
La metaficción en México y los Estados Unidos

A mi padre

0 INTRODUCCIÓN

0.1. INTRODUCCIÓN: PLANTEAMIENTOS BÁSICOS Y METODOLOGÍA

En este trabajo realizamos un estudio comparativo de textos literarios seleccionados, por una parte, en México: Juan José Arreola (*Palíndroma* {1971}), Salvador Elizondo (*Farabeuf: la crónica de un instante* {1965} y *El hipogeo secreto* {1968}), Vicente Leñero (*Estudio Q* {1965}), y por otra, en los Estados Unidos: John Barth (*Lost in the Funhouse* {1968}, *Chimera* {1972}), Robert Coover (*Spanking the Maid* {1982}) y Raymond Federman (*Take It or Leave It* {1975}), tomando como punto de partida y rasgo esencial la autorreferencialidad inherente de un modo determinante en dichos textos. Esta autorreferencialidad, o lo que nosotros designamos metaficción (1), se estudia a la luz de la tipología diseñada por Linda Hutcheon (2), sirviendo ésta de eje estructurador de nuestra investigación, junto con las reflexiones ofrecidas por la crítica y teoría especializadas en ese campo de la literatura.

Hemos elegido, en primer lugar, el marco geográfico literario de México porque en dicho país se ha destacado la presencia de una corriente_ la escritura_ cuya preocupación principal es la investigación de la estructura y del lenguaje (3) y el trastrueque de los hábitos receptores (4). Al menos, ésta ha sido nuestra motivación inicial, aunque a lo largo de nuestro trabajo nos hemos ido dando cuenta de que esa preocupación es la más importante y la más característica de la literatura de las últimas décadas:

"En una revisión de la novela mexicana desde 1967 hasta 1982, la característica que destaca con más insistencia es la metaficción..." (5).

En segundo lugar, hemos elegido a los Estados Unidos porque, más allá de su proximidad geográfica a México, es allí donde ha brotado la metaficción más radical_ en comparación con, por ejemplo, la situación en el Reino Unido_ debido a la fuerte conciencia que existe en aquel país de la realidad como construcción (6). Además, es dentro de este clima literario donde se han levantado algunas las voces más receptivas y, como consecuencia, donde se han efectuado algunas de las investigaciones más profundas de la metaficción.

Nuestro procedimiento será el siguiente: analizar y definir el fenómeno literario de la metaficción, proponer una explicación de la tipología y a continuación aplicar esta última a los textos arriba mencionados. En cada sección de la tipología son estudiados en profundidad un texto mexicano y otro estadounidense, junto con una vista panorámica de la difusión de la modalidad en los dos países. En el curso de este análisis comparativo de la novelística y cuentística metaficcionales hacemos hincapié tanto en las similitudes que existen entre los textos de los dos países como en las diferencias evidentes entre ellas.

En nuestra metodología y la aplicación de ésta destacan tres nociones básicas: que el único aspecto realmente transnacional de la literatura es la forma, que la metaficcionalidad constituye una de las "formas arquitectónicas" y que, en tercer lugar, representa la fuerza centrípeta de toda novela, cohabitando en el diseño formal de ésta con la centrífuga y llegando a formar ambas las dos grandes isotopías de significación.

En cuanto a la primera noción, se debe al pensamiento crítico de Mario J. Valdés (7). Según Valdés, el punto de partida para cualquier estudio comparativo debe basarse en las relaciones formales:

"No solamente estoy de acuerdo con los semióticos en que se logran las únicas universales posibles del estudio de la literatura mediante la descripción de las relaciones formales, sino que también mantengo que es la organización formal de un texto lo que se transmite de una cultura a otra."

Por tanto, es a través del análisis semiótico del discurso como podemos entender aquel aspecto del texto literario que permanece cuando cambia el grupo receptor (8).

Respecto a la segunda noción, Bajtín distingue entre las formas arquitectónicas y las compositivas. Las primeras_ de las cuales el teórico ofrece los ejemplos de lo cómico, lo trágico y lo lírico_ atraviesan las segundas_ las obras individuales y los casos importantes que son los géneros (9). Existe una relación recíproca entre ambas:

"Hay que tener en cuenta el hecho de que cada forma arquitectónica se realiza a través de ciertos procedimientos compositivos; por otra parte, a las formas

compositivas más importantes_ por ejemplo las del género_ les corresponden formas arquitectónicas esenciales en el objeto realizado."

En resumen, las formas compositivas_ novelas, cuentos, etc._ realizan una tarea arquitectónica.

Por último, la tercera noción surge de las reflexiones de Northop Frye:

"Cuando leemos cualquier cosa, percibimos que nuestra atención se mueve en dos direcciones simultáneamente. Una de ellas conduce hacia el exterior_ la centrífuga_ en la que continuamos saliendo fuera de nuestra lectura, desde las palabras individuales hacia las cosas que significan, o, en la práctica, hacia nuestra memoria de la asociación convencional que existe entre ellas. La otra_ la centrípeta _ en la que intentamos construir con las palabras un sentido del diseño verbal mayor del que producen, conduce hacia el interior." (10).

0.2. DEFINICIÓN DE LA METAFICCIÓN

El término "metafiction" aparece por primera vez en un artículo del escritor y teórico William H. Gass, <<Philosophy and the Form of Fiction>>, en el cual declara:

"De hecho, muchas de las llamadas anti-novelas son en realidad metaficciones" (1).

Robert Alter privilegia la nomenclatura "self-conscious novel" (novela auto-consciente) que se define como

"...una novela que ostenta sistemáticamente su propia condición de ser artificio y al hacerlo investiga la relación problemática entre el artificio mimético y la realidad" (2).

Designación favorecida paralelamente por Brian Stonehill, para quien la "novela auto-consciente" representa una narrativa en prosa extendida, que llama la atención sobre su naturaleza ficticia (3). Otros críticos hacen hincapié en la auto-reflexividad, en lugar de destacar la autoconsciencia de los textos en cuestión (4),

"Al reconocer la naturaleza problemática de la relación que existe entre la realidad y la representación de ésta situada en el discurso ficticio la novela auto-reflexiva pretende examinar el acto de la escritura mismo, alejarse del proyecto de representar un mundo imaginario y mirar hacia dentro para examinar sus propios mecanismos." (5).

Aunque se alojan en el mismo contexto teórico-literario la definición y perspectiva promulgadas por Robert Scholes se revelan más radicales

"La fabulación, pues, no significa ignorar la realidad, sino intentar encontrar unas correspondencias más sutiles entre la realidad que es ficción y la ficción que es realidad." (6).

Bastante más restringida resulta ser la denominación utilizada por Kellman "self-begetting novel": un relato en primera persona sobre la evolución de un personaje hasta el punto en que sea capaz de recoger y componer la novela que acabamos de leer (7). Raymond Federman, autor que, como los otros norteamericanos en cuyos textos se basa gran parte de este estudio es escritor y

profesor, y, por tanto, en cuya creación novelística la teoría se entremezcla explícitamente con la ficción, describe esta modalidad narrativa como "surfiction":

"...la suerte de ficción que renueva constantemente nuestra fe en la imaginación del hombre, y no en la visión distorsionada de la realidad que tenga éste, y que revela la irracionalidad del hombre. Ésta la llamo SURFICCIÓN. Pero, no porque imite la realidad, sino porque expone la ficcionalidad de la realidad. " (8).

En el presente estudio, sin embargo, nos servimos de la nomenclatura metaficción, por abarcar diacrónica y sincrónicamente los textos analizados. Partiendo de la definición escueta y precisa que propone Patricia Waugh

"...el denominador común mínimo de la metaficción radica en, simultáneamente, crear una ficción y comentarla " (9),

es preciso añadir la matización realizada por Inger Christensen, según la cual sólo se consideran metaficciones aquellos textos en los que el escritor tenga un mensaje que comunicar y no pretenda simplemente ostentar su habilidad técnica (10); y destacar la autorreferencialidad lingüística que puede llegar a convivir con, o incluso reemplazar a, la meta-narratividad y el comentario inherente sobre el proceso de la producción y recepción del texto mismo.

03. LAS BASES TEÓRICAS DE LA METAFICCIÓN

Desde su (re)surgimiento en los años sesenta, dentro del marco de la posmodernidad, la metaficción ha despertado el interés de numerosos estudiosos, principalmente en el mundo de las letras anglosajón. Asimismo en el presente apartado presentamos un resumen de los resultados de dicho interés, resumen a su vez fruto de la labor de traducción de textos inéditos en castellano y de la síntesis de los mismos.

William H. Gass, en su libro seminal *Fiction and The Figures of Life* establece varias pautas que ejercerán gran influencia sobre las investigaciones posteriores en este campo de la literatura contemporánea empezando con la importancia de los mundos ficticios:

"Pero los mundos del novelista, les oigo decir, no existen.. De hecho, existen con más frecuencia que los de los filósofos." (1).

La creación de un mundo verbal llega a ser el fin estético de todo novelista, y este mundo "filosóficamente adecuado" es un mundo posible solamente de un modo imaginativo, siendo en última instancia una metáfora para el nuestro (2). Para crearlo el escritor sólo dispone de un medio, el lenguaje, y ni los personajes (seres de palabras) pueden liberarse de él, al tener su función dentro de este flujo lingüístico, que a su vez imita su utilización en la vida (3). Esta última afirmación parece apoyar una visión mimético–realista de la creación literaria. No obstante, Gass hace hincapié en la autonomía, relativizada y matizada, de la novela, ya que el autor nos mantiene presos en su lenguaje y no existe nada más allá de éste, y paralelamente, no hay descripciones en la literatura sino sólo construcciones (4).

La gran figura literaria de Gass, caracterizada por su agudísima intuición artística fruto de su doble papel de escritor y crítico, diseña de esta manera el marco teórico de base en el cual se desarrollará una parte considerable de la labor analítica en este contexto literario al subrayar los criterios decisivos: los mundos posibles (5), la cárcel del lenguaje (6), la naturaleza implícita y explícitamente lingüístico–verbal de toda ficción (7) y la paradoja creación/descripción (8), y

finalmente entra en la polémica cuestión de la autonomía del arte, tema determinante en el pensamiento de otro importante autor-académico, pionero de la llamada *surfiction*, Raymond Federman.

Federman, de cuya producción novelística hemos elegido el texto *Take It or Leave It*, como ejemplo textual estadounidense de la modalidad lingüística abierta del narcisismo literario (9), ha dedicado gran parte de su obra crítica a la investigación, explicación y diseminación de la autorreferencialidad en prosa, o según los términos del propio autor, de la *surfiction*, título de su libro de 1975. *Surfiction. Fiction Now and Tomorrow*, que reúne artículos de escritores y académicos de Europa y los Estados Unidos, constituye una investigación de la metanarratividad desde la perspectiva de su teoría y práctica, es decir, su plasmación en los textos artísticos. Aquí nos ocupamos del llamado manifiesto de la *surficción*, "Surfiction _ Four Propositions in the Form of an Introduction." (10).

La primera proposición trata de la lectura, y pide una renovación de la topología y tipografía de la escritura. Según Federman, mediante esta nueva escritura, topología transformada y "sintaxis paginal", el lector llegará a participar con plena libertad en el acto literario. Estrechamente vinculada a la primera, la segunda propuesta atañe a la forma de la ficción, rechazando la cronología, tipografía, paginación y trama tradicionales, a favor de un discurso, de un lado compuesto de una eterna interrogación sobre lo que está haciendo mientras lo está haciendo, y de otro caracterizado por la denuncia infinita de su propio fraude y la revelación de lo que realmente es:

"...Una ilusión (una ficción), en la misma medida en que la vida es una ilusión (una ficción)..."

Tales razonamientos calderonianos no deben tomarse al pie de la letra puesto que la realidad por excelencia (11) no deja de invadir los textos del propio Federman (12), y además él y los demás *surficcionalistas*, como podría ser Ronald Sukenick (13), levantaban la bandera de la autonomía del arte como reacción energética a la visión realista-tradicional de la novela.

Minar la visión y convenciones miméticas de la novela caracteriza también la tercera proposición, en la que se exponen las ideas del autor sobre la materia de la ficción. Partiendo de la base de que cualquier relato que describe las experiencias del hombre será, a fin de cuentas, una distorsión de los hechos, Federman recupera la vigencia de la narrativa al privilegiar, como Gass, el elemento inventivo imaginativo de las posibilidades lingüísticas, posibilidades que van desde la página en blanco hasta la incorporación de otros géneros, tanto literarios como no literarios. Como consecuencia la naturaleza y papel de los personajes también experimentarán modificaciones drásticas, volviéndose tan inestables, cambiables e ilusorios como el discurso que los rodea, pero paradójicamente sin convertirse en meros títeres:

"Al contrario, su existencia será más auténtica, más compleja, de hecho más verosímil, porque no parecerán ser simplemente lo que son; serán lo que son, seres de palabras..."

Conscientes de su función de seres ficticios, participarán junto con el lector en la creación de la ficción. Sólo a través de su participación, y la del creador y el narrador textual, será posible extraer un significado del discurso ficticio, tema éste de la última propuesta, frente al desorden e incoherencia cuidadosamente desarrollados en las novelas surficcionales.

Aunque presente una exposición menos radical, la interpretación que promueve Robert Alter en *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre* acaba profundizando en muchas de las cuestiones planteadas en "Surfiction...". Tomando como punto de partida la misma perspectiva adoptada por McHale, Alter percibe la razón de ser de la metaficción en su tratamiento de la problemática ontológica:

"El cuestionamiento ontológico se realiza en la novela, no como exposición discursiva, sino como exploración crítica mediante la manipulación técnica de la misma forma que ostenta representar la realidad." (14).

Según Alter, la novela como género se presta cómodamente a la autorreferencialidad, y destaca la existencia de varios grados de auto-conciencia novelística desde los "ejercicios áridos" de Coover y Robbe-Grillet hasta la "invención indiscriminada" del parodista joyceano irlandés Flan O'Brien (15). El

resto del libro se dedica al análisis de la metanovela desde Cervantes hasta hoy en día, pero en lo que aquí nos concierne es de especial interés la separación de la vida y el arte inherente a la tesis de Alter, división criticada por Hutcheon ya que ignora que tanto escribir como leer son facetas íntegras de la realidad (16).

Esta misma dialéctica vida/arte se manifiesta claramente en el pensamiento crítico de Robert Scholes y en su noción de la "fabulación". La fabulación se distingue por la explotación placentera de la forma, junto con, paradójicamente, su aparente aspecto aformalista que a su vez afirma la autoridad del "fabulador". Según Scholes,

"...la fabulación moderna... se aleja de la representación de la superficie de la realidad para dirigirse hacia la fantasía éticamente controlada." (17).

Junto con este cambio temático-estructural, el papel del receptor también experimenta modificaciones en cuanto a su relación con el texto y el autor, relación evocada por Scholes en términos sexuales (18). Hasta aquí, pues, las ideas desarrolladas por Scholes siguen aproximadamente las líneas generales de la teoría dedicada a la investigación de la metaficción, pero es a la hora de profundizar en la naturaleza de la ficción experimental cuando el autor se desvincula de un modo marcadamente polémico de ellas. Separa la Ficción del Ser: la primera está compuesta de las formas y las ideas, la segunda de la esencia y la existencia; a continuación la ficción se divide en cuatro partes: la de las formas (romance), la de las ideas (mito), la de la existencia (novela) y la de la esencia (alegoría). Scholes matiza esta división teórica declarando que en la práctica la mayoría de las obras de ficción se atienen a las cuatro dimensiones, privilegiando una sobre las demás (19). En lo que se refiere a la crítica, se observa de nuevo un conjunto cuatripartito: la crítica formal, la estructuralista, la behaviourista y la filosófica correspondientes, respectivamente, a las categorías de la ficción. La principal diferencia, según nuestro autor, entre la crítica formal y la estructuralista radica en los puntos de vista adoptados por cada una; la primera dispone de una perspectiva diacrónica mientras la segunda se caracteriza por una sincrónica. Paralelamente estos dos enfoques crítico-literarios se ocupan de demostrar cómo funciona la narrativa, a la vez que los behaviouristas y filósofos centran más su

labor analítica en interpretar el significado de ésta. Finalmente Scholes alude a la manera en que se interrelacionan la crítica y su objeto de estudio:

"La metaficción asimila, pues, las perspectivas de la crítica en el mismo proceso de la ficción." (20).

Al contrario que Scholes, que privilegia los relatos breves, en *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme and William H. Gass*, Larry McCaffery basa su análisis de la autorreferencialidad narrativa tanto en textos novelísticos como cuentísticos. McCaffery la sitúa dentro de la posmodernidad, de la cual se alimenta, y donde coexiste con los "impulsos metaficcionales" evidentes en los campos de la música, la pintura, la ciencia y la filosofía (21). Determinante en su concepto de dicha modalidad literaria es la noción de sistema, sistema que primero es creado por los personajes para llenar los huecos donde antes había sentido, esperanza, orden y una medida de belleza, pero que acaba manipulando y dominando a dichos protagonistas. De ahí surge la función de la metaficción: desenmascarar e investigar los sistemas plasmados en las convenciones literarias, el lenguaje y el discurso cultural e ideológico:

"De un modo implícito, cada acto humano significativo conlleva un contexto de sentido que es una función del lenguaje y de las reglas de transformación establecidas por el propio sistema y no por ningún significado exterior impuesto." (22).

De estas nociones en torno a la extratextualidad surge la visión mimética adoptada por McCaffery en lo que se refiere a la metaficción contemporánea, de ahí que la clave para descifrar las complejidades de la definición del ser y nuestra manera de proyectarla se halle en el mismo acto de la creación literaria; el *Bildungsroman* se metamorfosea en *Künstlerroman*. Sin embargo, dentro de este concepto mimético existen dos vertientes: de un lado McCaffery identifica la suerte de metaficción que o bien examina su propia construcción según va avanzando, o bien comenta y especula sobre las formas y el lenguaje de obras anteriores, y de otro, aquellos textos que investigan cómo funcionan todo sistema literario, la metodología de éste, su atractivo y el peligro de que se convierta en dogma (23).

La interpretación de McCaffery, pues, subraya la importancia de los sistemas, incluso el lingüístico, como eje decisivo de la metafictionalidad, noción

muy operativa a la hora de analizar los textos autorreferentes, sin dejar de encerrar una contradicción de fondo. Ofrece una visión a la vez autógena_ (24)

"La ficción no puede pretender reflejar la realidad ni contar la verdad porque <la realidad> y <la verdad> son abstracciones ficticias cuya validez se ha visto en tela de juicio a lo largo de este siglo." _

y epistemológica (25), mediante su énfasis sobre la percepción humana (26). Parece, no obstante, que se aproxima a una resolución de esta dicotomía en la conclusión del libro, cuando hace referencia a una nueva modalidad denominada *midfiction*, en la terminología de Alan Wilde, es decir aquellos textos que siguen siendo experimentales sin abandonar por completo la realidad extra-textual, con los ejemplos de la obra en general de Coover y Barthelme en los Estados Unidos, y de un texto en particular de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (1967), novela que, en la opinión de nuestro autor, mayor influencia ha tenido en la literatura norteamericana de los últimos años (27).

Situar la metaficción dentro de la corriente autorreferente artística general, como forma arquitectónica, de un lado, y su manifestación en la época contemporánea, de otro, llega a constituir la base del estudio llevado a cabo por Inger Christensen, *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*. Christensen llama la atención sobre la necesidad de distinguir entre los orígenes del término y los del fenómeno, puesto que, como hemos visto (28), los primeros surgen del texto de 1970 de William H. Gass, mientras los últimos, en la opinión del crítico noruego, vienen de la España del siglo XVII en la obra de Cervantes y Lope de Vega (en la portada del libro se incluye una reproducción de *Las Meninas* como ejemplo del llamado meta-arte). Al entrar plenamente en su análisis textual se apoya en la distinción que hace Kayser entre, por una parte autor y narrador, y por otra, la que hay entre el lector implícito y el que se encuentra fuera de la obra, para llegar a la conclusión de que en el texto metafictional la relación narrador-historia-lector se convierte en la de autor-narrador-historia-lector ficticio (público)-lector "real". Mediante la incorporación de dichos elementos al texto, el escritor logra examinar su concepto del papel que desempeñan él mismo, el arte y el lector para profundizar en el tema clave de la comunicación (29).

Sin ignorar la gran vigencia evidente en la estructura metodológica articulada por Christensen, y en especial lo que representa la incorporación del papel del destinatario, ni los resultados de ella, coincidimos con Hutcheon (30) en que la teoría del crítico noruego se aproxima demasiado a una interpretación autobiográfica como revelan las palabras del propio autor:

"En última instancia el significado de la metaficción depende de la visión que tenga el novelista en torno a la experiencia." (31).

La distinción entre el término metaficción y los orígenes del fenómeno literario en sí, evidente en el análisis de Christensen, sirve como punto de partida para el estudio de Robert C. Spires, *Beyond The Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*. Spires distingue entre la nomenclatura metaficción, que data de 1970, y las estrategias textuales de ésta, que se remontan, según nuestro autor, al siglo XVI. La diferencia entre los ejemplos anteriores de la llamada metaficción y la utilización reciente del término se explica, en la opinión de Spires, mediante la evolución complementaria de las estrategias textuales y de las expectativas de los lectores. Es decir, la oposición entre la primera expresión de la modalidad y las expectativas de los lectores era tan grande que se necesitó un largo proceso de recepción: las lecturas iniciales siguieron y se enriquecieron a través de las lecturas posteriores de generación en generación, del mismo modo en que las estrategias se auto-alimentaron. Desde nuestra propia perspectiva, el proceso culmina en la obsesión contemporánea del metacomentario novelístico (32). A continuación, examina brevemente las aportaciones de Alter, Scholes, Hutcheon, Christensen, Kellman y Stark, respectivamente, y acaba la presentación teórica articulando su propio modelo (33).

Este modelo surge de la reflexión llevada a cabo por Spires en torno a los estudios acerca del concepto de modalidad, en particular, aquellos formulados por Frye y Scholes (34). Según nuestro autor, estos modelos tienen la desventaja de no distinguir nítidamente entre lo diacrónico y lo sincrónico, y para evitar esta especie de confusión terminológica, Spires rechaza la aproximación temática situando en su lugar el proceso lingüístico de la transformación de la realidad extra-textual. En vez de construir un paradigma en el que la contigüedad espacial representa una relación temporal (tras la sátira surge lo picaresco y así

sucesivamente) las categorías de Spires se basan en la manera en que la ficción transforma los referentes extratextuales. Dentro de cualquier categoría se representan todas las épocas históricas:

la teoría novelística	
la metaficción	
a sátira	el romance
lo picaresco	la tragedia
la comedia	el sentimiento
el periodismo	
la historia	

A pesar de apoyar un modelo sincrónico, Spires no ignora la evolución genérica en la historia y caracteriza la misma, utilizando una imagen muy típica de la metaficción (35), como un movimiento en espiral que desciende y asciende, desplazándose tanto de un modo vertical como horizontal en la forma de un muelle. Aunque el modelo de Spires tiene el mérito de enfatizar la durabilidad de la metaficción, presente de una manera implícita o explícita, en mayor o menor grado en todos los periodos, no deja de conllevar ciertos problemas teóricos. De un lado, si se sitúa la metaficción y el periodismo en los polos opuestos, ¿cómo se aproxima al examen de textos que abarcan ambas modalidades? De otro, tanto la teoría novelística en sí como la historia_ como en la metaficción historiográfica (36) forman a menudo el núcleo de los textos autorreferentes. Finalmente, reducir la metaficción, como hace Spires, a la violación ontológica es ignorar las otras estrategias empleadas en ella (37) tal como la indagación lingüística.

Aunque su objeto de análisis y la estructura cronológica de éste puede asemejarse al estudio de Spires_ siguiendo la línea de Alter, empieza desde Cervantes y culmina en la narrativa actual, en este caso exclusivamente española_ en *La novela española de la metaficción* (38) Ana María Dotras se aleja de una manera importante del aparente reduccionismo que percibimos en *Beyond The Metafictional Mode*. Para Dotras, pues, la metaficción se caracteriza como una tendencia ahistórica, presente en menor o mayor grado en todas las épocas literarias, que se manifiesta simultáneamente en la experimentación y en la demostración de la inagotabilidad de la novela. Lo que en principio podría parecer una paradoja_ la hermandad entre la innovación textual y la tradición novelística_ se resuelve si tenemos en cuenta los rasgos principales de la metaficción señalados por la estudiosa: el antirrealismo_ en el sentido de constituir una reacción a la novela decimonónica por excelencia_, la autoconsciencia_ textual, autorial, de parte de los personajes y del lector, y la manipulación del punto de vista, tiempo, espacio y tipografía_, que se expresa en la autorreferencialidad_ el texto se refiere a sí mismo, a otros textos y/o al género novelístico mismo_ y en la reflexión autocrítica_ la relación que existe entre texto y autor, el proceso de creación, el cuestionamiento de determinadas convenciones literarias, la exploración de la teoría de la novela examinando la escritura y la lectura, el lenguaje, el argumento, los personajes o las coordenadas espacio-temporales. Por último, Dotras destaca el papel especial del lector de la metaficción y el carácter inherentemente lúdico, pero no frívolo, de esta última. La metaficción, pues, constituye una tendencia antirrealista sin llegar a ser anti-novelística.

Junto con este examen de las características de la novela autorreferente, Dotras articula una cuidadosa lectura de los trabajos dedicados al campo de la metanarratividad desde Barth hasta Stonehill, haciendo hincapié en la labor teórica de Alter, Hutcheon y Waugh. Desde nuestro punto de vista, es de gran interés observar en líneas generales la aplicación de la tipología de Hutcheon a los textos de Cervantes, Galdós, Unamuno y Torrente Ballester, y en particular el que *Fragmentos de apocalipsis* de este último se aloja en tres de las modalidades_ las diegéticas abierta y encubierta y la lingüística abierta_ del mismo modo que cada uno de los textos primarios que analizamos en este trabajo contiene algún rasgo de las cuatro modalidades.

En términos globales, *La novela española de la metaficción* es un estudio de enorme importancia que produce resultados felices. Solamente habría que señalar que, en cierto sentido, no resulta clara del todo la distinción que hace Dotras entre la autorreferencialidad y la autorreflexión crítica, y, por otra parte, que la crítico no llega a profundizar demasiado en elementos tales como lo erótico o la modalidad lingüística encubierta, aunque, posiblemente, este hecho venga determinado por la propia naturaleza de los textos analizados.

De los seis rasgos articulados por Dotras Boyd centra gran parte de su estudio en la primera: el aspecto antirrealista de la metaficción. En *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, desde una perspectiva epistemológica (39), se considera la autorreflexividad como una deconstrucción de la visión mimética del arte y de los textos alimentados por ella, deconstrucción que conduce en última instancia a la afirmación y celebración de la autonomía del arte, y evidenciada en la elección de Boyd de obras "modernist" para demostrar sus planteamientos crítico-literarios. Ante la "ingenuidad epistemológica" del realismo tradicional, la novela autorreflexiva (40) investiga su propia creación, demostrando su artificialidad y provocando que el receptor reflexione sobre su lectura, sobre la de la ficción en general y sobre las actitudes que ésta mantiene hacia el lenguaje no literario (41). Con el fin de realizar esta deconstrucción literaria se emplea la desautomatización artística, técnica que Boyd junto con otros críticos (42) equipara con el *Verfremdung* brechtiano, a través de la asimilación textual del narrador intruso, las notas (irónicas) a pie de página, el uso de material no literario, las rupturas espacio-temporales, los "collages", los desenlaces simultáneos y contradictorios, la parodia y la naturaleza autoconsciente tanto de los personajes como del lenguaje mismo, presentando, a su vez, los temas principales de la creación y la libertad (43).

Boyd, pues, profundiza en muchos de los elementos decisivos que entran en juego en cualquier discusión de la metanarratividad. Pero es necesario señalar que, cuando se centran en cuestiones epistemológicas y en el examen de éstas en el "modernism" anglosajón de los textos de Virginia Woolf y Faulkner, por ejemplo, aunque representa un paso importante en virtud del hecho de que ofrece un punto de vista innovador por alojar dichas obras en la trayectoria de la metaficción, ignora las novelas y cuentos más recientes que, a nuestro juicio, aumentan los

recursos metaficcionales y los resultados temáticos de éstos. Inconveniente que en ningún momento llega a caracterizar la siguiente obra que consideramos en este apartado, *Metafiction. The Theory and Practice of Self Conscious Fiction*. De acuerdo con nuestro soporte crítico-teórico de fondo, en cuanto a la naturaleza dialéctica de la narrativa autorreferencial y de la ficción y el arte en general (44), Patricia Waugh percibe en la metaficción una crítica de los propios métodos de la construcción novelística, destinada no solamente a examinar las estructuras fundamentales de ésta, sino también a explorar la posible ficcionalidad del mundo extra-textual. Por tanto la investigación de los personajes literarios puede ofrecernos un modelo para la comprensión de nuestro papel en el mundo, comprensión que es mediatizada por el lenguaje, y como consecuencia profundizar en éste puede sernos útil a la hora de intentar entender la construcción de nuestra propia realidad. De ahí surge el problema de la "cárcel del lenguaje":

"Sin embargo si uno intenta analizar un conjunto de relaciones lingüísticas utilizando las mismas relaciones como instrumento de análisis, el lenguaje se convierte en una cárcel de la cual las posibilidades de escapar son remotas. La metaficción se ocupa de explorar este dilema." (45).

Alojada históricamente en la época pomoderna la vertiente actual de la metaficción se considera como una respuesta al enmascaramiento y mitificación de las diversas estructuras del poder de la sociedad contemporánea, estructuras que han creado problemas para los escritores a la hora de identificar y representar el blanco (46). De este modo, al mirar hacia dentro, a su propio medio, los que cultivan la metaficción han encontrado la solución para examinar las relaciones entre la forma textual y la realidad social. Enfrentan autoconscientemente su propia parole (texto) a la langue de la tradición narrativa, sin abandonar el mundo exterior al texto ni el realismo literario, manteniendo, como consecuencia, un equilibrio entre lo desconocido (la innovación) y lo conocido (la tradición), ya que para que un mensaje se introduzca en la memoria del lector es imprescindible que tenga cierto grado de redundancia.

"La metaficción no abandona, pues, <el mundo real> para sumergirse en los placeres narcisistas de la imaginación. Lo que hace es re-examinar las convenciones del realismo para descubrir, mediante la auto-reflexión, una forma ficticia que resulte pertinente y comprensible para el lector contemporáneo."

Mostrar la manera en que la ficción literaria crea sus mundos imaginarios, nos ayuda a comprender cómo se "construye" y se "escribe" la realidad cotidiana (47).

Para examinar plenamente el fenómeno literario autoconsciente, Waugh se sirve de elementos de la sociología, en su análisis de los marcos narrativos; de la psicología, al considerar la naturaleza lúdica de aquél; de la filosofía, en lo que se refiere al cuestionamiento ontológico y la teoría de los mundos posibles; todo, por supuesto, estrechamente vinculado y apoyado por la teoría literaria y los ejemplos textuales (48). El resultado es una investigación exhaustiva de casi todas las vertientes de la metaficción, y de su significado e importancia para el lector actual.

Entre las varias perspectivas adoptadas por Patricia Waugh es la ontológica la que sirve de punto de partida para la articulación de la teoría de Brian McHale en su libro *Postmodernist Fiction*. Como se ha indicado (49), el eje central de dicha articulación radica en el desplazamiento del dominante epistemológico, que caracteriza el "modernism", hacia el ontológico, rasgo esencial, según McHale, de la ficción posmodernista. Dentro de este marco de referencia el crítico norteamericano examina las estrategias textuales empleadas para presentar en primer plano y cuestionar la estructura ontológica del texto y del mundo, o de los mundos, que éste refleja (50). Con este propósito, McHale diseña una versión modificada del esquema tripartito propuesto por Hrushovski, que integra la dimensión del mundo reconstruido ("Mundos"), la del continuo textual ("Palabras"), la de "Construcción", y finalmente incluye una sección sobre la tipografía y el papel del autor (51). Aunque a primera vista la perspectiva de McHale puede parecer exclusivamente filosófica, hay que señalar que también influyen elementos sociológicos. Por otra parte, la formulación de su metodología y sus fructíferos resultados hacen que *Postmodernist Fiction* sea uno de los textos imprescindibles para aproximarse a un entendimiento de la metaficción posmoderna en virtud de, entre otros factores, su investigación de los elementos menos estudiados sin dejar de ser decisivos, tales como la tipografía o la ciencia ficción.

Sin alejarse demasiado de muchos de los planteamientos de McHale, Brian Stonehill, en *The Self Conscious Novel*, ofrece un punto de vista distinto. Según Stonehill el texto autorreferente incorpora la crítica autobiográfica ("Autor"), la

temática ("Mundo Real"), la retórica ("Lector") y la histórico-literaria ("Historia Literaria"), dramatizando y abarcando por tanto su propio contexto. En cuanto al primer y tercer elemento, la aparición del autor dentro del texto nos remite al proceso de la escritura, mientras la del receptor nos lleva a pensar en la lectura. El lector, por su parte, se encuentra simultáneamente distanciado y atraído por la ficción mediante la sinceridad que ésta muestra al reconocerse como tal. Respecto a la temática, este desenmascaramiento de la naturaleza ficticia de la obra en sí viene a ser una de las preocupaciones principales de la metaficción (52). Finalmente, a través de su ruptura con las convenciones literarias y su parodización de éstas, los textos autorreferentes representan un examen interior de la historia literaria (53).

El resultado, pues, de esta incorporación contextual se define, en la opinión de Stonehill, como una gran paradoja; por un lado, al rechazar la mimesis aristotélica, la novela autoconsciente encuentra otro eje estructurante en la teoría lúdica del arte, pero por otro celebra la autonomía literaria como razón de ser de la ficción. La explicación de esta dicotomía se halla, según nuestro autor, en los fundamentos del lenguaje mismo, a saber la división saussureana *significante/significado*. Termina concluyendo que las metaficciones más eficaces serán aquéllas que logren combinar una buena historia con guiños recordatorios al lector sobre la naturaleza ficticia de ésta, asimilación del atractivo del arte con el del artefacto (54).

Para examinar cómo se manifiestan estas consideraciones en la práctica textual, Stonehill formula un "Repertorio de la Reflexividad" agrupando los recursos metaficcionales en las categorías de narración, estilo, estructura, caracterización y tematización y aplicando estas últimas a obras de Joyce, Nabokov, Gaddis, Pynchon y Barth (55). Dicho "repertorio" constituye, a nuestro juicio, el gran logro y novedad de *The Self Conscious Novel*.

Una de las aportaciones más recientes al análisis de la teoría y práctica de la narrativa autoalusiva la constituye *Metafictions?* de Wenche Ommundsen. De acuerdo con Waugh, Ommundsen percibe en la metaficción una dimensión, presente en toda ficción, que consiste en investigar los procesos literarios como manera de investigar los procesos a través de los cuales leemos el mundo como

texto (56). Inherente a la metaficción, según la crítico, se da una paradoja: es simultáneamente un objeto y un comentario sobre dicho objeto.

Ommundsen, pues, identifica tres modelos, o contextos, para analizar la autorreferencialidad narrativa. En el primero se define la metaficción como un género anti-mimético (57), lo cual, en la opinión de la crítico noruega, sirve para restringir la importancia y el alcance del fenómeno literario, tanto para los estudiosos que están a favor como para los que están en contra de la autorreferencialidad narrativa.

En segundo lugar, existe la tendencia deconstruccionista y post-estructuralista que percibe toda ficción como metaficción (58). Ommundsen **deconstruye** acertadamente este modelo, argumentando que apuesta por la sincronía ignorando la diacronía_ evolución literaria_ y, paralelamente, puede conducir a un rechazo completo de la función mimética de la literatura, rechazo que relega la metaficción a la <cárcel del lenguaje>.

El tercer modelo es el que propone Ommundsen. Abarca las dos isotopías alojadas en la creación literaria en general_ la centrífuga, mimética, y la centrípeta, autorreferente (59). En la opinión de la crítico, la metaficción es producto de cierta práctica de lectura, es decir, producto de cierto tipo de atención dirigida hacia el texto:

"Todos los textos pueden leerse como metaficciones, pero para que este potencial se realice el lector debe aportar cierta suerte de interés, un conjunto de expectativas y una competencia específica." (60).

Es importante subrayar, en esta coyuntura, que dicha idea no conlleva la negación de la intención del autor (61).

Este concepto de <meta-lectura>, a nuestro juicio, cobra gran vigencia no solamente en el contexto de nuestro objeto de investigación, sino también en la recepción de aquellos textos_ antiguos y contemporáneos_ que suelen considerarse plenamente realistas o miméticos.

A modo de resumen, podemos afirmar que lo que todos los teóricos considerados tienen en común, en cuanto a su investigación y exposición de las principales pautas de la metaficción, radica en la importancia que prestan a la cuestión de la mimesis. Desde un punto de vista global, hay que distinguir entre aquellos que perciben en la autorreferencialidad narrativa un rechazo de este modo de representación artística, o al menos de su versión tradicional, a saber Gass, Federman, Alter, Scholes, Boyd, y McHale, y los que apoyan la noción según la cual la metaficción no representa en última instancia tal ruptura sino una modificación; McCaffery, Christensen, Waugh, Stonehill y Ommundsen. Otro crítico que afronta esta problemática es Linda Hutcheon, de cuyo estudio *Narcissistic Narrative* nos ocupamos en el siguiente apartado haciendo hincapié en la tipología desarrollada por la canadiense, tipología que nos sirve de eje estructurador para el análisis textual del presente estudio (62).

0.4. LA METAFICCIÓN Y LA POSMODERNIDAD

Dentro de la crítica y teoría literaria en muchas ocasiones los términos metaficción y posmodernidad han llegado a convertirse en sinónimos. Sin embargo, aunque sí existen paralelismos entre las dos categorías y fenómenos artísticos, no podemos ignorar las marcadas divergencias que surgen como resultado de tal asimilación teórica.

Alternar arbitrariamente los dos términos produce la inevitable supresión de importantes diferencias, matizadas diacrónicamente. Pensemos en el caso del *Quijote*, obra universalmente reconocida como precursora de la metanovela actual, sobre la cual algún crítico ha llegado a decir que si la autorreferencialidad contemporánea simboliza la muerte de la novela, entonces la novela muere al nacer (1). Existen numerosos ejemplos de autoconsciencia y autorreflexividad en prosa en el mundo de las letras anglosajonas desde Sterne y Fielding pasando por Hawthorn en el ámbito norteamericano, y José Joaquín Fernández de Lizardi y posteriormente Manuel Gutiérrez Nájera en el marco geográfico mexicano. Y por tanto, frente a la abundante evidencia textual, podemos afirmar que la metaficción no puede ser considerada un fenómeno reciente, y además, como señalamos en la introducción (2), la novela, implícita o explícitamente, siempre ha contenido un auto-comentario sobre su propia construcción.

Centrándonos más en la vertiente mexicana de este estudio, tampoco podemos ignorar las diferencias que existen entre la tradición literaria hispanoamericana y la norteamericana, y como señala Linda Hutcheon, al examinar la distinción sugerida por John Barth (3) entre el "modernism"(4) y lo posmoderno,

"...lo que nosotros (en el contexto europeo y norteamericano) consideramos como la raíz de lo pos-moderno puede percibirse y se percibe en términos totalmente distintos dentro de, por ejemplo, el marco de referencia latino-americano." (5).

Según la crítico canadiense hay que tener en cuenta la influencia del barroco sobre los escritores del "boom", y la metamorfosis estructural y filosófica de aquél en lo que se ha denominado el neo-barroco, caracterizado precisamente por su falta de armonía y congruencia (6). Si consideramos, por ejemplo, las dos

definiciones de la posmodernidad propuestas por Hutcheon y Brian McHale en relación con *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, para la primera constituye una novela posmoderna ya que subraya la situación discursiva del texto en su contexto socio-cultural, político, ideológico, histórico y estético; mientras en la opinión de McHale, dicho texto representa un ejemplo del "modernism", en virtud de su énfasis sobre el dominante epistemológico mediante el empleo de los tres monólogos discontinuos que llegan a simbolizar la multiplicidad del ser, y según el crítico es *Terra nostra* (1975) la que se instala plenamente en la posmodernidad debido a su cuestionamiento ontológico (7). Por otra parte, si la crítica anglosajona ha enmarcado las obras de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Carlos Fuentes dentro de la posmodernidad ¿dónde situarían lo que Marina Gálvez ha denominado la "literatura posterior al boom"? Precisamente para evitar tales debates metateóricos privilegiamos la nomenclatura metaficción.

Sin embargo, en ocasiones son innegables los paralelismos entre lo posmoderno y la metaficción. Aunque la autorreferencialidad actual sólo sea una de las formas que predominan dentro del ámbito de la posmodernidad literaria, la gran mayoría de las obras contemporáneas muestran al menos algunas estrategias metaficcionales (8). La noción de la hemorragia ontológica, elemento decisivo en la amplia y cuidadosamente diseñada teoría de McHale, puede trasladarse con gran facilidad a la investigación de la metanarratividad, pero, mientras que para el crítico la novela policiaca se encuentra fuera de lo posmoderno, por tratar cuestiones epistemológicas (9), dicho género desempeña un papel determinante en nuestro análisis del modo diegético cubierto (10).

Podemos concluir que, por razones tanto diacrónicas como sincrónicas, los textos que examinamos en este estudio se podrían considerar ejemplos de la metaficción posmoderna (11)

0.1. NOTAS

(1). Ver 0.2.

(2). Ver 1.1 – 1.5

(3). Glantz (1971, pág.30). La otra gran corriente narrativa evidente en México en la época que va desde los años sesenta hasta los ochenta es la llamada *onda*, tendencia que algunos críticos sitúan en oposición con la escritura (Glantz, 1971; Chiu-Olivares, 1990). Para Glantz, en un principio escritura negaría onda:

"La negaría en la medida en que el lenguaje de la Onda es el instrumento para observar un mundo y no la materia misma de su narrativa." (Glantz, *ibid.*,pág.32).

Sin embargo, ambas tendencias comparten la investigación técnica y lingüística y, por tanto, a nuestro juicio únicamente existe una diferencia de grado: la escritura hace hincapié en las fuerzas centrípetas de la novela, mientras la *onda* se dedica más a las centrífugas; aquella examina el problema de la identidad del autor, texto y lector, ésta examina el de la identidad de los jóvenes protagonistas (ver Brushwood, 1985; y sobre la escritura: Fernández Rodríguez, 1985).

(4). Graniela-Rodríguez (pág.199).

(5). Brushwood (1985, pág.17).

(6). Waugh (pág.115). Junto con la conciencia de la realidad como construcción han influido otros factores: la emergencia en los años sesenta de una fuerte contracultura con el crecimiento resultante del conocimiento político y psicológico de temas tales como la raza, la guerra, el género sexual y la tecnología; la herencia literaria de los años cincuenta y sesenta caracterizada por el absurdisimo y el humor negro:

"La consecuencia de todo ello ha sido una tendencia fuerte entre los escritores estadounidenses a responder a la sociedad anónima, frenética y mecanizada que encuentran a su alrededor creando una ficción que es igualmente deshumanizada, hiperactiva y sobre- o sub-sistematizada". (*ibid.*, pág.116).

(7). 1985 (b).

(8). *Ibid.* (pág.173).

(9). págs.24–26.

(10). pág.73. Varios estudiosos se han referido a estas dos direcciones:

"Cada edad o cada moda histórica de la estética artista ha profundizado con preferencia en una de esas dos formas, extrovertida y existencial, o autorreflexiva y manierista de la inspiración conceptual poética; de tal manera que toda la historia del arte puede ser escrita siguiendo las alternativas de este latido pendular de la creación fantástica." (García-Berrio, pág.362).

"Los textos narcisistas meramente explicitan las dos direcciones_ centrípeta y centrífuga_ en las que se mueve la atención del lector durante la recepción de toda literatura, como ha señalado Northop Frye." (Hutcheon, 1980, pág.141).

Genette, por su parte, afirma que la literatura <<libresca>> no impide un contacto con la realidad (1989, pág.497); Ommundsen destaca las equivalencias que las historias, mentiras y convenciones de la metaficción encuentran en la vida real (pág.3); y para Jameson, toda literatura habla el lenguaje de la referencia y a la vez emite un mensaje sobre su propia construcción (pág.89).

El concepto de isotopía se remonta a Greimas:

"Quizá no sea inútil precisar que por isotopía entendemos un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados después de la resolución de sus ambigüedades, siendo guiada esta resolución por la investigación de la lectura única." (en Barthes *et al*, págs. 41-42,).

Para una lectura de la noción de isotopía, ver Culler (1975, págs.79-83, 87-95).

0.2. NOTAS

(1). Gass (1970, pág.25).

(2). Alter (pág.10).

(3). pág.3.

- (4). A juicio de Hutcheon, en el nivel encubierto_diegético o lingüístico_ la autorreferencialidad es implícita, es decir, estructuralizada e interiorizada dentro del texto, y, por tanto, los textos de dicho nivel no son necesariamente autoconscientes pero sí autorreflexivos (1980 pág. 31)
- (5). Boyd (pág.7).
- (6). Scholes (pág.8).
- (7). Kellman << The Fiction of Self-Begetting>>, *Modern Language Notes*, 91, Diciembre, (pág.245; citado por Waugh, pág. 14).
- (8). 1975 (pág.7).
- (9). Waugh (pág.6).
- (10). Christensen (pág.11).
- (11). Hutcheon (1980, págs.1, xii).

0.3. NOTAS

- (1). Gass (1970, pág.4).
- (2). págs.4, 7, 9, 10, 60.
- (3). págs.24, 30, 35, 49-51, 53.(4). pág.17.
- (5). Sobre los mundos posibles ver Albaladejo (1986), Dolezel (1990), Eco (págs.172-241), McHale (1987, págs.33-36, 161,194), Waugh (págs.87-115) y Pavel, Thomas "'Possible Worlds' in literary semantics," en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34:2 (Winter 1975, págs.174-175).
- (6). Jameson (1972).
- (7). Ver 4. y 5..
- (8). Ver Waugh (1984).
- (9). Ver 4..
- (10). Federman (1975, págs.5-15). Es necesario considerar las matizaciones realizadas por el novelista galo-estadounidense en una versión posterior de la misma, "Surfiction. A Postmodern Position.", en la cuales alude a la naturaleza arbitraria que sirve como punto de partida para las propuestas radicales, a la posibilidad y viabilidad de las alternativas, y a la naturaleza inevitablemente dogmática del manifiesto surficcional:

"O se acepta o se rechaza un manifiesto en su totalidad, pero no se lo discute."
(Federman, 1991, pág.8).

Frente a las reacciones negativas provocadas por el manifiesto (Waugh, pág.14; Hutcheon, 1980, pág.52) hay que tomar en consideración este esfuerzo de matización posterior.

(11). Ver Berger y Luckman (1968).

(12). Ver Federman (Apéndices II. Entrevistas).

(13). Sukenick en García-Díez (págs.105-111).

(14). pág.10.

(15). págs.xi-xii, 221-225.

(16). Hutcheon (ibid., pág.4). En este sentido, Fernández Rodríguez afirma que Elizondo y los que articulan la metaficción en Hispanoamérica se vinculan a la realidad social en virtud de su pretensión de "agredir las convenciones literarias, los hábitos mentales y otros semejantes." (pág.171).

(17). págs.2-3, y ver Waugh (págs.16, 105); Lodge (1971, págs.3-9); y Hutcheon (ibid, pág.21).

(18). págs.26-27. Ver 3.4..

(19). págs.106-110.

(20). págs.112-114.

(21). 1982 (págs.x, 11, 16, 255).

(22). Ibid. (págs.4-7).

(23). Ibid. (págs.16-17).

(24). Ver Hutcheon (ibid, pág.40).

(25). Ibid. (pág.50).

(26). pág.5.

(27). págs.263-264.

(28). Ver 0.2..

(29). págs.9-14.

(30). Hutcheon (ibid., pág. xviii, nota 18).

(31). pág.14.

(32). (pág.ix)

(33). Como señala Dotras (pág.24), un componente central del pensamiento crítico de Spires constituye la división de la figura del receptor en tres categorías: el lector textual, el lector de los actos del texto (equivalente al llamado lector implícito), y el lector real (Spires, págs.11-13). Estos tres tipos corresponden en gran medida a los tres tipos señalados por Dällenbach (ver 2.2.2.).

(34). Con respecto al primero, Spires percibe en el modelo de Frye_ que, como es sabido, está compuesto de cinco modalidades, a saber, el mito, el romance, lo alto mimético, lo bajo mimético y la ironía (Frye, 1957)_ una confusión entre género, entendido como concepto histórico, y modalidad, entendido como concepto ahistórico. En otras palabras, a juicio de Spires, Frye aplica

un concepto genérico_ la estructura es circular, empezando con el mito, culminando en la ironía contemporánea y llevándonos al umbral de un regreso al mito_ a las modalidades que son de naturaleza inherentemente sincrónica. Como ejemplo de esta confusión nuestro autor recurre al caso del *Quijote*: si la ironía es una estrategia puramente contemporánea, ¿cómo explicamos su presencia implícita en la novela de Cervantes del siglo XVI? En lo que se refiere al modelo de Scholes, traza un gráfico en forma de uve que amplía las categorías de Frye a siete: sátira, picaresca, comedia, historia, sentimiento, tragedia y romance (<<Systems and System Builders>>, en *Structuralism in Literature: An Introduction*, New Haven, Yale University Press, 1974, págs.117–141; citado por Spires, págs.6, 129) para afirmar que desde la antigüedad hasta el siglo XIX la ficción gravita desde la sátira y el romance hacia la historia, mientras que en este siglo, se nota un desplazamiento inverso.

(35). Ver 2.2.3. y 5..

(36). Hutcheon (1988).

(37). Dotras (pág.26)

(38). Ver págs.9–26, 175–194,

(39). Ver McHale (1987) y 0.2..

(40) Ver 0.2., nota (4).

(41). págs.9, 21, 33.

(42). Ver Waugh (págs.154); y Jameson (1972).

(43). págs.29–35, 37–40.

(44). Ver 0.1..

(45). págs.2–4.

(46). Ver García-Díez y Coy Ferrer (pág. 6).

(47). págs.11–18.

(48). págs.28–34, 34–48, 48–63.

(49). Ver 0.4..

(50). pág.39.

(51). págs.43–94, 133–171, 99–128, 179–213.

(52). págs.3–10.

(53). págs.31, 42, 46, 78, 110–112.

(54). págs.14–16.

(55). págs.19–31, 48–73, 73–114, 114–141, 141–157, 157–168.

(56). pág.4.

(57). págs.19–23.

(58). págs.23–26.

(59). págs.26–30.

(60). pág.29.

(61). Ver 2.2.2..

(62). Aunque su estudio atañe básicamente al teatro, en *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconsciencia* Priscilla Meléndez no deja de examinar ciertas nociones teóricas en torno a la metaficción, a saber: el objetivo del estudio de la literatura autorreferente, la aplicabilidad del mismo, los rasgos generales de la tendencia, sus vertientes históricas, la crítica dedicada a la metaficción y la dialéctica forma/técnica (págs.11–17). En cuanto al objetivo del estudio de la metaficción, Meléndez lo percibe como una manera de iluminar el diálogo del texto con sus resortes internos y con el mundo que lo rodea, es decir, con los elementos de su propio discurso. Respecto a la aplicabilidad de dicho estudio, según la crítica, posiblemente toda obra literaria pueda ser analizada a partir del diálogo explícito o implícito que se establece entre el texto y su mundo interior. Por su parte, los rasgos generales de la metaficción se definen como:

"La insaciable búsqueda crítica de una terminología que describa la indagación del texto literario en su propia constitución, la postura del receptor ante el mundo ficcional, la dialéctica entre el acto de interpretación y el proceso creativo, y entre la escritura histórica y la ficcional destaca una corriente interna que intenta definirse a sí misma y que proyecta su realidad en otros contextos."

A juicio de Meléndez, el tercer rasgo_ dialéctica entre los mundos de la creación y de los de la interpretación_ se encuentra ya en Cervantes, Shakespeare, Sterne, e incluso puede remontarse al siglo XIV en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz. Lo que caracteriza, en cambio, a la metaficción contemporánea es, para nuestra autora, el aumento en el grado de autoconsciencia.

En lo que se refiere a la crítica dedicada a la metaficción, según Meléndez, la abundancia de estudios sobre la materia demuestran tanto el enorme interés creativo y interpretativo por esta expresión artística como la naturaleza trascendental del valor estético de los textos autorreferentes. Significativamente, dentro de esta crítica y teoría, Meléndez hace hincapié en las dimensiones filosófica y técnica, dimensiones que, en líneas generales, también caracterizan nuestro estudio. Respecto a la dialéctica forma/contenido, Meléndez vuelve a demostrar su lucidez analítica:

"Ya no es posible señalar que la estructura formal está en función del tema, pues sabemos que el reverso de este postulado es igualmente cierto. En la dialéctica

entre ambos niveles consistió precisamente una de las múltiples dimensiones creativas e interpretativas de la metaficción."

A continuación la crítica aplica los estudios de Alter (1975), Scholes (1979), Rose (1979), Hutcheon (1980), Christensen (1981), Boyd (1983) y Waugh (1984) a una serie de obras de teatro hispanoamericanas publicadas entre 1943 y 1981. Más allá del interés teórico que suscita *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconsciencia*, el que se dedica al teatro demuestra la amplitud y vigencia del estudio de la metaficción.

0.4. NOTAS

(1). Alter (1975); Scholes (1979); Hutcheon (1980); Waugh (1984); Fernández Rodríguez (1985); McHale (1987); Stonehill (1988); Federman (1991).

(2). Ver 0.1..

(3). John Barth <<The Literature of Replenishment>>, en *The Atlantic*, 245, 1980; existe una traducción española en García-Díez y Coy Ferrer eds., (págs.89-99).

(4). En este estudio empleamos el término inglés modernism, que abarca la obra de autores tales como Faulkner, James, Woolf y Joyce.

(5). 1980, (pág.2). Sin embargo Barth matiza dicha división teórica en <<Postmodernismo revisado>>, (*El paseante*, 1985, no.14, págs.92-100). En dicho artículo Barth alude a la diferencia entre los términos postmodernism y posmodernismo. Este último_ acuñado por Federico de Onís en 1934 en *Antología de la poesía española y hispanoamericana (1882-1932)*_ se refiere a:

"...una reacción hispana dentro del modernismo hispano." (Barth, *ibid.*,pág. 97).

Rose, por el contrario, incluye el uso del término por parte de Federico de Onís sin esa matización necesaria (pág.198).

(6). Hutcheon (*ibid.* págs.2-4); Sarduy, 1987.

(7). Hutcheon (*ibid.*,(págs.9-10); McHale, (1987, págs.13-25).

(8). Waugh (pág.22).

(9). McHale (*ibid.*,pág.9).

(10). Ver 3.

(11). De los textos primarios, los dos primeros, *Farabeuf* y *Estudio Q*, se publicaron en 1965, y el último, *Spanking the Maid*, en 1982. Por otra parte, para una profundización en la dialéctica metaficción-posmodernidad, ver Sánchez Pardó, (1992).

1 TIPOLOGÍA

1.1. HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LA METAFICCIÓN

Aunque ha habido varias aproximaciones a una sistematización a la hora de entrar en el análisis textual de la metaficción, como hemos observado en Waugh, Stonehill, Scholes, Christensen y McHale, a nuestro juicio la que cobra el mayor grado de operatividad, tanto para investigar este fenómeno literario en general como para considerar su difusión internacional, es la que propone Linda Hutcheon en *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Dos nociones fundamentales subyacen en dicha propuesta tipológica: la lectura alegórico-irónica del mito de Narciso, y la característica básica de la vertiente posmoderna de la metaficción, a saber su naturaleza intrínsecamente paradójica.

La lectura que hace la crítica canadiense del mito de Narciso (1) pretende, de un lado, demostrar la condición narcisista original de la novela y de otro ironizar la interpretación original de dicho mito, en virtud del hecho de que, mientras Narciso llega a autodestruirse, sobrevive de dos maneras, en el infierno y como la flor que habita la tierra y lleva su nombre. De este modo se percibe a Ovidio y a los "naiadas" y "driadas" como a aquellos críticos que lamentan la muerte de la novela sin estar dispuestos a reconocer que solamente ha cambiado de morfología. En cuanto a Eco vemos cómo su destino prefigura el de Narciso, no puede callarse ni permitir que le ignoren, pero carece de la autonomía de ser una fuerza en sí misma, condición que Hutcheon compara con la del lenguaje. Por tanto la novela realista se niega a conceder el poder y la independencia al lenguaje, y como consecuencia éste acaba convirtiéndose en un medio en lugar de un fin:

"Como resultado, parecía disminuirse el valor de la elección lingüística deliberada y cuidadosa a la hora de escribir y evaluar la novela hasta que, como los huesos de Eco que se convirtieron en piedra, todo lo que parecía permanecer fueran estructuras esqueléticas y términos convencionales petrificados que el novelista conformista podría adoptar de un modo falto de sentido crítico."

Sin embargo, de la misma manera en que Narciso llega a contemplarse a sí mismo, la novela acaba entrando en un proceso que culmina con la autorreflexión romántica:

"Ahora aún más auto-consciente, la novela trataba cada vez más esta imagen como algo que en sí merecía una aproximación literaria: el novelista y la novela se convirtieron en la temática legítima: el proceso de la narración empezó a invadir el contenido de la ficción".

Este desplazamiento constituye, en el fondo, una modificación de grado y no de naturaleza. Narciso siempre ha sido auto-consciente; sólo cambia en la medida en que se vuelve más consciente de su existencia y encanto físicos. El papel es el agua que refleja, el texto su propio espejo y la novela/Narciso sobrevive en otro mundo menos realista y en el mundo real como flor/artificio.

La nueva forma de la novela es de naturaleza paradójica: por una parte el texto hace que el lector cobre conciencia de la condición ficticia y lingüística de lo que está leyendo distanciándole de dicho texto, por otra aquél debe reconocer su papel activo de receptor, participante y co-productor del mismo. Como consecuencia la narrativa narcisista no representa un rechazo de la *mimesis*, puesto que el vínculo decisivo entre la vida y el arte se mantiene firme en el proceso imaginativo. Es más, la *diegesis* no deja de ser una parte constitutiva de la *mimesis*; la *mimesis* como proceso llega a ocupar el lugar de la *mimesis* como producto (2).

Partiendo de estas dos hipótesis centrales Hutcheon llega a diseñar una tipología de la metaficción, fruto posterior de las investigaciones inductivas realizadas por la canadiense. No pretende ser una teoría absoluta de la narrativa narcisista, la cual sería reductiva puesto que la metaficción incluye una auto-crítica (3). Por nuestra parte, al alojar un texto en una de las categorías de dicha estructura tipológica (*diegética* abierta y encubierta; *lingüística* abierta y encubierta) no proponemos que dicho texto pertenezca exclusivamente a ella sin disponer de elementos de las otras categorías.

La tipología sirve, pues, para poner de relieve los efectos metaficcionales predominantes de un texto y los recursos empleados para crearlos. En resumen, una estructura molecular (4).

Dicha tipología (5) se compone de las cuatro categorías mencionadas arriba y en la siguiente sección examinamos y explicamos cada una de ellas.

1.2. LA MODALIDAD DIEGÉTICA: NIVEL ABIERTO

En la modalidad diegética abierta de la metaficción, modalidad que según la crítica canadiense es la más evidente e instructiva, la autoconciencia textual se tematiza mediante la alegoría argumental, la metáfora narrativa y el comentario narratorio movilizandolos recursos de la parodia, y muy estrechamente vinculados a ésta, el extrañamiento y la llamada *mise en abyme* (1). El lector se da cuenta durante la recepción de que está creando activamente un universo ficticio, y tanto en esta modalidad como en la lingüística abierta se enseña y se tematiza el nuevo papel del destinatario (2).

1.3. LA MODALIDAD DIEGÉTICA: NIVEL ENCUBIERTO

Al contrario de los textos abiertamente metaficcionales mencionados arriba, las novelas y los cuentos de la segunda categoría (1) funcionan de una manera encubierta estructurando, internalizando y actualizando la *diegesis*. Debido a su naturaleza encubierta implícita (ni el narrador ni los personajes suelen dirigirse directa y abiertamente al lector) generalizar las formas de esta vertiente resulta más difícil, pero una solución se halla en analizar aquellos modelos estructurales inherentes a ella, de los cuales Hutcheon hace hincapié en 1). La estructura policiaca 2). Lo fantástico 3). La estructura lúdica 4). Lo erótico.

La estructura policiaca: Dentro de lo policiaco observamos tres características que lo definen como un género muy adecuado para la subversión metaficcional, empezando por su propia naturaleza autorreflexiva. De un lado, en las novelas detectivescas con mucha frecuencia uno de los personajes resulta ser un escritor de novelas detectivescas. Paralelamente, a menudo los personajes creen que lo que pasa en los libros no puede suceder en la vida "real" (el libro que estamos leyendo y del cual éstos son agentes narrativos). Después, hay que tomar en cuenta las convenciones poderosas del género, que aseguran el orden y la lógica y **normalmente** deben respetarse para leer la obra y participar en el caso (y por tanto, en muchas ocasiones la ruptura, exageración y subversión de esas convenciones movilizan el juego autorreferente). Finalmente, en lo policiaco el

acto hermenéutico se convierte en una actividad de interpretación, el receptor, como el detective, debe seguir las "pistas" hasta llegar a una solución del enigma. Los huecos hermenéuticos son textualmente funcionales de un modo explícito (2), no obstante el proceso es emblemático de la lectura de cualquier novela (3).

Lo fantástico: En virtud del hecho de que el cronotopo fantástico no corresponde al vector espacio-temporal de la experiencia del lector, la condición ontológica ficticia literaria de este género es axiomática (4). En la opinión de Hutcheon representa un paso más allá de lo que se ha señalado sobre la novela de detectives, ya que no sólo supone la interpretación sino también el acto de imaginar el mundo de la ficción, de dar forma a los referentes de las palabras que actúan para edificar la totalidad del universo que constituye el texto "concretizado" (5).

La estructura lúdica: En este modelo cobra importancia la noción de los códigos y reglas del juego, como reflejo simultáneo de la escritura y lectura:

"Al utilizar un modelo lúdico la metafiction llama la atención sobre una actividad creativa libre (como en lo fantástico) con reglas autónomas, actividad común a toda lectura de ficción. El lector o bien aprende el código (es decir, aprende a crearlo) o bien se encuentra incapaz de poner en juego el mundo ficticio." (6).

Lo erótico: Basándose en la metáfora sexual de la relación autor-lector, ambos deben participar para crear y dar vida a la ficción, el texto erótico intenta seducir al receptor que a su vez procura escapar de la posesión deseada (7).

Es importante tener en cuenta que existen otros modelos, tal y como la estructura musical, y que en la práctica todos suelen interrelacionarse.

1.4. LA MODALIDAD LINGÜÍSTICA: NIVEL ABIERTO

Junto con aquellas vertientes que reflejan abierta o encubiertamente su propia *diegesis* existe otra suerte de textos que son lingüísticamente autoconscientes o auto-reflexivos, textos que revelan sus propios soportes verbales; el mismo lenguaje cuyos referentes sirven para construir el mundo ficticio. Puesto que en la mente del lector una novela nunca llega a constituir una unidad espacio-temporal coherente, como lo podría ser un poema, la metaficción a menudo resuelve el dilema del crítico que se encuentra enfrentado al texto en busca de una metodología que le sirva para examinar el lenguaje, alojando la cuestión formal lingüística en primer plano, en el contexto tematizado mismo (1).

Decisiva en esta coyuntura es la problemática de la referencialidad. Como indica Hutcheon, al principio de la lectura el receptor refiere las palabras a su propio conocimiento lingüístico y experiencia extra-textual; sin embargo a lo largo de la recepción estas palabras acaban creando un universo autónomo, en parte mediante la participación activa del lector. El lenguaje narrativo crea su objeto, no lo describe (2), y son las expectativas sobre el género que tiene el lector y la creación realizada por éste y no la temática ni los referentes supuestamente "reales" los factores que determinan la validez e incluso la condición ontológico-novelística (3).

Son varios los mecanismos textuales empleados por los textos pertenecientes a la modalidad lingüística abierta. Pueden ostentar su juego paródico sobre cierto estilo de escritura; demostrar su conciencia de ser libros escritos e impresos tangiblemente con palabras, de un modo "estático" mediante la explotación de la tipografía, las notas, y los títulos, y de otro "dinámico" llamando la atención del lector sobre el proceso creativo mismo; emplear juegos de palabras tematizados, todo ello con el fin de examinar o bien el poder del lenguaje, su capacidad de significar y ordenar, o bien los límites de éste como medio de comunicación (4).

1.5. LA MODALIDAD LINGÜÍSTICA: NIVEL ENCUBIERTO

El nivel encubierto de la modalidad lingüística (1) representa según Hutcheon el límite del género novelesco. Observamos un proceso implícito, que llega a equiparar el acto de leer con el de escribir, en el cual las estructuras lingüísticas movilizadas deben ser inmanentes y funcionales, sin volverse invisibles ni demasiado evidentes, desviando la atención del lector hacia la textura semántica sintáctica y incluso fonética de las palabras. Sus recursos textuales más comunes son el chiste, la adivinanza, el juego de palabras y el anagrama, aunque como veremos en la sección de análisis también entran en juego los palindromas.

1.1. NOTAS

(1). págs.8–16. John Barth, en el relato <<Echo>> de *Lost in the Funhouse* (ver 2.1.1, nota {40}), ofrece otra interpretación literaria del mito de Narciso, de modo que Narcissus simboliza el autor y la ficción autoconscientes, mientras que Echo encarna al autor y ficción realista:

"Echo never, as popularly held, repeats all, like gossip or mirror. She edits, heightens, mutes, turns others' words to her end." (pág. 100).

(2). págs.xiii–xviii, 5.

(3). Ver Stonehill (págs.3–5).

(4). Ver Baquero Goyanes (pág. 16).

(5). La tipología propuesta por Hutcheon es, en realidad, una modificación de la que articula el teórico francés Jean Ricardou en su artículo <<La population des miroirs>> (*Poétique*, 22, 1975; y *Nouveaux problèmes du roman*, 1978). Ricardou identifica cuatro vertientes:

(I). "l'auto-répresentation verticale, descendante, expressive...l'écriture est subordonnée aux aventures;

(II). "l'auto-répresentation verticale ascendante productrice...les aventures sont soumises à l'écriture";

(III), "l'auto-répresentation horizontale, littérale productrice...les aventures imitent les aventures";

(IV), "l'auto-répresentation horizontale, littérale productrice...l'écriture imite l'écriture" (págs. 160–161).

Tal metodología, según Hutcheon, implica varios problemas. Así, la primera categoría (I) en la que la escritura es subordinada a la acción, no parece constituir un ejemplo de la metaficción, sino de la ficción realista. Además Ricardou no distingue entre las modalidades diegética y lingüística; aunque el lenguaje puede ordenar la diegesis, no se suele dar el caso inverso. Finalmente, la cruz de la auto-representación tampoco diferencia entre los niveles abierto y encubierto (Hutcheon, 1980, págs. 22–23). Por tanto la crítico canadiense diseña su propio modelo, que abarca tanto aquellos textos que son conscientes de su proceso narrativo como los que se preocupan por los límites y el poder de su propio lenguaje, de un modo abierto o encubierto (ibid.).

Para ver las reacciones de la crítica ante la tipología y las hipótesis de Hutcheon, ver Stonehill (págs.178–179), y Bell (1986), Ommundsen (págs.11–12), Spires (págs.1–3) y Dotras (págs.9,26).

1.2. NOTAS

- (1). págs.23–25, 49, 56.
- (2). págs.28, 34.

1.3. NOTAS

- (1). Hutcheon (1980, págs.23, 31–34, 74–86).
- (2). Ibid. (págs.72–74).
- (3). Barthes (1980).
- (4). Hutcheon (ibid., págs.76, 80).
- (5). Ibid. (pag.76).
- (6). Ibid. (págs.32–33, 82).
- (7). págs. 35, 85–86.

1.4. NOTAS

- (1). págs.28–29, 87–88.
- (2). Ver Waugh (1980) y 0.3..
- (3). págs.88, 93, 97.
- (4). págs.99–103.

1.5. NOTAS

- (1). págs.38,118–138.

2 LA MODALIDAD DIEGÉTICA: NIVEL ABIERTO

2.1. LA PARODIA

Dado que las descripciones del significado y uso del término **parodia** se han visto marcadas por la inseguridad y el debate (1), no debe extrañarnos la falta de consenso en torno a la definición del fenómeno. En este sentido, la que propone Genette parece ser la más escueta y minimalista:

"La forma más rigurosa de la parodia mínima, consiste en retomar un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras...La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad." (2).

A nuestro juicio, y de acuerdo con la lectura por parte de Hutcheon y Rose (3) del concepto de la parodia propuesta por Genette, la definición del teórico francés no deja de ser reductiva, ignorando las complejidades inherentes a dicho recurso artístico. Sin embargo, el carácter limitativo de la descripción de Genette desmiente el enorme valor de su análisis de la intertextualidad_ "hipertextualidad" en los términos de éste_ análisis que es de gran utilidad en nuestra investigación del fenómeno paródico en *Chimera* y *El hipogeo secreto*. A fin de cuentas, pues, las divergencias atañen más a cuestiones de terminología que de fondo.

En su reciente estudio, Margaret A. Rose, partiendo de la noción de la parodia como:

"el refundamiento cómico de la materia lingüística o artística" (4),

la define basándose en su etimología, aspectos cómicos, relación con el productor y receptor textuales y la diferencia que existe entre su forma general y específica (5).

De los elementos que caracterizan la aproximación de Rose, Linda Hutcheon elimina la necesidad del efecto humorístico reduciendo la parodia a la:

"repetición con diferencia" (6),

y esta insistencia sobre el talante dialéctico de la parodia se aloja también en la definición del fenómeno por parte de Bajtín_ cuyos estudios de la parodia y lo carnalesco ha tenido una influencia enorme en los trabajos posteriores dedicados al tema_ como:

"un híbrido intencionado dialogizado" (7).

Como forma dialéctica, según Ben-Porat, la parodia no deja de ser la representación de una realidad modelada, y esta última realidad modelada es, a su vez, la representación de una realidad original (8). Dicha definición nos sirve para aproximarnos a una apreciación de la parodia en cuanto a las diferencias que existen entre ésta y sus formas relacionadas.

La sátira, recurso a menudo confundido con la parodia, consiste en una representación crítica de una realidad original, es decir, de los prejuicios, actitudes, estructuras y tipos sociales (9). En otras palabras, y teniendo en cuenta en todo momento la distinción entre las fuerzas centrípeta y centrífuga de la ficción, la sátira es una forma "extra-mural" y la parodia "intra-mural" (10). Otra divergencia radica en el hecho de que en la sátira el objeto de la crítica realizada por el autor es exterior al mensaje de éste, mientras en la parodia el blanco_ o "hipotexto" según la terminología de Genette_ se incorpora como parte integral del texto paródico_ o "hipertexto". En la sátira se ponen en tela de juicio ciertas normas o distorsiones de las mismas, a diferencia de la parodia en la cual ambos elementos se recrean o se imitan y, simultáneamente, se refunden. Como consecuencia, la actitud inherente a la parodia es mucho más ambivalente para con su blanco (11).

A despecho de las diferencias teóricas que separan la sátira de la parodia, en la práctica se interrelacionan. En este sentido, Hutcheon identifica dos modalidades principales (12). Primeramente, existe una especie de parodia genérica que es de carácter satírico y cuyo blanco se compone de otra forma de discurso codificado: la parodia domina la sátira. Dentro de los parámetros analíticos de este trabajo, habría que pensar en *Estudio Q* y *Take It or Leave It*, ambos analizados en 4. En segundo lugar, se encuentra la sátira paródica que se

dirige a algo exterior al texto empleando la parodia como vehículo, trampolín literario, para lograr sus fines satíricos: la sátira domina la parodia.

En nuestra opinión, pocas veces se realiza una parodia o bien una sátira en estado puro y, además, muchas veces es difícil si no imposible determinar a ciencia cierta dónde empieza la una y termina la otra y viceversa.

Junto con la sátira, la ironía suele confundirse con la parodia, pero de nuevo podemos perfilar ciertas divergencias. La mayor parte de la ironía funciona a través de un código único que oculta dos mensajes, la de la sátira envía al lector un mensaje unívoco acerca del blanco centrífugo, mientras la parodia contiene dos o más códigos. Esta última es potencialmente irónica y satírica, en el sentido de que el blanco forma parte de la parodia y de sus mensajes múltiples, mensajes que a su vez se disponen a ironizarse y satirizarse. Mediante un esquema en el cual A representa el código del autor; B el código del texto citado; C el objeto de la crítica o contraste dentro del código del autor; $\rightarrow$ la dirección de la crítica, refundimiento desde el mensaje o los mensajes del código y $\leftarrow$ la dirección de reflexión de vuelta hacia el significado del autor, Rose (13) articula las diferencias entre ironía, parodia y sátira:

IRONIA	=	$A \leftarrow \rightarrow C$
PARODIA	=	$A + B \leftarrow \rightarrow B = C$
SATIRA	=	$A \rightarrow C$

El plagio es otro recurso a menudo relacionado con la parodia. En un principio, en el plagio el lector ignora la diferencia entre el texto y su modelo (14), diferencia puesta de relieve por la parodia, y es así porque el plagio intenta en todo momento ocultar sus fuentes, en contraste con la parodia que las deja entrever o las identifica explícitamente para criticarlas o establecer un contraste, función que está ausente del plagio.

Aunque existen paralelismos entre la parodia y el pastiche podemos observar varios modos en los cuales se distinguen (15). La parodia conlleva una transformación, el pastiche una imitación. Éste funciona en el nivel estilístico

aquella en el textual. Además, el pastiche es un recurso menos crítico que supone un contraste menor y a menudo no es más que un montaje neutral.

Establecidas las divergencias que separan a la parodia de sus formas relacionadas, nuestro siguiente paso consiste en analizar cómo funciona el fenómeno paródico en virtud de su conexión con el autor, texto y lector.

Ante todo, definir un texto como una parodia conlleva implícitamente el reconocimiento de una intención por parte del productor textual. Este productor no debe confundirse con el autor de carne y hueso_ o autor empírico_ ya que tanto éste como el lector empírico se hallan ausentes del texto. Paradójicamente, productor y receptor están presentes como autor y lector implícitos (16). Como en la mise en abyme (17), pues, el parodista se caracteriza por su status dialéctico ausente–presente. Ostenta abiertamente su autoridad desautomatizando la textura de su creación y postulando la ingenuidad del blanco o hipotexto y las convenciones literarias que construyen su soporte. No obstante, criticar otro texto y la poética de la misma de una manera ambigua nos plantea el problema de si la postura del parodista también debe entrar en tela de juicio, problema que se ajusta a la paradoja de Epiménides (18) que a su vez se convertiría en algo como <<Todos los parodistas son mentirosos>>. De este modo, puede acabar siendo víctima de su propia ironía atrapado para siempre en la "jaula del metalenguaje" construido por el texto. Inevitablemente, al multiplicarse los discursos, se multiplican los sujetos de dichos discursos:

"Mediante este proceso se crea también la impresión de la desaparición (detrás de una multiplicidad de autores) del sujeto del discurso." (19).

Por último, no habría que olvidar que el parodista es simultáneamente autor_ de la parodia_ y lector_ del blanco o hipotexto (20).

En términos generales, el lector de la parodia debe reconocerla por lo que es, y este reconocimiento se produce en virtud del control y de la orientación establecidas por el productor textual (21). Dicho proceso supone la creación de las expectativas del receptor y la decepción posterior de las mismas (22). Rose

identifica cuatro tipos de afirmaciones directas sobre la naturaleza paródica de un texto (23):

- 1). Los comentarios sobre el texto parodiado, su autor y lectores.
- 2). Los comentarios sobre el lector de la parodia y/o las referencias y los guiños a éste.
- 3). Los comentarios sobre el autor de la parodia.
- 4). Los comentarios sobre la parodia en sí.

Ante las transformaciones formales que se señalan en el metacomentario, existen varias reacciones posibles por parte del lector. En primer lugar, puede que el receptor no reconozca la parodia porque no identifica el blanco o hipotexto como algo contenido en y distinto de la parodia. Alternativamente, existe la posibilidad de que aunque reconozca la presencia de varios mundos textuales, no perciba la intención paródica de la relación entre éstos. En tercer lugar, es posible que reconozca el texto parodiado pero sólo sienta que tanto él como el blanco son víctimas de la parodia. Finalmente, existe lo que Rose denomina el "lector ideal", es decir, el que reconoce la incongruencia paródica y disfruta de ella (24).

En su relación con el receptor, pues, la parodia desea educar al lector ingenuo sobre el error de considerar el mundo ficticio proyectado por el texto parodiado_ y por los textos literarios en general_ como <verdadero> en el sentido de ser un reflejo fiel del propio mundo del lector, deseo compartido por la *mise en abyme*. De este modo, se libera a los receptores de sus hábitos de lectura convencionales y se les recuerda su papel en la creación del texto (25).

El tercer elemento del triángulo paródico se halla en el ámbito de la textualidad: ¿cómo afecta la parodia al blanco? ¿A sí misma? En lo que se refiere a la primera pregunta, la parodia juega un papel decisivo en la evolución literaria:

"La obra de arte es percibida en relación con las otras obras artísticas, y con la ayuda de asociaciones que se hace con ellas...No sólo el <pastiche>, sino también toda obra se crea, paralelamente, y en oposición con un modelo cualquiera. La nueva forma no aparece para expresar un contenido nuevo, sino para reemplazar la vieja forma que ha perdido su carácter estético." (26).

En otras palabras, la parodia, sencilla y explícitamente, pone de manifiesto lo que es inherente a todo texto nuevo, y de hecho hay quienes perciben la historia literaria como la historia de la parodia (27). No obstante, a nuestro juicio y de acuerdo con las ideas de Owen Miller en torno a la intertextualidad en general (28), hay que evitar la reducción del diálogo paródico a un fenómeno de causa-efecto, es decir, de orden cronológico. La parodia indudablemente sirve para renovar textos o géneros anteriores pero éstos no dejan de ejercer una influencia sobre aquella. Además, como observamos anteriormente con respecto al autor, al deconstruir el blanco la parodia se expone, según la misma lógica, a ser deconstruida.

Por otra parte, la parodia no deja de constituir una crítica de la *mímesis*, crítica que puede desarrollarse en dos direcciones (29). De un lado, puede insertar una representación más realista del mundo del escritor y una utilización del arte más autoconsciente, o más sincero si se quiere. De otro, puede establecer una visión del mundo más absurda en un escenario donde la realidad se ha convertido por completo en ficción.

Con respecto a la segunda pregunta, aquí entra en juego la temática paradójica de las meta-acciones y el orden superior. Como forma de reflexión y como metaficción, la parodia introduce la problemática filosófica de la independencia del meta-lenguaje de su propia crítica, la posibilidad de que las meta-acciones se sitúen en un orden superior, más alto que las afirmaciones y acciones que aquellas describen, y por tanto, sugiere la posibilidad de revolucionar las funciones del lenguaje literario y del discurso general (30). Pero, se nos presenta una paradoja, ¿Cómo se puede hacer dos cosas al mismo tiempo, crear y criticar, cuando inevitablemente la crítica forma parte de la creación? Rose ofrece dos salidas: reconocer la naturaleza incompleta de la parodia, o dirigir la crítica a otros discursos, a otros textos (31). En nuestro análisis textual de la *mise en abyme*, presenciamos la elección de las dos opciones sin la resolución de la paradoja que se plasma en el espiral, tira de Möbius.



Después de considerar la relación de la parodia con el autor, lector y texto, y antes de entrar plenamente en el análisis de aquella en *El hipogeo secreto* y *Chimera*, es importante hacer una reflexión en torno a la naturaleza ideológica de la parodia. En el plano estético observamos la manera en que la parodia se caracteriza por la ambigüedad y la ambivalencia y son precisamente estos fenómenos dialécticos los que perfilan el contexto ético ideológico. Por una parte, la parodia implica una transgresión, transgresión que se suele asociar con lo carnavalesco:

"La metaficción contemporánea...existe_ del mismo modo que el carnaval_ en aquella frontera entre la literatura y la vida, negando marcos y candilejas." (32).

Alojada en "la cultura popular de la risa", muchas veces la parodia combina la cultura alta y la de las masas produciendo la novela dialogística bajtiniana (33). En lo carnavalesco, se invierten todos los valores y predominan las máscaras y disfraces, proceso que en la metaficción paródica se traduce tanto en el nivel de los agentes narrativos como en la propia estructura novelesca. Pero, mientras la parodia puede criticar el orden establecido mediante la inversión también lo puede hacer implícitamente mediante la imitación irónica de la otra vertiente de la fuerza paródica_ de la noción de Marx según la cual la historia se repite como farsa (34).

Sin embargo, es exactamente la naturaleza dialéctica del fenómeno paródico la que nos remite a su otra faceta: implica la autoridad. Hutcheon, en su cuidadosa lectura de Bajtín (35), demuestra cómo el gran pensador ruso no deja de reconocer que lo carnavalesco se legaliza, puesto que lo permiten y lo toleran las fuerzas sociales y religiosas. Además, la carga transgresora de lo carnavalesco sólo tiene sentido si se realiza sobre el fondo de la misma norma o jerarquía que aquella ridiculiza. Es decir, para romper las reglas, éstas deben existir de antemano. Ya dentro de la parodia_ como en el ámbito lúdico (36)_ el mundo se invierte pero dicho mundo sigue existiendo fuera del tiempo y lugar tanto de lo carnavalesco como de lo paródico. Mientras, por un lado presenciamos una especie de democratización lingüística y literaria en virtud de la incorporación de las formas populares, por otro, dicha incorporación se expone inevitablemente a la comercialización e institucionalización. En este sentido, cobra gran relevancia la

tesis de Ommundsen sobre el talante ideológico de la metaficción en general. Ommundsen identifica y a la vez rechaza las dos falacias que caracterizan el debate en torno a la política y la poética: que la literatura es exclusivamente una acción política y, al contrario, que no existe conexión alguna entre texto y mundo real (37). Para Ommundsen, la autorreferencialidad puede atacar el orden establecido o bien adherirse a él, y en gran medida el significado ideológico, de la misma forma que el estético, depende de la recepción textual. Para categorizar y analizar el recurso paródico, postulamos las parodias de la trama y los personajes, que veremos a continuación. Las parodias del autor y lector son examinadas más adelante.

2.1.1. La trama

En este apartado, estudiamos la parodización de las secuencias narrativas en forma de resumen global señalando las acciones contenidas en éste, o bien en forma de acciones individuales, según el caso.

El hipogeo secreto

Salvador Elizondo, a la hora de hablar de su segunda novela, ha insistido en la semejanza que existe entre ella, la leyenda del *Grial* y la novela de la búsqueda en general (1). Por tanto, es esta comparación la que sirve de punto de partida para la investigación de la parodia en *El hipogeo secreto* en el nivel global de la trama (2). La novela de la búsqueda, o "quest-novel", se define como la historia del héroe que realiza las acciones de descubrir su propia naturaleza y la del mundo, y encuentra obstáculos que prueban su valor, estructura a menudo muy vinculada a la del *Bildungsroman* (3). La "búsqueda" en sus raíces míticas se compone de las acciones: *agon* (conflicto), *pathos* (lucha a muerte) y *anagnorisis* (descubrimiento) (4). Considerar la estructura de *El hipogeo secreto* en su totalidad, nos permite establecer paralelismos entre el *agon* y las tres primeras partes del texto (págs. 9-44, 45-70, 71-86) y el *pathos* y la *anagnorisis* y la última parte (págs. 86-159). Paralelamente tenemos el rito del narrador y la Perra, en el cual ésta debe recordar y olvidar tres veces (págs. 9-11), y la unión amorosa evocada en términos de lucha (págs. 9-11, 40, 63, 67-69, 96-97, 108-109). A la vez notamos cómo el personaje/narrador y los demás entran en conflicto con el autor que les ha creado, deciden luchar contra su voluntad para llegar al fondo del misterio con el descubrimiento del hipogeo secreto (5), cuya estructura laberíntica vuelve a remitirnos a la mitología (6). Subrayando la búsqueda, se halla un paradigma en conexión con los sueños: en términos oníricos la novela de la búsqueda representa el afán de la libido de encontrar la plenitud que le libere de la angustia de la realidad; plenitud, no obstante, que contenga esa misma realidad (7). De este modo, los personajes necesitan a la Perra, pero no quieren despertarla porque se disolvería su mundo:

"El universo es un sueño. Ella es la Flor de Fuego. No la despiertes."; "Es posible que la Perra conozca el significado de esta inscripción; pero no puedo despertarla

para interrogarla. Si lo hiciera, el mundo del que formamos parte desaparecería."
(*El hipogeo secreto*, págs. 16, 124).

Al invocar la estructura de la *Bildungsroman*, el texto elizondiano se inscribe, ante todo, en un contexto literario genérico. De este modo, se dirige la atención del lector de entrada hacia la literatura en sí y desvía su interés de la fuerzas centrífugas. Paralelamente, despierta las expectativas receptoras_ el lector se prepara para disfrutar de una novela de aventuras.

No obstante, *El hipogeo secreto* va más allá: no se contenta con imitar o basarse en un género conocido, sino que participa del proyecto común, en el ámbito de la metaficción contemporánea, de investigar, subvertir, celebrar y, en última instancia, renovar formas o textos anteriores. Por ello surge la diferencia.

El hipogeo secreto, pues, despoja el *Bildungsroman* de su aspecto lineal_ la trama da un paso para adelante y dos para atrás, mediante la *mise en abyme* y la *metalepsis* del autor_ proceso que se colma en el final circular_ la palabra "¡Ahora!" nos devuelve al inicio del texto. Las expectativas del lector se ven, por tanto, frustradas; el clímax de la novela es ambiguo, la búsqueda_ en el sentido convencional_ ha sido en vano. Decimos <en el sentido convencional> porque , en realidad, la búsqueda se realiza en un contexto literario filosófico: es esencialmente la búsqueda de la realidad de la ficción, y su razón de ser se halla precisamente en el proceso de esa búsqueda, llevada a cabo tanto por el autor como por el lector. La *mimesis* se convierte en *diegesis*.

La segunda novela de Elizondo, en el nivel abierto de la modalidad diegética, constituye, en resumen, una parodia donde la leyenda del *Santo Grial* y la novela de la búsqueda se inscriben en un contexto onírico-existencial (8) y en última instancia literario, no obstante, dicha transcontextualización también se moviliza en el tratamiento de un texto particular, *Los quinientos millones de la Begun* (1879) de Julio Verne (9).

Al invocar el texto verniano, Elizondo simultáneamente se vincula y se desvincula de *Los quinientos millones de la Begun*. Es como la novela de Verne pero "al revés". Las aventuras son "aventuras metafísicas". La estructura es

"originalmente concebida sobre los lineamientos más o menos simplistas" de la novela francesa _ aquí se revela la actitud irónica adoptada por el mexicano frente al blanco de la parodia. De esta forma, percibimos cómo la intención de nuestro autor radica en elevar un género popular, y su manifestación en un texto específico, a un examen lúdico-filosófico de la ficción misma.

Advertidos por tales guiños intertextuales, podemos proceder a examinar la relación que existe entre las dos novelas. Ante todo se destaca la correspondencia de que disponen tanto *El hipogeo secreto* como *Los quinientos millones de la Begun* con la novela de la búsqueda, correspondencia anteriormente analizada con respecto al primero. En cuanto al texto verniano las aventuras del protagonista reflejan ampliamente las del héroe mítico. Johann Schwartz, en realidad Marcel Bruckman, debe luchar contra el dragón arquetípico en la forma de Schultze, para poseer el secreto y la potencia que esto concede, a través de la realización de las pruebas y el descenso simbólico al mundo infernal (*Los quinientos millones*, capítulos 8-10).

Existen, por tanto, marcados paralelismos temático-estructurales entre los dos textos, paralelismos indicados por la propia novela de Elizondo; sin embargo, considerarlos solamente desde la perspectiva de la similitud que se hace notar entre ellos equivale a ignorar la naturaleza paradójica, y en último extremo paródica, de estas relaciones intertextuales. La novela de Julio Verne en virtud de su punto de vista narrativo omnisciente, temporalidad lineal y caracterización tradicionales se aloja cómodamente en el realismo literario, o por decirlo de otra manera, corresponde al modelo de lo ficcional verosímil (10). Por el contrario, *El hipogeo secreto*, al subvertir precisamente todos esos elementos llega a equipararse al modelo de lo ficcional no verosímil (11). Si la vuelta a Stahlstadt por parte de Marcel representa "Una especie de descenso a los infiernos" donde

"podía hallar ocultos abismos bajo cada uno de sus pasos" (pág. 215)

en el texto mexicano es el lector e incluso el autor, reflejados simbólicamente en los personajes de la Perra-Mía y el narrador, quienes deben emprender este descenso al hipogeo secreto de la ficción misma; los abismos se convierten en mises en abyme.

Una de las modificaciones importantes que observamos en la parodización de la novela de Julio Verne radica en que, mientras que en ella la estructura mítica se halla en un segundo plano (12), en la de Salvador Elizondo se vuelve explícita_ proceso análogo al de *Chimera*_ y sirve para fusionar enunciado y enunciación (El h.s. pág. 58), y, de este modo, para examinar la propia construcción y recepción de la novela.

Subyaciendo en el cambio estructural _ *Los quinientos millones de la Begun* (lo ficcional verosímil)::*El hipogeo secreto* (lo ficcional no verosímil) se encuentra un cambio de orden filosófico. Si en el plano de la parodia lo mítico se mezcla con lo científico positivista, en la parodia misma se privilegia el primero y se pone en tela de juicio el segundo_ ya que el mundo se interpreta como una sucesión de palabras (págs. 54-55) y un diccionario (pág. 55). Esta idea nos remite a una de las posturas más radicales de la metaficción, según la cual el mundo está compuesto únicamente de sistemas semióticos (13) e incluso la historia ocupa el mismo plano ontológico de la ficción, puesto que ambas son, al fin y al cabo, discursos (14). Además, el único modo de intentar aproximarse a una explicación de esta red discursiva se halla en otro discurso más: la escritura. Quizás el mensaje que la escritura intenta comunicar sea tan incomprensible como incomunicable (*El hipogeo secreto*, pág. 52).

Junto con la parodia propiamente dicha existen acciones pertenecientes a la llamada intratextualidad. La intratextualidad, es decir autorreferencialidad dirigida hacia la propia obra del autor (15), encuentra su expresión más nítida, desde una perspectiva global, en su vinculación con <<El grafógrafo>>,

"Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme que escribo..., (*El grafógrafo*, pág. 9) (16).

Por otra parte, la relación coito-violencia (págs. 21, 63, 69, 91, 98, 108-109, 110) recuerda explícitamente a *Farabucuf*.

Chimera

<<Dunyazadiad>>

Si en *El hipogeo secreto* en lo se refiere a la parodia de la trama y de las acciones allí contenidas se establece la repetición con diferencia de la novela de la búsqueda y de *Los quinientos millones de la Begun*, en <<Dunyazadiad>> el blanco de la parodia es *Las mil y una noches*. En la versión original Shah Zaman, al descubrir el adulterio de su mujer, abandona el reino de Samarkand para ir a vivir con su hermano Shahryar en las islas de la India y la China; al presenciar la infidelidad de la esposa de Shahryar, los dos se refugian en el desierto, encuentran al ifrit y a la doncella que éste ha raptado y con la que se acuestan los hermanos; sacan la conclusión de que todas las mujeres son engañosas y vuelven a sus reinos respectivos jurando violar y asesinar a una virgen cada noche. La hija del visir, Scheherazade, para acabar con la masacre, ofrece voluntariamente entregarse a Shahryar y con la ayuda de su hermana Dunyazade, quien pide un cuento en el momento que separa el acto amoroso y el de dormir, frena la mano asesina del monarca durante suficiente tiempo para ganar el corazón de éste y salvar el país (pág. 22).

El relato de Shah Zaman parodia abiertamente dicho argumento. Primero se describen los pormenores de su vida personal hasta el engaño por parte de su mujer. La infidelidad de la esposa de Shah Zaman, el encuentro con el ifrit y la mujer raptada, y el juramento de los dos hermanos constituyen elementos que reflejan de una manera relativamente fiel la versión original (págs. 52-53), pero es durante las mil noches que transcurren cuando observamos el desplazamiento paródico. Paralelamente a lo ocurrido con su hermano, el visir le entrega su hija como concubina pero Shah Zaman queda impotente durante siete noches. Junto con el lenguaje, la "llave del tesoro", es el motivo mileunanochesco del hechizo de la magia lo que libera a Shah Zaman de su impotencia (págs. 53-56).

La hija del visir también le sugiere una idea para cumplir el juramento: consiste en fingir violar y asesinar a las vírgenes de su reino, y de este modo "cumplir" con su promesa, mientras en realidad les daría la posibilidad de elegir otra opción: ir al exilio para formar una sociedad de mujeres. Según la doncella,

existen sociedades femeninas y masculinas que se reúnen una vez al año para procrear, nueve meses más tarde los hombres se llevan a los hijos varones y las mujeres se quedan con las hembras recién nacidas. Shah Zaman acepta la propuesta y pasa dos mil noches con las nuevas componentes de la sociedad femenina, aunque admite no haberse esforzado por saber el resultado del plan, hasta que recibe un mensaje de su hermano pidiéndole que vaya a verle para conocer a Scheherazade. Emprende el viaje con la esperanza de que Scheherazade tenga una hermana con la que Shah Zaman pueda terminar la "historia de su vida" (págs. 56–61) (17).

Volviendo a la situación enunciativa, después de escuchar el relato de Shah Zaman, Doony lo rechaza como mentira, aunque él argumenta que por lo menos es una ficción, la cual es más importante y más verdadera. Concluye su narración al explicar a Dunyazade que Shahryar había conocido desde el principio el plan de las hermanas y que no las había matado porque en realidad había llegado a amar a Scheherazade. Shah Zaman apuesta por la fidelidad mutua mientras su hermano prefiere, si hace falta, mantener una relación mutuamente infiel con Scheherazade (págs. 61–63).

Después tenemos las acciones descritas en los metarrelatos de *Las mil y una noches*. <El mercader y el genio> trata de un ifrit enfadado que retrasa la muerte de un mercader inocente, hasta que tres jeques terminen sus cuentos, y acaba perdonándole la vida a su víctima (págs. 23, 28) (18). Sobre <El pescador y el genio> solo informa al lector de que contiene otro cuento, <El príncipe hechizado>, en el cual un monarca es encarcelado en un castillo negro, y cuya resolución conduce a su vez a la del primero (págs. 28, 31) (19). Por otra parte, están los micro-relatos que no dejan de recibir una alusión escueta, a saber: <Las tres manzanas> (20), <El caballo de ébano> (21), <Julnar nacido del mar> (22), <La serie de trucos de mujeres> (23), y <Ma' aruf el zapatero> (24) (págs. 28, 29, 37, 42).

Es, pues, al final de <<Dunyazadiad>> donde se halla la única cita intertextual de *Las mil y una noches*, momento en el cual cambia la voz narrativa e interviene "John Barth" para acercarse al cierre de la primera novela corta empleando las palabras con la que empieza la colección de cuentos oriental:

" <There is a book called the *Thousand and One Nights*, in which it is said a king had two sons, Sharyar and Sha Zaman> etc.,....." (pág. 63).

Como venimos diciendo, todas estas referencias intertextuales disponen de una función en el contexto literario, tanto en la vertiente diegética como en la erótica y es en esta última donde se alojan las alusiones a otras obras. La comparación hecha por Dunyazade entre las posturas adoptadas por su hermana y Shahryar y las páginas de *Aranga Ranga* y *Kama Sutra* se explica por sí misma, mientras que el genio/"John Barth" destaca la relación texto-sexo recurriendo a los ejemplos de la *Odisea* y el *Decamerón*: cuenta a las hermanas cómo en la épica homérica el protagonista vuelve a casa y hace el amor con su mujer fiel, relatando a la vez sus aventuras durante una noche prolongada por los dioses. Respecto al *Decamerón*, afirma que los cuentos relatados por los cortesanos refugiados de la peste, algunos de los cuales están sacados de *Las mil y una noches*, constituyen un desplazamiento del acto amoroso (pág. 33).

Finalmente como acción paródica aislada, tenemos el plan de las dos muchachas de castrar y matar a sus esposos para después suicidarse (págs. 44-45).

Barth, pues, parodia la trama del relato marco de *Las mil y una noches* para superar el bloqueo de escritor, y de esta forma regresa a la casa de tesoro que es la tradición literaria: vuelve para atrás para seguir adelante. Así, la parodia sirve para la construcción de <<Dunyazadiad>> y la investigación de esta construcción. Paralelamente, la parodia tiene fines satíricos al introducir los temas del feminismo y de la guerra de Vietnam, es decir, cumple una función centrífuga.

Los tres grandes cambios estructurales_ fruto de la intención paródica _ que constituyen la entrada del genio en la diegesis, el cambio de punto de vista de Sherry a Doony y el plan frustrado de castrar y matar a los reyes_ en su conjunto logran el objetivo común de desautomatizar el texto paródico y el blanco de éste, a través de la incongruencia explícita entre *Las mil y una noches* y <<Dunyazadiad>> (25).

<< Perseid >>

Según la versión clásica del mito, Perseo, hijo de Zeus y Dánae, rescata a Andrómeda y corta la cabeza de Medusa, y estas aventuras se repiten con leves modificaciones en <<Perseid>> (26). Es, empero, en su segunda serie de aventuras donde realmente entra en juego la parodia diegética de la repetición con diferencia. Perseus, para remediar su agotamiento físico y anímico, propone volver sobre sus pasos, de la misma manera en que Barth vuelve a la mitología para superar el agotamiento literario,

"drop in on King Dictys in Seriphos, say hello to Samian Athene, run over to Mount Atlas, where I short-circuited the Graeae_you've never seen Mount Atlas_then a quick stop at Chemmis on the Nile, where I landed for a quick drink before I saved your life." (pág. 80).

Frente a las protestas de Andromeda, Perseus acepta que excluyan a "Estigianinfavilla", Hiperborea y Hesperia del itinerario, pero su mujer se empeña en que vayan a Joppa " y punto".

Desde esta discusión verbal se pasa a la agresión física: Andromeda tira el baúl de Perseus, baúl donde anteriormente Acrisius había encerrado al héroe y su madre y en el que en la actualidad él guardaba sus recuerdos turísticos (la funda de la hoz de Hermes, unas rocas del cuerpo petrificado de Atlas, un trozo de la red con la que habían rescatado la madre e hijo, corales de Joppa, los anillos de hierro con los que habían atado a Andromeda, el disco mortal de Larissa y unas cartas, varias de ellas enviadas por una estudiante egipcia de Chemmis, investigadora de la mitología y que al final resulta ser Calyxa, musa y amante eventual de Perseus) (págs. 86, 87-89). De repente estalla una tormenta, posible obra de Zeus en venganza por el tratamiento recibido por Andromeda, y se hunde el barco (pág. 89). Solamente Perseus y Andromeda se salvan y después de pasar dos días a flote en el famoso baúl les rescata Danaus, hijo de Dictys. Fue este último quien había rescatado a Danaë y Perseus y, por tanto, se configura de nuevo la repetición con diferencia. Es más, a partir de este momento Perseus reemprende sus aventuras de antaño fortaleciendo aún más el distanciamiento paródico: su primera serie de hazañas repite la leyenda y a la vez la desmitifica mediante el punto de vista

narrativo y la transcontextualización, la segunda serie la parodia abierta y autoconscientemente cambiando el argumento.

La siguiente escena retratada por los murales ofrece la imagen de Perseus, Andromeda, Danaus y Dictys en el museo de Seriphos, pero aquí las figuras no son estatuas, sino los cuerpos petrificados de Polidectes y su corte; la jerarquía ontológica se invierte, en lugar de ser obras de arte que reflejan la realidad son personas reales convertidas en esculturas de piedra (págs. 90–91).

Perseus, a pesar de los consejos de Dictys, se empeña en recapitular la ruta de sus triunfos juveniles aunque sea a solas, y empieza con una consulta en el templo de Athene. Allí habla con una mujer encapuchada (en realidad Medusa) quien le explica que Danaus es rival y medio–hermano de él, y que existe una nueva Medusa. Entrega una navaja al protagonista, pero le informa de que esta vez no es necesario cortarle la cabeza a la Gorgona. Ante esta nueva Medusa, Perseus tiene dos posibilidades: la petrificación o la inmortalidad. Debe taparse la cara y la Gorgona le contará lo demás (págs. 100–101). Puede coger a Pegasus de prestado_ en una alusión autorreferente descubrimos que el primo de Perseus, Bellerophon, tiene prioridad sobre el uso del caballo mágico_ y debe dirigirse a las Graeae y devolverles su ojo perdido a cambio de que le digan dónde se hallan las Ninfas (págs. 101–102). Después de intentar seducir a la mujer encapuchada sin éxito, ésta le da una brida dorada para Pegasus y el héroe parte hacia Triton.

Cuando vuelve a presentarse ante las Graeae finge ser un enemigo de Perseus y ofrece buscarles el ojo perdido, pero los monstruos descubren su verdadera identidad, le tiran al agua y montan en Pegasus (págs. 105–106). A Perseus le rescata la mujer encapuchada diciéndole que devuelva el ojo a las Graeae. Pasan una semana juntos hasta que la mujer revela al protagonista que es Medusa (pág. 113). Después de una noche de pasión se despierta en la playa sólo.

Justamente en este momento se moviliza el cambio de marco en un movimiento narrativo en espiral: Medusa no le había llevado al cielo sino a Chemmis, Egipto, donde conoce a Calyxa y relata la historia de su vida en dos partes. Entre relato y relato hacen el amor, haciéndose eco de <<Dunyazadiad>>, y

finalmente Perseus se marcha a Joppa para vengarse del adulterio de su mujer (págs. 120–121).

En el palacio encuentra a Cepheus, el cual no le reconoce inicialmente debido a su ceguera y vejez (pág. 122). Cuando aparecen Andromeda y Danaus, el desenlace refleja la conclusión destructiva de la boda de Perseus y Andromeda en el mito original, aunque con modificaciones. Cepheus tira una lanza y mata sin querer a su mujer Cassiopeia y acaba suicidándose mientras Perseus mata a Danaus con una copa. Por fin aparece Medusa y ella y Perseus se abrazan convirtiendo simultáneamente a todos en estrellas, salvo a Phineus quien vuelve a su forma de carne y hueso. Incluso Calyxa se metamorfosea en una joya en espiral situada en el ombligo de la constelación en la que se ha convertido Andromeda (págs. 129– 134) (27). De este modo llegamos al climax de <<Perseid>> y nos damos cuenta de que Perseus ha estado relatando a Medusa todo lo que ha contado a Calyxa sobre su vida, narración reflejada en los murales del templo de Chemmis. Perseus y Medusa, en forma de estrellas, continuarán recapitulando su propia historia mientras los seres terrestres sigan "leyendo" las constelaciones, eco retrospectivo de las palabras con las que se abre el relato,

"Stories last longer than men, stones than stories, stars than stones." (pág. 67).

<<Bellerophoniad>>

Como en el caso de Perseus, las primeras aventuras de su primo, las de "La Primera Marea Creciente", reflejan el argumento de la leyenda que las alimenta y simultáneamente la modifican, mientras la segunda serie, "La Segunda Marea Creciente", a pesar de basarse en una secuencia mítica, acaba apartándose sustancialmente de ella.

Hijo de Glaucus y nieto de Sysephus según Homero en el Libro VI de la *Iliada*, Bellerophon rechaza las atenciones de la Reina Phaedra, esposa de Proetus, y como resultado, éste manda al protagonista a ver al hermano del Rey, Iobates, con una carta que contiene su propia sentencia de muerte. En el reino de Iobates, logra cumplir varias pruebas, entre ellas matar a la Quimera, y acaba consiguiendo el

perdón del monarca y la mano de su hija en matrimonio. Según otra leyenda posterior le ayuda Pegasus, caballo alado nacido de la sangre de Medusa, pero cuando intenta subir al Olimpus provoca la ira de los dioses, quienes le mandan al destierro donde muere enloquecido (28).

Bellerophon, acompañado por Polyeidus en función de testigo, inicia lo que representa la culminación de su carrera como héroe legendario. Debe matar al monstruo usando una lanza con plomo (la alusión a la pluma y por tanto a la escritura_ hasta lleva folios_ es indudable) y de este modo invertir el poder de la Quimera sobre sí misma. Parece cumplir con su misión, aunque es importante tomar en consideración tanto que no ve el monstruo morir, como el hecho de que en realidad éste era creación de Polyeidus. Además de parodiar de un modo burlesco la hazaña más famosa de Bellerophon, Barth deconstruye la leyenda de su regreso triunfal a Lycia. Philinoë, disfrazada de Amazona, le revela la traición por parte de Polyeidus y los planes maquiavélicos de Iobates de tender una emboscada a Bellerophon. Sugiere que aproveche las condiciones climatológicas para declararse responsable de la inundaciones inmanentes. Ella, a su vez, ha organizado a las habitantes femeninas de Xanthus quienes, simulando ser Amazonas, se mostrarán dispuestas a intervenir en el conflicto ofreciéndose sexualmente al protagonista a cambio de que no inunde la ciudad y que Iobates les conceda el derecho a establecer un matriarcado. Como la ficción misma, todo es artificio, invención, pero logra los resultados deseados: Philinoë y Bellerophon se casan, el Rey Iobates muere cuando va a comprobar la destrucción de la Quimera, y los primeros se hacen con el control del reino (págs. 235–242).

Respecto al punto de vista narrativo, las secuencias que van desde la infancia de Bellerophon hasta su salida de Corinto se inscriben en el marco de la enunciación de las mismas por el protagonista ante el público de su familia (págs. 157–243). Sus aventuras posteriores están enmarcadas por una conferencia que da el héroe como invitado especial de la Universidad de Lycia (págs. 205–244).

Bellerophon se retira al pantano donde encuentra el <<Perseid>>, texto que provocará una segunda serie de aventuras propuesta por Philinoë en forma de viaje por el escenario de éstas (págs. 244–246). Si mediante el desplazamiento del mito hacia el realismo de su "Primera Marea Creciente" se ha producido una

deconstrucción paródica de las pruebas legendarias realizadas por Bellerophon, en la "Segunda Marea Creciente" y en la "Decreciente" se intensifica la contemporaneización del pasado absoluto mitológico (29). Philinoë resume el itinerario: primero a Corinto para ver a Eurymede, a continuación a Tyrins a visitar a Anteia, hermana de Philinoë, una excursión al Museo de Piratas Cariano, seguida de una visita oficial a las Amazonas, y finalmente un paseo por el Monte Quimera, en la actualidad gran atracción turística (págs. 244–245). Aunque admite que recuerda mucho al <<Perseid>>, Philinoë cree que de esta manera su marido puede recapitular su pasado, incluso modificando el desenlace de sus relaciones con Anteia. Pero primero es necesario consultar a Polyeidus, quien, según la mujer del héroe, al ser descubierto como traidor, primero se convirtió en la imagen que había dejado el monstruo en el Monte Quimera, para después metamorfosearse en el pergamino de la conferencia que dio Bellerophon en la universidad, transformándose por fin en su estado actual de la tradición del "Viejo del Pantano" (págs. 248–249).

Asimismo el protagonista se dirige al pantano después de encontrar dos cartas con un amplio contenido intra e intertextual y descubre una nota que se convierte en el vate (págs. 248–268). Polyeidus le informa de que si quiere ser un héroe mitológico tiene que salir de Lycia e iniciar el segundo ciclo, guiado por el famoso "Modelo", siguiente metamorfosis del profeta representada por un gráfico estructural en el texto de Barth (pág. 271).

Ya que Bellerophon necesita encontrar la hierba mágica hipomanes, deja a su mujer en una isla y se aproxima a Corinto. Allí encuentra a su madre y a Sibyl, y ésta le proporciona una dosis para que el héroe pueda volar (pág. 277).

Cuando por fin despegan Bellerophon tiene mareos y vómitos, alucina y aterriza en una arboleda donde le capturan unas Amazonas, entre ellas un personaje afeminado, Megapenthes, que dice ser hijo del protagonista y Matador de Perseus. Según la reina de las Amazonas, Stheneboiea (Anteia), Megapenth es fruto de la violación de ella por parte del protagonista, y como castigo éste será castrado y ejecutado. Ofrece su propia versión del final de <<Perseid>> (págs. 288–289) destacando la contradicción que surge entre el hecho de que en ese texto Pegasus es una estrella, mientras sigue vivo en <<Bellerophoniad>>, y refuta las hazañas del

protagonista declarando que la Quimera sigue viva (págs. 284– 287; 293). Sin embargo, justo cuando todo parece perdido para el héroe, le ayuda a escapar su guardiana, Melanippe, los dos viven una historia de amor en una sociedad amazónica y allí escriben la primera y segunda parte de <<Bellerophoniad>> (págs. 299–306).

La tercera parte concluye el famoso "modelo". Polyeidus, ahora en forma de insecto (30), dialoga con Zeus, y éste afirma que Bellerophon, al imitar el "Modelo" perfectamente, ha acabado convirtiéndose en él. Lo que no puede permitir es que llegue al Olympus y logre la inmortalidad, y por eso ordena al profeta/insecto que pique a Pegaso cuando se acerquen (págs. 308–309). Cumpliendo la parte trágica del "Modelo", Polyeidus vuelve a tomar su forma natural y Bellerophon cae hacia la tierra. Cuando lleguen será la Maryland de John Barth, donde habrá literatura que nadie lee y no habrá mitología, y Polyeidus se transformará por última vez en Deliades, verdadera identidad de Bellerophon, convertido en las palabras de <<Bellerophoniad>> (págs. 318–320).

Una manera de superar el agotamiento de la ficción se halla, pues, en volver a las raíces de la literatura y el arte_ en hacer algo nuevo y válido cuya esencia sería precisamente la imposibilidad de hacer algo nuevo (<<Title>>, *Lost in the Funhouse*)_ pero existe también otra fuente: la producción novelística y, en menor grado, cuentística del propio autor, y es en <<Bellerophoniad>> donde se moviliza abierta y cubiertamente dicho juego intratextual (31). *The Floating Opera* (1956), primera novela de Barth, es mencionada de una manera explícita con la primera versión alternativa de la "violación" de Anteia (pág. 201), que recuerda la escena de seducción que figura en dicho texto. Paralelamente, la referencia a "the Middle of the Road of your Life" (pág. 213) y la segunda versión de la violación (32) nos remiten a *The End of the Road* (1958).

Tomando a <<Perseid>> y <<Bellerophoniad>> en su conjunto, la desmitificación radical presente en ambas refleja explícitamente la intención de John Barth:

"Since myths themselves are among other things distillations of our ordinary psychic experience and therefore always point to daily reality, to write realistic fictions which point to mythic archetypes is in my opinion to take the wrong end of the mythopoetic stick, however meritorious such fiction may be in other respects. Better to address the archetypes directly." (pág. 208).

2.1.2. Personajes

El hipogeo secreto

La parodia no se plasma solamente en las acciones de los dos textos, sino que abarca también a los personajes que las realizan. En *El hipogeo secreto*, por tanto, podemos agrupar a varios de éstos bajo la denominación de actante (1), los de Urkreis (<círculo original> en alemán). En el contexto del "quest romance", dichos personajes representan a unos peregrinos que, ayudados por la mujer fatal en forma de la Perra, van en busca del secreto de su existencia, secreto que en última instancia radica en ser entes de ficción (2).

Junto con los personajes de la novela de la búsqueda hay otro actante (3) parodiado en el texto de Elizondo: los agentes narrativos de *Los quinientos millones de la Begun*. De ahí que Johann Schwartz, (en realidad Marcel Bruckman) protagonista de la novela verniana, se transforme en el narrador en *El hipogeo secreto*. Mientras en la novela de Verne recibimos una detallada descripción de los rasgos físicos y psicológicos de Marcel Bruckmann (cáp.2), en el relato de Elizondo ocupa dicho papel el narrador metadieético. Además, mientras Bruckmann, al adoptar otro nombre_Johan Schwartz_ cambia de identidad, en *El hipogeo secreto* lo que caracteriza a los agentes narrativos es la deshumanización que padecen, señalada por los nombres_ X., E., H., Pseudo-T, Perra, Mía_ y su fragmentación en reflejos de la pareja Autor-Lector.

Quizás la relación más interesante sea la que atañe a Schultze y al agente narrativo "Salvador Elizondo". Salvador Elizondo al entrar en el texto, convirtiéndose en "Salvador Elizondo", suplanta al Schultze verniano y a la vez enfatiza la autoridad del autor. Ambos son todopoderosos y tienen en sus manos el poder sobre el destino de los demás personajes. De ahí que Schultze, el Rey del Acero, intente conquistar el mundo utilizando su enorme cañón, y el Imaginado, Pantokrator, rige el curso de la vida de los personajes mediante la escritura (*El hipogeo secreto*, pág. 84). Ambos deben este poder a sus invenciones, en el caso del primero el cañón y Stalstadt, y en el del segundo la novela misma. Por tanto, la relación del autor implícito con sus personajes_ la creación de éstos y el consiguiente conflicto entre las intenciones del autor y la autonomía de los

agentes narrativos_ se cristaliza mediante la parodia de un texto anterior y de los personajes de éste.

Paralela a la transformación de Marcel Bruckmann en el narrador metadieético de *El hipogeo secreto*, si en *Los quinientos millones de la Begun* el personaje de Schultz es bien definido, en el texto mexicano la identidad de "Salvador Elizondo" se fragmenta y se reduplica en una serie de personajes _ el Pseudo Salvador Elizondo, El Imaginado, el Pantokrator, X._ y en último extremo se caracteriza por su cualidad de presencia–ausencia. El nombre, Pantokrator, nos remite a Dios de modo que el escritor aparece como una deidad cuya autoridad se pone en tela de juicio.

Tanto el tirano alemán como "Salvador Elizondo" sufren el mismo fin, aunque respecto al segundo este desenlace es sólo uno de los posibles dentro de la red de plurisignificaciones que configura *El hipogeo secreto*. De hecho la escena final de esta novela se hace eco de la que cierra el capítulo 18 del texto verniano, capítulo titulado notablemente "El reducto secreto". En dicho capítulo Marcel y Octave encuentran a Schultze, asfixiado por una explosión causada por su propia invención, ante su mesa con una pluma en la mano (pág. 236). Había estado escribiendo una carta que ordenaba la destrucción de "France–Ville", pero la correspondencia termina con tres puntos suspensivos al ser interrumpida por la explosión (pág. 239). *El hipogeo secreto*, por su parte, termina cuando encuentran al Imaginado:

"la mano que llevaba la pluma vaciló un instante:" (pág. 159).

Una voz da instrucciones a un asesino y, si admitimos la interpretación de Durán, la última palabra "...Ahora..." hace referencia a una orden que da el narrador, desdoblamiento del autor mismo, a Mía para que le dispare (4). Si tenemos en cuenta el hecho de que en este momento acaba la novela, cobra gran importancia el comentario de Marcel en *Los 500 millones de la Begun* sobre el efecto de la muerte de Schultze:

"Todo había cesado de vivir en torno suyo. Todo había cesado de respirar en Stahlstadt. Como en el palacio de la Bella Durmiente, el sueño había suspendido

todas las vidas, detenido todo movimiento. La parálisis del amo había paralizado al mismo tiempo a los servidores y hasta a los instrumentos." (pág. 241).

En cuanto a los personajes pertenecientes a la intratextualidad tenemos la alusión a Zoe (pág. 58), personaje sacado de *El retrato de Zoe* (5).

A modo de resumen, podemos afirmar que en la segunda novela de Elizondo la parodia asume la función de un recurso metaficticio e intertextual, investigación del texto mismo y de los géneros de aventuras y realista. Como consecuencia, el carácter humorístico de la parodia ocupa un segundo plano. El texto se describe en términos de:

"Una historia triste, pero que, en cierto modo, hace reír a la gente." (pág. 44),

o lo que definiríamos como una tragi-comedia de talante pirandellesco. Finalmente, a la hora de considerar la mise en abyme, hay que tener siempre en cuenta que ésta no solamente afecta a *El hipogeo secreto*, sino que además entra dentro del diálogo que el texto mexicano mantiene con el *Bildungsroman*, la leyenda del *Santo Grial* y *Los quinientos millones de la Begun*.

Chimera

<< Duniyazadiad >>

El texto de Barth se sirve de *Las mil y una noches*, y de sus personajes más conocidos para crear su propio <<Duniyazadiad>>.

El primer cambio notable atañe al hecho de que <<Duniyazadiad>> (el título en sí es un guiño a la épica de la antigüedad) relata la historia no de Scheherazade, o Sherry como la llama afectuosamente su hermana, sino de Doony, hecho puesto en relieve tanto por el mismo título como por la perspectiva narrativa adoptada, ya que todo el primer capítulo se narra desde el punto de vista de la hermana menor. Mediante el proceso de la trans-contextualización, descubrimos que Duniyazade es una joven adolescente que ha tenido la primera menstruación (págs. 14–15). Además, mantiene relaciones incestuosas con Sherry (págs. 13, 28, 30). Su papel experimenta otra modificación a la hora de presenciar la unión amorosa entre su hermana y el Rey Shahryar. La primera noche, cuando Scheherazade pierde su virginidad, Duniyazade describe sus reacciones:

"...almost in a faint I watched him help her off with the pretty nighty I'd crotcheted for her myself" (pág. 27).

Hasta gime de miedo cuando el rey se desnuda, y durante la cópula Doony no puede mirar ni apartar la mirada (ibid.). Su miedo se desvanece la segunda vez para ser sustituido por un sentimiento de asombro; había leído muchos relatos eróticos en la biblioteca de su hermana, pero siempre pensaba que tales posturas eran una ficción:

"...for all it was my own sister I saw doing such incredible things in such odd positions, it would be many nights before I fully realised that what I witnessed were not conjured illustrations from those texts, but things truly taking place" (págs. 29–30).

De hecho Duniyazade se emociona tanto que casi se le olvida interrumpir el relato que narra Scheherezade al rey (pág. 30). Después de cientos de noches Doony acaba aprendiendo todo lo que hay que saber sobre el arte de narrar y de hacer el amor (págs. 31, 40) (6).

Reemplazando a su hermana como narradora de la primera parte (7), Dunyazade cuenta las mil noches a Shah Zaman y el plan de matar a los príncipes. Sin embargo, al empezar el segundo capítulo Shah Zaman insiste en contarle la historia de su vida. Como en el caso de Doony, Shah Zaman experimenta una metamorfosis respecto a su función narrativa en la versión de Barth. Del mismo modo en que todos los agentes narrativos de *El hipogeo secreto* o bien son narradores, o bien son lectores, o hasta ambas cosas, es el oyente del relato de la hermana de Sherry en el primer capítulo, y locutor en el segundo, narrando su pasado a Doony. El hermano de Shahryar evoca su juventud feliz en el colegio, su matrimonio, vida sexual

"No trick of love we didn't turn together ; no myth of gods we didn't mimic.", (pág. 51)

y cómo todo le iba bien hasta el día en que encontrara a su mujer acostada con el cocinero (pág. 52). Con respecto al juramento, Shah Zaman confiesa que no le motivaba el deseo de venganza, sino el afán de auto-destrucción:

"...I resolved to hold to our dreadful policy until my kingdom fell to ruin or an outraged populace rose up and slew me:" (pág. 53).

Por tanto el visir le entrega a su hija al monarca, pero por otras razones: ella se ha enamorado del monarca. La hija del visir defiende los motivos de la esposa difunta de Shah Zaman, indicándole que él, por su parte, le fue infiel a ella. Según la chica, tanto luchar por la igualdad entre las parejas como no hacerlo estropean la felicidad del amor. No obstante en su caso no quiere emanciparse, sino ofrecer su virginidad y incluso su vida al hombre al que ama. Con la impotencia de Shah Zaman el juego paródico vuelve a movilizarse mediante el alojamiento de personajes ficticios en un contexto realista. No es de extrañar que la solución se presente verbalmente en las palabras de la hija del visir cuando al conversar sobre su juramento le dice,

"You are unable to keep it...not because you're naturally impotent, but because you're not naturally cruel." (pág. 56).

Le sugiere que reconozca su arrepentimiento ante su hermano y que al hacerlo se curará como si fuese a través de la magia. Sin embargo aunque logra superar su problema físico no es capaz de resolver su dilema moral; no puede romper su juramento ni mantenerlo. De ahí que la doncella invente el plan de formar las sociedades femeninas. Quizás un día tales sociedades lleguen a unirse dentro de un

orden justo y armonioso pero la hija del visir, siendo un personaje posmoderno (8), reconoce que existe el peligro de que estas comunidades se institucionalicen y se codifiquen adhiriéndose a convenciones y formas muy alejadas de los ideales de sus fundadores originales. De todos modos, concluye, de acuerdo con su visión trágica del amor y de la vida, no habría manera de evitarlo (págs. 57–58). Además tanto él como Shahryar sabían de antemano el engaño de las hermanas.

Con respecto a Scheherazade, alojada en un contexto pseudo-contemporáneo, aparece convertida en atleta y estudiante brillante de letras y ciencias en la Universidad de Banu Sasan, pero acaba dejando su carrera académica para dedicarse plenamente a investigar una manera de frenar la misoginia sangrienta de Shahryar. Inicialmente contempla la posibilidad de encontrar una solución política, pero la rechaza ante la evidencia del poder absoluto del monarca: matando sólo a las hijas de intelectuales liberales y de otras minorías Shahryar logra mantener la fidelidad de su gabinete desplazando cualquier intento de golpe de estado; una revolución popular tampoco parece viable, teniendo en cuenta las tradiciones machistas del país y el hecho de que las víctimas son de las castas superiores, y finalmente descarta una invasión dirigida desde el exterior frente al poder de su hermano y aliado en el país vecino de Samarkand (págs. 13–14). La psicología tampoco ofrece soluciones y en su desesperación vuelve a su primer amor: la mitología. Estudiando todos los motivos de la adivinanza, el enigma y el secreto, busca un milagro, pero reconoce que los únicos genios que ha encontrado han sido personajes novelescos. Después de su lectura de miles de relatos sobre tesoros y llaves saca su primera conclusión:

"...the trick is to learn the trick..." (pág. 15).

Con este fin crea su propia mise en abyme al imaginar que ella, su hermana y el Rey son personajes ficticios en un relato en el cual Scheherazade logra que Shahryar cambie de opinión sobre las mujeres convirtiéndose en un marido gentil y cariñoso (págs. 15–16). Es aquí donde saca su segunda conclusión, que la llave se halla entre las palabras del relato mismo:

"It's as if the key to the treasure is the treasure!" (pág. 16).

Durante las mil y una noches que dura su narración observamos cómo, aunque en principio su único placer consiste en salvar a "sus hermanas" y ser infiel a Shahryar en virtud de su relación lesbiana con Doony, hay un momento en que ésta no puede decir con certeza si los gritos de Scheherazade son fruto del dolor o del gozo (pág. 29). Junto con el de los demás agentes narrativos el cambio de función y de contexto que experimenta Sherry nos remite a lo que Frye denomina burlarse del juego exuberante del arte sugiriendo la imitación de éste en términos de la vida real (9).

El último personaje que hay que mencionar en relación con la parodia de *Las mil y una noches* es el genio. Justo en el momento en que Sherry emite la frase mágica aparece el genio/"John Barth" que no se parece en nada a los protagonistas de los cuentos que ésta suele leer por la noche. Su varita mágica resulta ser una pluma cuya tinta se ha secado, y que al escribir las mismas palabras que pronuncia Scheherazade se encuentra transportado "al otro mundo" (págs. 16-17). Confiesa su enorme admiración por ésta, su narrador favorito, y su actual desesperación al hallarse en un callejón literario sin salida. De ahí surge la idea de que el genio ayude a Scheherazade contándole las mil y una noches y que paralelamente Sherry le sirva de musa platónica.

Al entablar un diálogo con un texto anterior Barth pone en práctica sus ideas sobre la <literatura del agotamiento>. En dicho artículo, afirma que reproducir tal cual la sexta sinfonía de Beethoven o la Catedral de Chartres resultaría vergonzoso hoy en día (10). Haciéndose eco de los conceptos de la evolución literaria esgrimidos por los formalistas rusos (11), nuestro autor opta por modificar los personajes, ubicándolos en un contexto pseudo-realista. Como contrapunto, el agente narrativo que en principio podría presumir de ser más <real>, el autor extradiegético John Barth, reflejo del hombre de carne y hueso, se convierte en un genio mileunanochesco que se encuentra en un mundo libresco, ficticio.

A lo largo de *Chimera*, dos recursos mantienen la carga paródica: la hiperbolización de la verosimilitud y el anacronismo_ y en el primer relato ambos sirven para contrastar *Las mil y una noches* y <<Dunyazadiad>>, producir la incongruencia paródica y, simultáneamente, investigar la diegesis. Barth plantea

las siguientes preguntas: ¿cómo actuarían los personajes del relato marco de la colección de cuentos orientales si se encontrasen en el siglo XX? y ¿cómo sería la narrativa y la narración de su comportamiento? La respuesta a la primera se llama <<Dunyazadiad>> y la que concierne a la segunda: serían paródicas y autorreferentes, mediante la enfatización de la tradición del <relato cáñamo> plasmada en la mise en abyme.

<<Perseid>>

Veinte años después de sus hazañas Perseus tiene problemas:

"The kids were grown and restless; Andromeda and I had become different people; our marriage was on the rocks." (pág. 79).

Junto con su deterioro físico (su pelo rubio ya no brilla como antes y pesa veinte kilos de más) ha decaído su ánimo, bebe demasiado y aburre a los demás con la historia de su vida. Temiendo que se esté petrificando como resultado de la radiación procedente de Medusa consulta a su médico de cabecera quien le recomienda que haga otro viaje, segunda luna de miel (ibid.). No obstante, surgen más problemas cuando empieza a discutir con su esposa sobre el itinerario del viaje.

Es importante notar que el motivo del viaje no es la mera vanidad, sino un afán de encontrar algo perdido:

"it seemed to me that if I kept going over it carefully enough I might see the pattern, find the key." (pág. 80.)

En el barco siguen discutiendo, él diciéndole que tal vez disputen tanto a causa de su matrimonio mixto, ella contestándole que es culpa de su ego y que realmente fue gracias a ella cómo Perseus se hizo famoso. Según éste, se habría ahorrado muchos problemas si la hubiera dejado en el acantilado, aunque Andromeda dice estar encadenada todavía por otro tirano, y su misión esencial radicaba en salvar a su madre, no a su actual mujer. Medusa fue su adversario más difícil, ya que logró matar a Cetus con sólo su espada y un poco de sagacidad

(págs. 85–86). Mediante esta discusión, pues, simultáneamente Barth satiriza el matrimonio, Andromeda acaba afirmando que ojalá Perseus se hubiera casado con su madre, y parodia la pareja mítica situándoles en un contexto doméstico. Al final del relato Andromeda declara que ella quería a Perseus como hombre pero él sólo amaba a su mujer,

"as Mythics might mere mortals." (pág. 132).

Cuando el héroe y su mujer llegan a Seriphos Andromeda y Danaus se van, iniciando lo que acabará en una relación adúltera, mientras el protagonista y Dictys pasan la tarde contándose sus penas el uno al otro. Dictys le aconseja que acepte la vejez y sus problemas matrimoniales como parte del destino (pág. 92). Perseus, sin embargo, prefiere seguir los consejos de Medusa disfrazada de Athene. Es importante notar cómo diverge la manera en la cual Perseus debe actuar en esta segunda serie de aventuras de la de la primera:

"on the one hand direct instead of indirect...on the other, rather passive than active." (pág. 102).

Durante esta segunda serie de hazañas aparece un nuevo personaje ausente del mito original, Calyxa. Calyxa, ya convertida en musa y amante de Perseus, vio al héroe por primera vez a los cinco años, cuando éste visitó Chemmis. Construyeron tres templos: uno dedicado a Perseus y los otros dos a Ammon y Sabazius, y cuando la egipcia empezó a tener relaciones con los dos últimos la nombraron encargada de los templos. Escribió una tesis sobre los tres y fue este trabajo el que motivó las cartas que escribía a Perseus (págs. 117– 118). Ama a Perseus pero está resignada a que se marche e incluso es ella quien le avisa al protagonista de que Andromeda le ha abandonado y se ha ido a Joppa con Danaus. Durante la estancia del protagonista en Chemmis, con Calyxa, de nuevo se burla de las figuras mitológicas: Perseus, como Shah Zaman, se encuentra impotente al principio de su relación con su amante, del mismo modo en que con la "nueva Medusa" en el episodio de la playa tampoco logra consumar la unión amorosa hasta pasadas varias noches.

En cuanto a Medusa hay versiones según las cuales la viola Poseidon (12), pero en Chimera se va un paso más allá postulando hipotéticamente sobre los

motivos y reacciones de la joven: sabía que Poseidon la iba a violar y se arregló el pelo como si tal cosa, en la cueva donde reside después de su violación no hay espejos y por tanto no entiende por qué petrifica a sus posibles novios; como consecuencia decide fingir ignorancia cuando se acerca alguien,

"she decided that if she was ever to have a lover she'd have to pretend in the cave what had been no pretense in the temple: not to know he was approaching." (págs. 97- 98).

Así, cuando se aproxima Perseus, Medusa logra que sus hermanas gorgonas se duerman, y cuando por fin el protagonista la agarra piensa que éste la va a seducir, pero afirma que si hubiese sabido que era Gorgona se habría alegrado de que le cortasen la cabeza (ibid.).

No obstante Barth no se contenta con repetir con diferencia la representación de la figura de la Gorgona, respecto a su psicología, sino que la hace volver a aparecer en escena. Esta "nueva Medusa" es gran lectora de los mitos y sexualmente inexperta. Además en su nueva forma si se mira en un espejo verá la cara de un monstruo y paralelamente si muestra su cara a alguien volverá a su estado anterior. No obstante existe una cláusula exceptiva decretada por Athene; si la abraza un hombre que la ame de verdad los dos se volverán inmortales, destino eventual de los dos personajes. (pág. 115).

En la última escena todos los personajes principales parodiados sufren una última transformación: acaban siendo estrellas.

<<Bellerophoniad>>

Perseus, auténtico héroe mítico, demuestra que sólo hace falta añadir una perspectiva nueva a los antiguos relatos para crear historias originales y, por tanto, aprovecha este conocimiento recapitulando su propia biografía y haciéndose eco de las ideas de su autor; Bellerophon, al contrario, intenta adherirse al "Modelo" sin pretender modificarlo y como consecuencia fracasa (13).

Aun en su primera serie de aventuras Bellerophon no deja de ser parodiado. Al llegar a Tiryns pide a Proetus y Anteia que le permitan pasar tres noches en su templo haciendo ayuno y oraciones a dicha divinidad. Proetus, en función de abogado del diablo, le acusa de ser ambicioso, pero el protagonista se defiende recalcando la fuerza del destino y en último extremo la del "Modelo":

"I had not 'chosen' to kill Glaucus and my brother, any more than I had chosen to be sired by Poseidon or would choose to slay monsters and the rest. It was the Pattern" (pág. 180).

Notablemente, sin embargo, Bellerophon confiesa no saber qué hacer con Pegasus cuando lo consiga. Más tarde cuando Proetus ordena al héroe que mate a Perseus Bellerophon, demostrando su dominio de la retórica y la lógica, saca la conclusión de que si Perseus fuese hijo de Proetus entonces no sería un héroe mítico, y si lo fuese no tendría por qué matar al Rey. De todas formas, afirma el protagonista, la petrificación es un final nada miserable: siempre que le ocurra a uno en la vejez, es rápida e indolora, no desfigura, ahorra los gastos de un funeral, deja un emocionante recordatorio de su difunto señor_ con la condición de que avisen antes a la víctima para que no la sorprenda en un instante de pánico, defecando, comiendo, etcétera, y en resumen representa una forma de inmortalidad (págs. 194–198).

En la corte del rey Iobates, antes de matar al monstruo pide un descanso, apoyándose en la noción de que los héroes míticos no suelen realizar tantas tareas seguidas. Polyeidus le recuerda que de la misma manera que ningún clásico literario es exactamente igual a otro, ninguna biografía de héroe clásico duplica completamente la de otro; solamente se logra una generalidad como la que posee el "Modelo" ignorando las diferencias particulares (pág. 221).

Sin embargo Bellerophon no deja de mostrar su humanidad como ocurre después de violar a la amazona, Lance Corporal Melanippe, Fifth Light Cavalry, sufre el sentimiento muy humano del arrepentimiento; le pide perdón tres veces y promete devolverla a su regimiento (págs. 227).

Al volver a Lycia, Iobates le ordena que asesine al Rey Amisidoros, jefe de la alianza Solimio–Amazona, pero el héroe se niega,

"I've had my consciousness raised." (pág. 231).

Menciona la posibilidad de que algunas de sus víctimas anteriores, los piratas, estuviesen protestando contra las injusticias del sistema socio-económico licio y se declara harto de perpetrar agresiones imperialistas. Existe otra opción: matar a la Quimera, pero aun esta proposición conlleva problemas de conciencia para Bellerophon ya que en principio no ha hecho daño a nadie y por ser femenina destrozarla constituiría otro caso de agresión machista. Rechazada la otra posibilidad, capturarla, puesto que en el "Modelo" se habla de la destrucción y no de la captura de la bestia, Philinoë ofrece una cláusula de excepción al sugerir que la mate por razones ecológicas (págs. 232-233).

Sus aventuras posteriores están enmarcadas por una conferencia dada por el héroe en función de invitado especial de la Universidad de Lycia (págs. 205-244). Al concluir dicha conferencia Bellerophon reconoce el carácter fraudulento de sus hazañas y su actual decadencia en términos mitológicos: tiene cuarenta años y todo el mundo le ama o le respeta (pág. 243). De todos modos le conceden la cátedra de Mitología Aplicada (ibid.).

Bellerophon, inicialmente llamado Bellerus (14), tiene un hermano, Deliades, con el que discute sobre quién es el heredero legítimo y quién fruto de la violación de la madre, Eurymede, por parte de Poseidón y consecuentemente un semi-dios (págs. 163, 165). Polyeidus, tutor de los gemelos, les enseña los mitos, se moviliza la parodia metaficticia en forma de unos personajes mitológicos que estudian mitología, y les explica los requisitos de la vida heroica:

"that the circumstances of conception must be unusual; that the child must be born to royal parents but be alleged to be the son of a god; that an attempt be made on his boyish life either by his maternal grandfather or his mother's spouse; et cetera." (págs. 162-163).

Al final, descubrimos que Bellerophon es en realidad Deliades, asesino de Bellerus (pág. 318).

En la versión de Barth, el profesor de los gemelos, Polyeidus, cobra un protagonismo mucho mayor del que tiene en el mito clásico (15). Trabaja de

traficante de drogas y incluso se convierte en un amuleto donde guardan la hierba (pág. 172). Es a la vez ayudante y oponente de Bellerophon, y se destaca sobre todo por su habilidad para transformarse en todo lo que desea (16), desde documentos hasta la Quimera e incluso el propio autor de los tres relatos, John Barth. No obstante es su última metamorfosis la más espectacular, cuando se convierte en los mismos signos que componen <<Bellerophoniad>>.

Considerando a <<Perseid>> y <<Bellerophoniad>> en conjunto, vemos cómo la parodia funciona a través de la antigua tradición de reducir un género alto a un nivel bajo (17). Los dioses, semi-dioses y héroes míticos reciben un tratamiento exageradamente humano. Surgen de nuevo las dos funciones claves del recurso paródico: se burla del blanco de un modo cómico y se investiga el texto parodiado, el texto global_ la parodia en sí _ y los textos en general. De este modo, el segundo y tercer relato de *Chimera* constituyen una especie de análisis pseudo historiográfico en el que se contrasta el significado original de los mitos con su sentido hipotético actual (18).

Como en el caso de *El hipogeo secreto*, a la hora de examinar la mise en abyme y su funcionamiento dentro de *Chimera*, debemos tener en cuenta que dicha subversión estructural debe leerse siempre como una parte íntegra del diálogo paródico_ en este contexto del diálogo con los mitos griegos. Aunque en el texto mexicano la mise en abyme representa una aportación nueva, en <<Perseid>> y <<Bellerophoniad>> este ingrediente metafictional no es más que una intensificación del uso de los marcos diegéticos en la antigüedad: <<Dunyazadiad>> ofrece explícitamente el ejemplo de la *Odisea* cuando Ulises relata a su mujer las aventuras que ha tenido (pág., 33).

Barth, pues, parodia las figuras mitológicas situándolas en un contexto contemporáneo y humanizándolas pero hay otra suerte de actante que también aparece en <<Bellerophoniad>>, y que no hace sino reforzar la naturaleza dialogística del relato, a saber, los personajes intratextuales. Las alusiones a Todd Andrews (pág. 255) y a Harrison Mack (págs. 258-259, 267) nos remiten a *The Floating Opera*, primera novela de Barth. *The Sot Weed Factor* (1960) por su parte, también se inscribe en *Chimera* (págs. 207, 259, 308) y en la opinión de Powell es ese texto, junto con *Giles Goat Boy* (1966) el que más influencia intratextual ejerce

sobre <<Bellerophoniad>> mediante la similitud que el crítico percibe entre Bellerophon y Ebenezer Cooke, de un lado y entre Polyeidus y Henry Burlinghame de otro (19).

Por otra parte en el encuentro entre Bellerophon y Proetus (pág. 195) Powell vuelve a notar una correspondencia con otra creación de Barth *Giles Goat Boy*, puesto que una de las preocupaciones de su protagonista se centra en la problemática de si nació héroe o si la labor heroica fue resultado de una falta apasionada de alternativas (20).

Cuando un personaje, o varios, aparece en diversas novelas del mismo autor, el efecto que produce este recurso textual es inevitablemente de naturaleza paradójica. De un lado este *retour de personnages* (21) crea una apariencia de verosimilitud; los personajes parecen más reales cuando trascienden las páginas de un libro para entrar en otro (22).

De otro este reciclaje de personajes pertenecientes a textos anteriores nos recuerda que son, al fin y al cabo, ficticios (23). McHale explica este fenómeno de ambigüedad literaria en términos de violación de los límites ontológicos (24). Según el crítico, Barth rompe dichos límites exagerando el *retour de personnages*, exageración iniciada en *Chimera* y desarrollada hasta sus consecuencias hiperbólicas en *LETTERS* (1979) (25).

UN PANORAMA DE LA PARODIA

México

Aguilar Mora, Jorge: *Cadáver lleno de mundo* (1971)

Arreola, Juan José: <Parturient montes>

<En verdad os digo>

<Eva>

<Pablo>

<Un pacto con el diablo> (*Confabulario*, 1952)

<Casus conscientiae>

<Homenaje a Remedios Varo>

<Coctail party>

<Tú y yo>

<Teoría de Dulcinea>

<Lengua de Cervantes>

<Inferno V>

<De L'osservatore>

<Una de dos>

<El último deseo>

<Interview>

<El condenado> (*Bestiario*, 1959)

Blanco, José Joaquín: <Luz sin estrella vacía>

<El otro infierno> (en Glantz ed., *Onda y escritura en México*, 1971)

Campo, Xorge del: <La vuelta al hogar>

<Y Cristo como el orate>

<Metamorfosis 2>

<Invención de Ulises acuático> (en Glantz ed.,)

Carballido, Emilio: *Las visitaciones del diablo* (1966)

Elizondo, Salvador: <Aviso>

<Los hijos de Sánchez>

<Mnemothreptos>

<Futuro imperfecto> (*El grafógrafo*, 1972)

<Log>

<El rito azteca>

<La legión extranjera> (*Camera lúcida*, 1983; en *Luz que regresa* 1985)
 Fuentes, Carlos: *Terra nostra* (1975)
 Ibergüengoitia, Jorge: *Los relámpagos de agosto* (1965)
 Leñero, Vicente: *El evangelio de Lucas Gavilán* (1979)
 Paso, Fernando del: *Palinuro de Mex'ico* (1975)
 Ramirez, Armando: *El regreso de Chin-Chin el teporocho en: La venganza de los jinetes justicieros* (1979)
 Sainz, Gustavo: *Obsesivos días circulares* (1969)

Estados Unidos

Barth, John: *The Sot Weed Factor* (1960)
 Giles Goat Boy (1966)
 LETTERS (1979)
 Sabbatical (1982)
 Tidewater Tales (1987)
 The Last Voyage of Somebody the Sailor (1991)
 Once Upon a Time. A Floating Opera (1994)
 Barthelme, Donald: <A Shower of Gold> (*Come Back, Dr. Caligari*, 1964; en *Sixty Stories*, 1981)
 <Kierkegaard Unfair to Schlegel> (*Unspeakable Practices. Unnatural Acts*, 1968; en *Sixty Stories*)
 <Eugénie Grandet> (*Guilty Pleasures*, 1974; en *Sixty Stories*.)
 Brautigan, Richard: *A Confederate General from Big Sur* (1964)
 Trout Fishing in America (1967)
 The Hawkline Monster: A Gothic Romance (1974)
 Dreaming of Babylon (1977)
 Coover, Robert: *The Universal Baseball Association* (1968)
 <The Magic Poker>
 <The Brother>
 <J's Marriage> (*Pricksongs and Descants*, 1969)
 <Charlie in the House of Rue>
 <The Phantom of the Movie Palace>

<After Lazarus>
 <Shootout at Gentry's Junction>
 <Gilda's Dream>
 <Intermission>
 <Milford Junction 1939: A Brief Encounter>
 <Top Hat>
 <You Must Remember This> (*A Night at the Movies*, 1987)
Pinnocchio in Venice (1991)
 Federman, Raymond: *Double or Nothing* (1971)
 The Twofold Vibration (1982)
 Smiles on Washington Square (1985)
 To Whom It May Concern (1990)
 Gass, William H.: *Willie Master's Lonesome Wife* (1968)
 Pynchon, Thomas: *Gravity's Rainbow* (1973)
 Sorrentino, Gilbert: *Mulligan Stew* (1979)
 Sukenick, Ronald: <Bush Fever> (*The Endless Short Story*, 1986)
 Blown Away (1986)
 Vonnegut, Kurt: *Slaughterhouse Five* (1969)
 Breakfast of Champions (1973)

2.2. LA MISE EN ABYME

Tanto *El hipogeo secreto* como *Chimera*, pues, demuestran su carácter ficticio y paralelamente investigan la relación arte-vida, mediante la parodización de los mitos y ciertas novelas específicas y la movilización de la inter e intra-textualidad. Existe, además, otro recurso más explícito, si cabe, para denunciar y simultáneamente gozar de su naturaleza artístico-creativa: el reflejarse a sí mismo directamente a través de la utilización de la mise en abyme. Linda Hutcheon identifica este recurso como uno de los principales de la modalidad diegética abierta, mientras Waugh, sin emplear el término, señala la extensión del uso de las ficciones de la infinitud y de las cajas chinas y la relación de ellas con los marcos. Stonehill identifica la mise en abyme como uno de los elementos claves en la sección sobre las estructuras de su "Repertorio de la Reflexividad", y en la opinión de McHale, dicha técnica constituye un "corto-circuito" de la jerarquía ontológica. Pero de los teóricos que abordan el uso y significación de la mise en abyme, o estructura en abismo, es sin lugar a dudas Lucien Dallenbäch quien más ha profundizado en esa materia, llegando incluso a desarrollar una investigación tipológica que abarca muchos de los elementos de la metaficción, o en las propias palabras del autor francés, del "relato especular" (1).

Dallenbäch caracteriza la mise en abyme como modalidad de reflejo por el que la obra se vuelve sobre sí misma, resaltando la inteligencia y la estructura formal de la obra, sin, en última instancia, limitarse a la literatura. Es mise en abyme, por tanto,

"todo enclave que guarde relación con la obra que lo contiene" (2).

Aquí es necesario subrayar que para que un elemento se defina como mise en abyme debe reflejar el conjunto del relato (3), o como afirma McHale, este "algo" que representa tiene que constituir un aspecto del relato que lo enmarca de una manera tan continua y tan importante que reproduce o duplica la representación primaria entera (4). Los orígenes del término se hallan en el pensamiento crítico y producción artística de André Gide. Gide destaca la influencia que ejerce el libro sobre quien lo escribe durante el acto de la escritura; la escritura nos modifica del mismo modo que en la física unas vasijas colgantes, llenas de líquidos, reciben, al

vaciarse, un impulso de sentido opuesto al derramamiento del líquido que contienen (5). Este "fenómeno de la reciprocidad" al que Gide alude, es comparado por Dallenbäch a las enseñanzas de la psicolingüística lacaniana:

"el emisor recibe del receptor su propio mensaje en forma invertida" (6)

y en particular a la llamada "fase del espejo" (7):

"Palabra especular de la escritura, que se exalta en la imagen reflejada de quien escribe: espejo de los primeros años que cobra nueva actualidad en la integración inaugural del cuerpo y del lenguaje." (8).

Son ejemplos de la mise en abyme los espejos, las muñecas ucranianas encajadas, las pirámides mexicanas encastradas sucesivamente y los carteles, tapas y etiquetas que se reproducen hasta el infinito. Estos últimos, sin embargo, constituyen sólo un tipo de reflejo de los tres que identifica el teórico galo:

"la reduplicación simple (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye), la reduplicación hasta el infinito (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye, y que a su vez incluye un fragmento que tiene una relación de similitud... , y así sucesivamente) y la reduplicación apriorística (fragmento en que se supone que está incluido la obra que lo incluye)" (9).

De los tres tipos la reduplicación simple es, como sugiere su propio nombre, el menos complejo. No obstante, sería un error menospreciar o pasar por alto la función que desempeña dentro del relato. Puede crear un trampantojo mediante el cual se engaña al lector dejándole entender que se encuentra ante el primer nivel diegético, es decir, ante el relato primario cuando en realidad ha descendido a un segundo nivel diegético, representación o relato secundario contenido dentro del relato global. Paralelamente, el reflejo autentifica el relato que lo enmarca pero de una manera paradójica, ya que ni aquél ni éste son "reales", de modo que se establece la dialéctica vida-arte dentro del texto mismo. Aunque en principio no represente una amenaza decisiva para la estabilidad ontológica del relato, como bien afirma Dällenbach, se expone a evolucionar desde una situación de similitud a otra de mimetismo, a saber, a convertirse en una reduplicación infinita.

Al dar el primer paso creando una mise en abyme simple el texto puede seguir el proceso y situar otro reflejo dentro del primero, y otro dentro de éste, y así sucesivamente:

"...Engaño infinito... o juego ilimitado de los substitutos, porque cada ejemplar de la serie, inevitablemente desfasado con respecto a sí mismo, no hallará la forma que para él prescribe el blasón precedente más que a condición de abrir en su propio seno el hueco de un nuevo blasón." (10).

Para crear esta reduplicación infinita se puede bajar varios niveles diegéticos hasta que el lector experimente el vértigo ontológico que el texto desea producir. Según Chomsky, el carácter finito de la memoria hace que las dependencias encajadas no puedan tolerarse más allá del grado 2 o 3 de profundidad (11). Este desdoblamiento sin fin está condenado, por tanto, a permanecer en fase de esbozo, debido a los límites de la competencia memorística y los de la estructura misma del relato.

Si consideramos <<Menelaiad>> de *Lost in the Funhouse*, observamos, al menos, siete niveles: 1) Menelaus narra a sí mismo: 2) Cómo narró a Telemachus y Pesistratus 3) Cómo narró a Helen 4) Cómo narró a Proteus 5) Cómo narró a Eidothea 6) Cómo recordó a Helen 7) Lo que dijo Helen a Menelaus en su noche de bodas. Asimismo, en <<Life Story>>, el narrador relata la historia de un escritor que sospecha que es un personaje ficticio, y decide escribir sobre un escritor que tiene la misma sensación, y así sucesivamente. Con respecto a <<Lost in the Funhouse>>, el autor extradiegético cuenta los problemas de Ambrose, quien, a su vez, quiere escribir su aventura en la casa encantada, aventura de un joven que quiere escribir sobre su aventura en la casa encantada... A la vez se puede evocar la reduplicación infinita ascendiendo niveles; en lugar de diseñar un sub-mundo ficticio debajo del nivel diegético primario se puede establecer un nivel superior a éste, y otro superior, y así sucesivamente (12). El autor de *El relato especular* compara el tipo II con la diferencia derrideana, mientras Hofstadter lo percibe en el lenguaje mismo, lenguaje que requiere un metalenguaje para analizarse y un meta-metalenguaje para analizar el metalenguaje, y así hasta el infinito (13):

"Another story about a writer writing a story! Another regressus infinitum!"
(<<Life Story>>, *Lost in the Funhouse*, pág. 117).

De hecho, este proceso es característico de cualquier sistema, sea político, científico, o artístico, ya que, cuando un sistema formal llega a perfeccionarse, a alcanzar un grado de complejidad mayor, se subvierte a sí mismo mediante su capacidad de articular frases autorreferentes (14). El tipo II, pues, se postula mediante los desplazamientos verticales en la jerarquía ontológica, pero hay otro modo de invocar el regreso infinito: el de emplear la mise en abyme apriorística o paradójica.

Este tercer tipo se manifiesta en el anillo de Möbius, la serpiente Uroboros, la deidad mexicana Quetzalcoatl (15), la pescadilla (que se muerde la cola) y en la serpiente y botellas de Klein. Para Dallenbäch, este conjunto que se contiene a sí mismo, o "auto-encajamiento", es una gran fuente de aporías que se originan en la autorreferencia e infringen las leyes de la lógica en tres niveles:

"en el nivel de la causalidad, porque el relato auto-encajador explota la recurrencia, dándose como producto de su producto, en el nivel de la temporalidad, porque se proyecta en el futuro... tratándose de un relato terminado o en vías de publicación; en el nivel de la espacialidad porque se representa como su propia parte, dejándose encerrar por lo que contiene."

La mise en abyme apriorística da la vuelta al relato haciéndolo irresoluble:

" desde el momento en que enunciado y enunciación quedan recíprocamente volcados, todo, en efecto, se trueca en reversible." (16).

Caracteriza los relatos que reconocen que su existencia no se origina sino en ellos mismos, dando lugar a

"una particular metalepsis (17): la autorreferencia de la propia narración"

reflejo que engendra la obra misma poniendo en tela de juicio la identidad del texto (18). El relato <<Autobiography>> de *Lost in the Funhouse* de Barth, por ejemplo, se narra así mismo utilizando la primera persona. Este proceso, nos informa McHale, es una violación de la jerarquía ontológica y el crítico norteamericano destaca la importancia que las teorías de Douglas Hofstadter han tenido en este contexto (19). Hofstadter denomina a la metalepsis "strange loop"

(bucle extraño). Normalmente, la jerarquía ontológica se caracteriza por su estabilidad pero cuando la cadena no es lineal se produce un enroscamiento que a su vez crea un conflicto paradójico entre lo finito y lo infinito. Según Hofstadter estos "bucles" se ubican tanto al fondo de la teoría matemática, como al de la inteligencia humana y artificial, la música y el arte en general (20).

Un caso radical y humorístico de la metalepsis se produce en *Take It or Leave It*. Podemos representar la jerarquía ontológica de la siguiente manera:

nivel extra-diegético – <narrador de segunda mano>–público
nivel intradiegético – narrador/protagonista–<narrador de segunda mano>
nivel metadiegético – aventuras de Frenchy.

En los capítulos XVII y XVIII, bajan del nivel extra-diegético al metadiegético dos delegados del público. El primero desaparece y el segundo acaba acostándose con el protagonista, suceso que no escapa la atención de McHale:

"La sodomía que tiene lugar entre un personaje ficticio y un miembro del público <real> debe constituir la transgresión metaléptica por excelencia." (21).

Durante este tiempo el protagonista toma las riendas de la enunciación relatando su propia historia mientras que el <narrador de segunda mano> sale del texto para echarle una mano a un amigo suyo:

"Buddy of mine, Ronnie Sukenick. You know *UP* and *OUT* and 98.6 Fiction Collective." (cap. XX).

Si estos tres tipos constituyen los sujetos del reflejo, los objetos de éste también se alojan dentro de un sistema tripartito; las tres *mises en abymes* elementales pueden reflejar, siguiendo el esquema de Jakobson, el *enunciado*, la *enunciación* y el *código*. A su vez el reflejo mismo se define como

..."todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato".

Dicho reflejo funciona en dos niveles mediante un proceso de "sobrecarga semántica"; en el del relato, donde no deja de significar del mismo modo que los

demás enunciados, y en el nivel del reflejo, donde entra en calidad de factor de metasignificación, en virtud del cual el relato puede tomarse a sí mismo como tema. El sujeto del reflejo se divide de nuevo en tres categorías: los enunciados reflectantes intradieгéticos, los enunciados reflectantes metadieгéticos y los metarrelatos reflectantes.

El último se distingue en virtud de su cambio de voz narrativa, o punto de vista, en conexión con el relato marco, o macro-relato, en el cual se inserta. Cumple cuatro funciones: refleja el relato, lo corta, interrumpe la diegesis e introduce un factor de diversificación en el discurso. En lo que se refiere a los enunciados metadieгéticos, los que interrumpen la diegesis, toman la forma de los relatos traspasados al estilo indirecto, los sueños y las representaciones visuales o auditivas. Por su parte, los intradieгéticos dependen totalmente del relato primero sin cambiar el punto de vista ni interrumper la diegesis (22).

Es necesario, por consiguiente, determinar cómo se reflejan los tres objetos: **enunciado, enunciación y código**, es decir, si son **intra o metadieгéticos o metarrelatos**, caracterizar los sujetos reflectantes, sencillo, infinito o paradójico, y finalmente, mediante la aplicación de dicha metodología a *El hipogeo secreto* y *Chimera*, identificar las convergencias y divergencias que se presentan entre las dos novelas.

2.2.1. ENUNCIADO

Abordar el análisis de los reflejos del enunciado implica la consideración de dos elementos narrativos claves: la semántica y la temporalidad. Respecto a la primera, Dallenbäch señala el carácter restrictivo de la *mise en abyme*:

"Dado que el contenido informativo de un mensaje y su redundancia se hallan en relación inversa, resulta que la *mise en abyme* reproductora, por el mero hecho de permitir la maximalización del relato, hace que éste pierda parte de sus virtualidades polisémicas."

Existen, no obstante, dos tipos de relatos que no tienen que pagar este precio: los que remiten a la univocidad del mensaje y los que se dedican a afirmarse como **relatos** explotando la contradicción entre "vida" y repetición o en última instancia entre vida y arte (1). La *mise en abyme*, por tanto, en su condición de "segundo signo", no sólo pone de relieve las intenciones significantes del relato primero (esto es, el que la contiene) sino que lleva su propio mensaje:

"Yo soy literatura; yo y el relato que me contiene".

En resumidas cuentas, los tipos de la *mise en abyme* se dividen en, primero

"particularizadoras (modelos reducidos) que restringen el significado de la ficción"

y en

"generalizadoras (tranposiciones) que hacen que el contexto experimente una expansión semántica."

Estas últimas son de naturaleza paradójica,

"en cuanto microcosmo de la ficción, se superponen semánticamente al cosmos que las contiene, desbordándolo y, en última instancia, englobándolo de alguna manera." (2).

Pero la *mise en abyme* no solamente ejerce una gran influencia sobre la semántica del relato, sino que, también, modifica la temporalidad de éste. Se presentan, por tanto, la "*mise en abyme* prospectiva" que

"refleja antes del final la historia por venir", la "retrospectiva" que "refleja después del final la historia desarrollada" y la "retro-prospectiva" que refleja la historia desvelando tanto los acontecimientos anteriores como los posteriores a su punto de anclaje en el relato" (3).

Teniendo en cuenta todas las consideraciones expuestas hemos organizado las **mise en abyme** del enunciado según las categorías siguientes:—

- a). tipo de reflejo (sencillo, infinito o apriorístico)
- b). intra- metadieético o metarrelato
- c). particularizador o generalizador
- d). prospectivo, retrospectivo o retro-prospectivo

El hipogeo secreto

Si tenemos en cuenta las "variadas lecturas" de *El hipogeo secreto* (4) no debe sorprender la dificultad que se halla en separar enunciado, enunciación y código, para poder observar cómo estos tres objetos se reflejan en el texto. Sin embargo, partir de la visión cubista del texto evidente en la lectura de Graniela-Rodríguez nos permite fijar dicha división teórica, cuya aplicación y resultados nos ayuda a contemplar el funcionamiento de la mise en abyme. De ahí que, en líneas generales, podemos formular el siguiente esquema: el enunciado se compone de las aventuras de los miembros de la organización secreta Urkreis, mientras la enunciación se halla en la historia del cuaderno rojo titulado *El hipogeo secreto* aunque, en última instancia, enunciado y enunciación se superponen y ésta amenaza con ahogar al otro.

Ante todo, hay que señalar que, en líneas globales, tanto en *El hipogeo secreto* como en *Chimera*, se destaca la presencia de las mises en abyme paradójicas, lo cual no deja de ser un hecho decisivo teniendo en cuenta la relación que éstas entablan, por un lado, con la mimesis_ las novelas no solamente se alejan de la realidad extra-textual para reflejarse a sí mismas, sino que se contienen a sí mismas_ y, por otro, con las leyes físicas_ borran las distinciones interior/exterior, pasado/futuro y causa-efecto. Entre los numerosísimos ejemplos de los reflejos del enunciado, pues, podemos considerar algunos casos ilustrativos, junto con una reflexión sobre los efectos que tienen sobre la semántica y la temporalidad.

En cuanto a la temporalidad, la alta configuración de los reflejos retro-prospectivos, evidente en *El hipogeo secreto*, sirve para explicar en gran medida la fragmentación cronológica, sabotaje (5) del avance sucesivo del relato. Para Dallenbäch ésta, lo que él denomina el "soporte", es la forma más rentable y, si examinamos un ejemplo, podemos ver por qué: en el metarrelato generalizador, la novela de X (págs. 118– 119), las alusiones a la carta que recibe Mía y a la ciudad imaginada por E dirigen la atención del lector hacia atrás; la carta fue mandada posiblemente por "Salvador Elizondo" (págs. 70, 103) o por la organización secreta (pág. 66) o por un cura que se reúne con Mía en un parque (pág. 62) o por el Pantokrator, carta que llega a convertirse en una novela de X, *La carta anónima*

(pág. 57); asimismo la ciudad aparece con anterioridad (págs. 21, 24, 25–29, 90, 93, 98, 101). Pero el contenido del metarrelato no se limita a evocar los sucesos que se han producido en el pasado, sino que también se proyecta hacia adelante; es posible que X haya leído la carta (pág. 121), mientras que la ciudad onírica se cristaliza en el sueño de E durante el desenlace del texto (págs. 139–149).

Un recurso típico que explota la literatura para reflejarse a sí misma consiste en incorporar otro texto dentro del texto y, en este sentido, el espectáculo del barracón (págs. 121–131) es ejemplar. Los personajes entran en el "recinto mohoso, trémulamente alumbrado por candilejas decrepitas" donde en un pequeño tablado adornado de un arco proscénico decorado con escenas galantes de la pintura de Watteau y Fragonard_ escenas que, si pensamos en, por ejemplo, *El contrato nupcial* o *Fiestas de veinte años* (1717–1719) del primero, o *El columpio* (1767); *La persecución* (1770–1773), o *La declaración de amor* (1770–1773) del segundo, ilustran de manera especular el ambiente onírico y erótico en el que se desarrolla la novela y el espectáculo del barracón en particular_ se representan una serie de imágenes que no hacen sino resumir gran parte de la trama de la novela: Mía apoyada sobre un fragmento arquitectónico_ lugar de la cópula y el rito_, Mía leyendo un libro, Mía durmiendo mientras el libro cae de sus manos, la foto de un cadáver_ presumiblemente el del Imaginado_ y Mía–Perra reunida en un parque con un cura. En principio, este reflejo podría parecer del tipo sencillo, empero, teniendo en cuenta que el libro que Mía está leyendo es el que contiene los personajes que están viendo el espectáculo, resulta evidente que es una *mise en abyme* paradójica.

Por otra parte, es un enunciado reflectante de carácter particularizador_ que resume los sucesos arriba enumerados_ y, en cuanto a su temporalidad, es retro–prospectivo abarcando los hechos del pasado y del futuro.

Chimera

<<Dunyazadiad>>

Como ejemplo de la mise en abyme sencilla, tenemos el momento en que, al volver a aparecer, el genio cuenta a las hermanas el segundo y tercero de los relatos de los jeques (pág.28) (6). Es un metarrelato prospectivo_anticipa el desenlace feliz de <<Dunyazadiad>>_ y particularizador_ insiste sobre el tema de contar historias para sobrevivir.

<<Perseid>>

Quizás el ejemplo más ilustrativo de <<Perseid>> sea la mise en abyme apriorística extendida, aunque troceada (7). Compuesta de los murales, se mantiene en el nivel metadieético hasta el final del relato cuando acaba incorporando a Perseus y Medusa. El conjunto de los murales incluye representaciones de:

- a) Los abuelos y la madre de Perseus (pág. 69),
- b) Acrisius metiendo al protagonista y a su madre en el baúl (ibid.),
- c) Samos (pág. 70),
- d) Perseus con la cabeza de Medusa (ibid.),
- e) Monte Atlas (ibid.),
- f) Las Ninfas (pág. 72),
- g) Atlas petrificado (pág. 73),
- h) Perseus matando a Cetus (ibid.),
- i) La lucha del héroe con Phineus (ibid.),
- j) El segundo rescate de la madre de Perseus (ibid.),
- k) La muerte de Acrisius (ibid.),
- l) La disputa doméstica entre Perseus y Andromeda (ibid.),

m) Las Graeae (pág. 105),

n) Perseus abrazado a Medusa (pág. 110),

o) El último mural , "II-G", que es infinito y en el que parecen Perseus y Medusa en el cielo (pág. 142).

El conjunto de los murales es de carácter generalizador y retro-prospectivo.

<<Bellerophoniad>>

En la carta que encuentra Bellerophon, y que funciona como un metarrelato y reflejo apriorístico se hace referencia a su intento de volar al Olimpo con Pegasus, a su caída y al final de su vida cuando vagabundea por el pantano (pág.266). Ofrece información nueva_ amplía la semántica_ y constituye un ejemplo de los "bucles programáticos" (8). El "bucle programático" sirve para aclarar, e incluso adelantar, lo que vendrá a continuación y es típico de los relatos fantásticos y policíacos (9).

2.2.2. ENUNCIACION

Tanto en *El hipogeo secreto* como en *Chimera*, pues, se refleja el enunciado explotando los tres tipos básicos, I, II, III, y los rasgos distintivos (intradiegético, metadiegético y metarrelato), pero no se limita a poner de relieve únicamente la narrativa sino que también sacan a la luz la propia narración o enunciación, proceso entendido como

..."1) la <presentificación> diegética del productor o del receptor del relato 2) la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales 3) la manifestación del contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción-recepción." (1).

Es aquí donde el cuestionamiento ontológico acerca de la identidad del texto alcanza su cima paradójica: la descripción se revela como creación, el enunciado como enunciación (2).

Para investigar la mise en abyme de la enunciación hemos seguido el modelo de Dallenbäch, en el cual surgen tres categorías: **AUTOR-LECTOR**, **PRODUCCION-RECEPCION** y **CONTEXTO** o "El relato del relato" (3) aplicando cada una a los dos textos que vamos investigando. Asimismo, los reflejos de la enunciación se dividen en la secciones que: a) abarcan toda la enunciación; b) incluyen al productor y la producción; c) reflejan al receptor y la recepción; d) representan al autor y al lector; e) sólo tratan del contexto, todo ello organizado de acuerdo con los tipos I, II y III (4).

AUTOR

El hipogeo secreto

Patricia Rosas, en su estudio sobre *El hipogeo secreto*, llega a afirmar que con la excepción de Mía todos los demás personajes se desdoblan y son mutaciones del primer narrador (5). Este a su vez constituye claramente una reduplicación del autor de carne y hueso Salvador Elizondo. Existe, pues, una escala de agentes narrativos en función de mises en abyme del autor, ubicada de acuerdo con la jerarquía ontológica. Apreciarse con más nitidez la manera en que el texto refleja a su creador requiere un análisis de esta escala, peldaño a peldaño.

Aquí entra en juego un elemento fundamental: el punto de vista narrativo. De acuerdo con la parodización temático-estructural de la novela de la búsqueda (6) y la policiaca (7) junto con la de *Los quinientos millones de la Begun*, la segunda novela de Salvador Elizondo deconstruye el género en sí, rechazando la supuesta "objetividad" del realismo y superando el flujo de conciencia típico de la novela moderna y de vanguardia ("modernism") mediante la incorporación del autor al texto. Por tanto no es de extrañar que la perspectiva narrativa sea múltiple, perspectiva que podría describirse como la de "omnisciencia selectiva múltiple" (8) pero sin prescindir de la intervención del autor implícito. En este sentido nos permitimos postular el punto de vista narrativo de *El hipogeo secreto* en los siguientes términos:

- (1). Un narrador protagonista que habla en primera persona. Apoyándonos en la aportación de Genette en torno a la instancia narrativa, es un narrador "metadieético homodieético" (9).
- (2). Un narrador-protagonista que habla en tercera persona. Es un narrador "metadieético-homodieético" (10).
- (3). Una voz narrativa que habla en segunda persona. De nuevo es un narrador "metadieético-homodieético".
- (4). "Salvador Elizondo". Es un narrador "extradieético-homodieético".

(5). "El Pseudo-Salvador Elizondo". El narrador es de carácter "intradiegético-homodiegético" (11).

Con todo ello, parece importante recordar las palabras de Mariano Baquero Goyanes acerca de la perspectiva múltiple:

..."a veces la pluralidad de perspectivas, el conocimiento de unos hechos tal y como son interpretados y contados desde distintos puntos de vista, vienen a constituir otros tantos explícitos recursos para atraer la atención del lector hacia la estructura novelesca. De nuevo se nos hace ver que no sólo importa el qué (lo narrado), sino también_y mucho_ el cómo (la estructuración y modo de presentar los hechos que componen el relato)." (12).

Por otra parte, la perspectiva narrativa del texto mexicano en virtud de su naturaleza caótica y la consecuente fragmentación del enunciado no deja de ofrecer un ejemplo de lo que algún crítico francés ha clasificado como la de "narrador flotante" y "narrativa flotante" (13).

Son varios los personajes que constituyen reflejos del autor implícito "Salvador Elizondo", y en última instancia del novelista de carne y hueso Salvador Elizondo. Al agente narrativo X, encarnación de las preocupaciones artísticas del autor, se le atribuye la creación de varias novelas: la que trata de los dos personajes que se reúnen bajo un árbol (págs. 34), *El hombre proferido* (pág. 54), *La carta anónima* (págs. 57-58), *La Flor de Fuego* (págs. 91-92) y *Las pirámides de Egipto* (págs. 115-116). Todas las cuales, con la excepción de la primera, aparecen en las vitrinas de los alveolos del hipogeo secreto (pág. 155). Junto con X, está E, soñador de ciudades y representante del lenguaje arquitectónico, el Pseudo-T, portavoz del juego posibilidad/negación, y H, personaje profético merced a su oficio de matemático y geómetra, y finalmente el narrador principal (14).

En un nivel superior intradiegético se sitúa el Pseudo Salvador Elizondo, el que escribe en un cuaderno de tafilete rojo llamado *El hipogeo secreto*, agente narrativo creado por el verdadero Salvador Elizondo, (pág. 45), personaje este último a veces llamado el Pantokrator, El Imaginado o un Salvador Elizondo último (pág. 59). Según nuestra interpretación de la novela, el verdadero Salvador Elizondo ocupa el lugar del autor implícito, y tal intervención del creador del texto dentro del texto conlleva varias consideraciones de suma importancia. En primer

lugar hay que reconocer que en la articulación de la tipología de la *mise en abyme* realizada por Dallenbäch, queda eliminada

..."toda intervención del autor que se exprese en su propio nombre dentro del relato."

Para el crítico francés dicho "autor" no pertenece al universo espacio-temporal del relato y por consiguiente constituye un factor *extra-diegético* (15). Sin embargo en *El hipogeo secreto* Salvador Elizondo se convierte en "Salvador Elizondo" entidad ficticia, o si se quiere, en un elemento *extra-textual* textualizado (16).

La entrada del autor empírico en el texto, es decir su transformación en autor implícito, crea una situación paradójica. De un lado distancia al receptor del texto al denunciar éste por lo que es, una ficción. Aunque la representación del autor del texto dentro del mismo es característica de la novela del siglo XVIII, como matiza Waugh (17), la función de dicha representación radica en reforzar la conexión entre el mundo *a-textual* y el universo textual o, en otros términos, entre el modelo de mundo y la estructura de conjunto referencial (18), mientras en la *metaficción* esta entrada por parte del autor pone de relieve la distinción ontológica entre la realidad y la literatura, rompiendo el marco que separa ambas y paralelamente destacando el medio mismo de la creación artística (19) y liberando la percepción del automatismo (20).

No obstante, el autor tiene que pagar un precio muy alto por esta violación de la jerarquía ontológica. Intentando agarrarse a su identidad "real", como creador del texto, al penetrarlo descubre que el resultado de esta intervención no puede ser otro que el cuestionamiento de dicha realidad:

"Al lector se le hace saber que, paradójicamente, <el autor> se sitúa en el texto justo en el momento en que <él> afirma <su> identidad fuera de él." (21).

En último extremo "autor" y "texto" se encuentran envueltos en un movimiento intercambiable: cada uno simultáneamente crea y anula al otro (22). No son pocos los críticos que asocian esta paradoja con el ensayo seminal de Roland Barthes <La muerte del autor> (23). Barthes explica cómo la escritura representa

la destrucción de toda voz, de todo origen. En cuanto se narre un hecho la voz pierde su origen, el autor penetra dentro de su propia muerte y empieza la escritura. Paralelamente, desde un enfoque lingüístico, el autor no es nada más que una instancia textual, puesto que el YO no constituye nada más que la instancia que dice YO.

El hipogeo secreto representa, pues, una dramatización de esta paradoja: según Octavio Paz, Elizondo, al escribir que escribe,

..."se escribe, se vuelve un signo entre los signos, un accidente entre los accidentes que es toda escritura." (24).

Al convertir el acto de escribir en escritura dentro de la escritura misma, ésta pierde todas sus referencias abriendo un "abismo", o lo que podemos denominar una *mise en abyme*. Asimismo Graniela-Rodríguez ve en ..."la muerte insinuada..." del Imaginado lo que la crítico describe como

..."la presencia-ausencia en el texto de un autor que ha pasado a ser otro actante más de su propio discurso"...(25),

fenómeno que compara con "la muerte del autor" sugerida por Barthes. Además, para McHale este vaivén entre la ausencia y la presencia del creador de la ficción caracteriza al "autor posmoderno" instalando un "parpadeo ontológico" (26). Remitiéndonos al texto elizondiano podemos observar este vaivén claramente.

Por un lado los personajes perciben a su autor como: una divinidad,

"Él puede vernos totalmente, como la mayor parte de los hombres creen que nos ve un dios; él es el que rige, con las palabras que está escribiendo ahora, en este preciso momento, el curso de nuestra vida..." (pág. 84);

o "un mago" (pág. 31); o "un loco" (pág. 46); o "un idiota" (pág. 85); o un mero número, "M-1273" (pág. 106). No obstante, el poder que ejerce el creador de los agentes narrativos sobre los mismos se ve minado:

..."aunque es un hecho prácticamente indudable que Salvador Elizondo es nuestro creador, su autoridad es, de hecho, también cuestionable." (pág. 95),

y X alude a la posibilidad de que él o el narrador estén escribiendo el libro (pág. 34). Aun cuando "habla" "Salvador Elizondo" dentro del texto su identidad ontológica se ve amenazada en todo momento,

"Pero yo, Salvador Elizondo, tal vez también soy un personaje apócrifo del dios de la literatura. Mi personaje, ese pseudo- Salvador Elizondo, que a la vez escribiendo una novela y viviendo su vida de hombre, se imagina, en un momento, que está siendo escrito por mí." (pág. 49).

Si tomamos en cuenta, primero, que el pasaje citado, el monólogo de "Salvador Elizondo", empieza con una intervención en tercera persona ..."-dice-"...(ibid.), y segundo, el resumen de *El hipogeo secreto*,

..."la novela trata de un escritor que crea a otro escritor, pero que un día se percató de que él es un sueño de su propio personaje que lo ha soñado creándolo." (pág. 43),

vemos cómo la autoridad del novelista se pone en tela de juicio.

Por último hay que considerar el supuesto asesinato del Imaginado. Este episodio no deja de ser ambiguo,

"Es la voz de alguien que da instrucciones suplicantes a un asesino ritual en una ceremonia equívoca..." (pág. 159).

Manuel Durán, por ejemplo, asocia el narrador con el autor, e interpreta la escena final como el suicidio de éste, al ordenar a Mía que le mate (27). Sin embargo aunque tal interpretación sea válida el texto mismo no la asegura (28). Rosas, aunque no menciona la idea del suicidio sí habla de la muerte del Imaginado" (29). Si muere el Imaginado también desaparecerán los demás personajes coincidiendo con el final del libro. Pero aún así resulta ambiguo ya que la última palabra de la novela "-¡Ahora!..." nos remite al principio de ella. De ahí que Sotomayor perciba la novela como un enorme paréntesis entre el ... "aquí-ahora inicial"... y el... "aquí-ahora final"..., y de este modo el texto constituye un mundo gerundial (30).

En resumen, el autor omnisciente todopoderoso tradicional sí "muere" en *El hipogeo secreto*, al convertirse en agente narrativo e, invirtiendo la conclusión de Roland Barthes, la muerte del autor debe consumarse a expensas del nacimiento del lector.

Chimera

<<Dunyazadiad>>

Si la situación enunciativa de *El hipogeo secreto* se revela mediante la mise en abyme, caracterizada de un lado por la fragmentación de la instancia narrativa, y de otro por la metalepsis, creación de la jerarquía ontológica y subversión posterior de ella, en *Chimera* esto se convierte en un proceso en espiral que va agudizándose desde <<Dunyazadiad>> pasando por <<Perseid>> para alcanzar su apogeo en <<Bellerophoniad>>. El primero de los tres, pues, sin llegar al caos discursivo cuidadosamente articulado en el texto mexicano, no deja de mostrar elementos de inestabilidad epistemológica respecto a la perspectiva narrativa y ontológica en cuanto a los niveles diegéticos. Dicha perspectiva puede resumirse, de acuerdo con el análisis de la misma hecho por Davis (31), en los siguientes términos:–

- (1) Dunyazade relatando su propia historia al Rey Shah Zaman. De acuerdo con las categorías establecidas por Genette es un narrador intradiegético–homodiegético.
- (2) Una voz impersonal que describe la escena de la noche de bodas. Es un narrador extradiegético–heterodiegético.
- (3) Una voz de artista que es claramente la del autor empírico John Barth. Es un narrador extradiegético heterodiegético.

De este modo, aunque el punto de vista narrativo de <<Dunyazadiad>> no ofrezca grandes complicaciones, la estructura de niveles diegéticos y las relaciones entre ellos sí lo hacen. En este sentido observamos cómo incluso dentro de los meta–relatos, seleccionados de *Las mil y una noches*, o si se quiere en el nivel meta–diegético aparecen narradores en función de reflejos del autor (32); como los tres jeques de <El mercader y el genio> y el pescador de <El pescador y el genio>, dentro del cual descendemos otro nivel con la configuración de otro narrador, el visir, que a su vez cuenta lo que un visir contó a Simbad, y por tanto volvemos a bajar de nivel diegético. En este meta–relato <El pescador y el genio>, subimos otra

vez a la situación inicial para después emprender otro descenso con <La historia del joven rey de las islas> narrado por el propio protagonista (33). Volviendo a <<Dunyazadiad>>, en el nivel intradiegético del mismo, Scheherazade, Dunyazade y Shah Zaman asumen el papel de productor textual. Sherry incluso podría considerarse el narrador ideal ya que transforma una situación existencialmente suspensiva en una suspensión dramática de la incredulidad y de esta manera se salva a sí misma y a las mujeres del reino del destino sangrante a manos del Rey Shahryar (34). Según Genette la narrativa de Scheherazade, en *Las mil y una noches*, independiente del contenido metadiegético alojado en ella, es característica del tercer tipo de relatos enmarcados, tipo que

... "no entraña ninguna relación explícita entre los dos niveles de la historia"... mientras... "es el propio acto de narración el que desempeña una función en la diegesis... de distracción y/u obstrucción." (35).

Sin embargo, muchos de los relatos narrados por ella constituyen en realidad ejemplos del segundo tipo, tipo marcado por una relación temática ya que, por ejemplo, en <La historia del mercader y el genio> los tres ancianos salvan la vida al mercader contando historias (36). Por su parte Doony asume un papel paródico al convertirse en narrador y protagonista central de la versión de John Barth.

En cuanto a éste, o mejor dicho a "John Barth", se sitúa en dos niveles: en el extradiegético como autor de *Chimera*, y en el intradiegético como agente narrativo dentro de <<Dunyazadiad>> haciendo que la narración de Scheherazade sea una re-narración y simbólicamente reincorporando la figura del artista, si no en la vida real al menos en la literatura (37). Paralelo a lo que hemos visto en *El hipogeo secreto*, esta entrada del autor en el texto mismo que está inventando representa un cortocircuito ontológico (38) y el vaivén entre los niveles extradiegético e intradiegético se representa gráficamente mediante la aparición/desaparición del genio:

"He had indeed begun fading away, almost disappeared; but as soon as Sherry repeated the magic sentence he came back clearly, smiling more eagerly than before, and declared he'd been thinking the same words at the same moment, just as we'd begun to fade and his writing-room to reappear about him." (*Chimera*, pág. 22) (39).

Parece que Barth intenta salvar su hegemonía al final del relato cuando la perspectiva cambia a la del autor omnisciente, no obstante el autor no deja de ser un autor implícito en el nivel extradiegético y agente narrativo en el intradieético. Como "Salvador Elizondo", acaba atrapado y creado por el texto y en última instancia por el lenguaje (40), el tesoro. Pero si "John Barth" encarna la figura del autor, también es un lector tanto fuera de la diegesis como dentro de ella.

<<Perseid>>

El punto de vista narrativo consiste en :

- (1) Perseus cuenta todo a Medusa; narrador intradieético homodieético.
- (2) Perseus cuenta sus aventuras a Calyxa; narrador metadieético-homodieético.
- (3) Perseus cuenta sus hazañas a la familia; narrador meta-metadieético-homodieético.

Se establece confusión en la perspectiva, y marco, intercalando las interrupciones de Calyxa y Medusa.

Si <<Dunyazadiad>>, en cuanto a su enunciación, se caracteriza por la entrada del autor implícito en la diegesis en <<Perseid>>, en cambio, se prefiere enfatizar los reflejos intra- y metadieéticos del productor. Asimismo Medusa representa la figura del lector en el último nivel meta-metadieético, función también realizada por el protagonista en el mismo marco cuando relata sus primeras aventuras a su familia. Después, en un marco superior_ nivel metadieético_ Perseus lo cuenta a Calyxa, quien también refleja al productor, por ser la autora de las cartas y de los murales, junto con Cepheus y el barquero. Finalmente llegamos al nivel intradieético donde Perseus y Medusa, convertidos en estrellas, recapitulan su propia historia. El reflejo del productor principal es, sin lugar a dudas, el héroe, autor y protagonista de su propia historia (págs. 88-89), deseoso de escribir un desenlace justo para sus aventuras (pág. 130).

<<Bellerophoniad>>

Tanto la perspectiva narrativo–epistemológica como la jerarquía diegetico–ontológica alcanzan un mayor grado de complejidad en <<Bellerophoniad>>. En lo que se refiere a la primera, el punto de vista narrativo se fragmenta en:

- (1) La narración de Melanippe, de naturaleza intradiegetico–homodiegetica
- (2) Bellerophon narra sus aventuras a Philinõe, de carácter metadiegetico–homodiegetico.
- (3) El autor explícito describe los hechos desde fuera, extradiegetico–heterodiegetico.
- (4) La instancia productiva (3) A veces se funde y incluso se confunde con la de Polyeidus, intradiegetico– homodiegetico.

Respecto a las mises en abyme del productor, las que se hallan en la última caja china, se encarnan primero en Polyeidus cuando, dentro de los marcos Bellerophon–Melanippe, Bellerophon–Philinõe, enseña a los gemelos Bellerus y Deliades la mitología (págs. 162–163); y segundo en Jerome Bray, autor de *NOTES* (41). Después observamos la figura de Bellerophon contando su vida a Philinõe, y, en otro nivel, a Melanippe. Dentro del marco, Bellerophon–Philinõe, notamos como Anteia también refleja al productor del texto dando su propia versión de los hechos, y en el nivel superior Melanippe apunta la historia de su amante aunque en la segunda parte del relato descubrimos que es el propio protagonista quien escribe la crónica de sus hazañas. Junto con dichos reflejos enunciativos, se destacan las presencias de Zeus en la parte final, con todas las asociaciones Dios–Autor sugeridas por la presencia de la divinidad griega, y la del autor implícito "John Barth". Ausente de <<Perseid>> la figura del creador del texto vuelve a intervenir en el tercer relato de *Chimera* y de nuevo su identidad ontológica se ve amenazada. Así, dentro del marco metadiegetico de la clase en la universidad, se lee una conferencia, texto cuyo contenido, a saber, las alusiones a otros textos de John Barth y al pensamiento de éste, no hace sino poner de relieve el concepto de un autor extra–diegetico que se encuentra detrás de toda la narrativa.

Este uso de la intratextualidad o "intertextualidad restringida" (42) no deja de ocupar la atención de Lucien Dällenbach:

"Tan pronto como se apodera de los documentos que lo acreditan para efectuar una auto-cita que participe de la intertextualidad restringida, el sustituto autorial ha de hacerse cargo de una doble función: actual, en la medida en que revela al autor del libro que estamos leyendo aquí y ahora y en el que él mismo aparece; retroactiva, porque hace que surja el de una obra anterior, o de todo un conjunto novelesco. Tendiendo un puente entre el pasado y el presente, contribuye a unificar libros dispersos, poniendo en tela de juicio su autonomía y modificando la idea que tales libros de sí mismos tenían _ reactivándolos en una palabra." (43).

Aquí la novedad añadida por Barth radica en proyectar la intratextualidad hacia el futuro, reduplicándose en Jerome Bray (44), personaje que está componiendo un texto ficticio *NOTES*, reflejo de la siguiente novela que publicaría Barth *LETTERS*.

LECTOR

El hipogeo secreto

Del mismo modo en que existe una escala de personajes, en función de reflejos del autor, también se configura una cadena de lectores, encadenamiento de mises en abyme del receptor de *El hipogeo secreto*. En el nivel más profundo (meta-meta- diegético) es decir, el enunciado de las novelas de X, ya encontramos lectores, como los amantes que escuchan al viejo que les relata su propia historia (pág. 94), la novela de los dos personajes bajo el árbol, símbolo de la situación enunciativa (pág. 34), la agente narrativa Mía que en *La carta anónima* lee una carta (págs. 57-58), y los personajes de *Las pirámides de Egipto* que leen dicho texto (págs. 115-116). Ascendiendo al siguiente nivel, meta-diegético, volvemos a notar la presencia de los dos personajes bajo el árbol, a saber, X y el narrador (pág. 72) y la posible lectora en la forma de la Perra (pág. 116). Al llegar al nivel intradiegético el receptor cobra, si cabe, más importancia aún en la figura de la lectora Mía. Mía-Perra desempeña una función determinante al alojarse en dos niveles ontológicos; en éste como lectora de *El hipogeo secreto* y amante del Pseudo Salvador Elizondo quien le cuenta que "Salvador Elizondo" ha creado a ambos (págs. 32, 33, 45, 54, 60, 104, 116, 123) mientras ella lee que El Pseudo Salvador Elizondo le cuenta....etc. (págs. 35-36), y en el metadieético cuando junto con el narrador penetran en el pasadizo, que conduce al hipogeo secreto, donde empieza a leer *El hipogeo secreto*:

"La Perra entonces se lee a sí misma." (pág. 157),

momento en que estos dos agentes narrativos alcanzan el nivel intradiegético. De ahí que Mía aparece como una suerte de puente entre los de Urkreis y el Imaginado.

El denominador común de dichos agentes narrativos radica en su participación en la recepción del texto, proceso, nos informa Dällenbach (45), compuesto de tres momentos claves:-

- "1) Desciframiento de signos;
- 2) toma de conciencia;
- 3) acción consecuente."

y que en el texto elizondiano corresponde a la lectura, el descubrimiento de la condición ontológica ficticia y la búsqueda del autor respectivamente. En lo que se refiere al segundo momento, conlleva una consecuencia decisiva para el lector empírico que se halla fuera del texto, consecuencia, como han señalado varios críticos (46), evocada magistralmente por Jorge Luis Borges:

"¿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." (47).

No deja de tener importancia el hecho de que John Barth figure entre los estudiosos que han ponderado esta hipótesis borgiana, en el contexto del "agotamiento literario", ni tampoco que Donald Shaw la evoque como tema central de *El hipogeo secreto*. De este modo, si el autor acaba encontrándose puesto en *abyme*, paralelamente el receptor también se ve involucrado en este vértigo metafísico. Evidentemente tal razonamiento se produce de una manera indirecta; no obstante, el lector empírico no hace sino entrar dentro del texto de una forma más directa convirtiéndose en lector implícito.

La participación receptora se ha destacado, pues, como uno de los aspectos más notables, tanto en el ámbito de la literatura hispanoamericana (48) como en la metaficción en general (49), para no mencionar la polémica suscitada a raíz del debate teórico-literario en torno del papel del lector (50), llevando incluso a algunos a negar la intención del autor y a privilegiar al receptor como productor único del significado textual (51). En *El hipogeo secreto*, junto con los enunciados reflectantes del receptor ya analizados, se moviliza dicha participación de dos maneras principales.

Primeramente, la dificultad que supone la lectura del texto mexicano requiere un esfuerzo descodificador tan alto que Sotomayor llega a aludir, irónicamente, al derecho hipotético por parte del receptor de cobrar derechos de

autor (52). Como hemos visto en la sección sobre la parodia, el lector se convierte, junto con los agentes narrativos, en "peregrino", "detective" (53) que también debe ir en busca del hipogeo secreto: el significado del texto elizondiano. Hay, no obstante, otro modo de dirigirse al lector que consiste en postular la figura de un lector implícito dentro de la novela, recurso muy extendido en la cuentística de Arreola (<<Para entrar en el jardín>>, <<Duermevela>>, <<Profilaxis>>, <<Receta casera>>, <<La disyuntiva>>, <<Astronomía>>). Asimismo, Graniela-Rodríguez (54) percibe una ... "apelación a la entidad leyente"... en las primeras palabras de *El hipogeo secreto*:

"...Dime, te imploro— dice—: la noche hubiera quedado envuelta en el más sombrío de todos los olvidos. Evoca; evoca ese sueño que habrá de realizarse; aquí, ahora. Faltan apenas unos instantes. Trataremos de resumir tu participación de los hechos.",

En efecto, el uso de la segunda persona TU no deja de evocar a la figura del lector implícito invitándole a proyectarse sobre el hueco abierto dentro del texto:

"Tal vez estás soñando que tú eres uno de los personajes de *El Hipogeo Secreto*"...;
"Te imagino leyendo un libro de pastas rojas." (págs. 40; 41).

En otras ocasiones se evoca explícitamente la figura del receptor:

"Los lectores exigirán esa otra cosa que se llama la realidad real, dentro de la que alientan hombres y mujeres de carne y hueso...Los argumentos para responder a esa objeción son, esencialmente de orden técnico...Hay alguien, por otra parte, que siempre tiene en cuenta los deseos del lector. El lector, al igual que las mujeres, siente una profunda antipatía por las abstracciones, o cuando menos por lo que su odio a las ideas simultáneas a la lectura define como abstracción y prefiere vérselas con las cualidades precederas o sensibles del universo." (págs. 151, 74, 36, 113).

Sin olvidar las asociaciones lúdico-eróticas de la participación del receptor y su inscripción como lector implícito (55), que como veremos más adelante se ubica en el mismo nivel extra-diegético que el autor implícito "Salvador Elizondo", la razón de ser de esta apelación al descodificador no hace sino hallarse en la paradoja descrita por Hutcheon (56), paradoja que no escapa a la atención de Stonehill para quien la novela auto-consciente distancia al lector destacando la ficcionalidad del discurso que está actualizando, y simultáneamente muestra un respeto hacia el receptor al no intentar engañarle, y de este modo logra la

complicidad de éste (57). Paralela a la condición de "Salvador Elizondo" :: Salvador Elizondo, el receptor de *El hipogeo secreto* se encuentra dentro y fuera del texto a la vez, encarnando la dialéctica presencia–ausencia.

Chimera

<<Dunyazadiad>>

Otra vez, de acuerdo con la cadena de niveles diegéticos, hay lectores en cada peldaño, desde los oyentes dentro de los relatos de *Las mil y una noches* pasando por los reflejos intradieгéticos del receptor en la forma de Shahryr, Shah Zaman y el genio hasta el autor implícito, aunque no notamos ninguna referencia directa al lector implícito en <<Dunyazadiad>> (sí las hay en <<Perseid>> y en <<Bellerophoniad>>), como las de *Lost in the Funhouse*:

"You who listen give me life in a manner of speaking."
(<<Autobiography>>, pág. 35).

"The reader! You dogged, uninsultable, print-orientated bastard, it's you I'm addressing, who else, from inside this monstrous fiction. You've read me this far, then? Even this far? For what discretitable motive? How is it you don't go to a movie, watch TV, stare at a wall, play tennis with a friend, make amorous adventures to the person who comes to your mind when I speak of amorous advances? Can nothing surfeit, saturate you, turn you off? Where's your shame?"
(<<Life Story>>, pág. 127).

<<Perseid>>

Respecto al lector y la lectura, tenemos a Perseus escuchando a Medusa, Calyxa escuchando a Perseus, y Medusa haciendo de receptor en el último nivel (hasta ha leído el <<Perseid>>). Perseus, aparte de ser oyente, también se convierte en lector al "leer " los murales y las cartas de Calyxa y los textos sobre la mitología.

<<Bellerophoniad>>

Por su parte, la configuración del lector y de la lectura también se establece en <<Bellerophoniad>> de una manera más radical, al mismo tenor que el aumento de la fragmentación epistemológico-ontológica. Cuando Bellerus cuenta a Melanippe lo que ya ha contado a Philinöe, describe cómo Anteia, en un intento

de entablar conversación con el fin de seducirle, pregunta al protagonista si ha leído algún libro últimamente, a pesar de que los libros todavía no han sido inventados (pág. 182). Subiendo de nivel, Bellerophon lee la carta de Polyeidus (págs. 251–255), después, en el marco Melanippe–Bellerophon, la amante del héroe comenta la narración de éste, y finalmente Zeus describe la historia en términos de confusión y desastre (pág. 309) (58).

Otro cambio evidente en <<Bellerophoniad>>, comparado con <<Perseid>>, es la invocación del lector implícito, invocación que se articula, de la misma manera que en *El hipogeo secreto*, mediante la polisemia, dirigiéndose directamente al receptor:

"You know the story." (pág. 153); "If there are any discrepancies or lacunae in this account you must fill in the blanks yourself." (pág. 174); "Look me in the eyes. You know what I mean." (pág. 247),

y postulando las posibles reacciones del receptor:

"Bellerophon is telling Polyeidus this?" (pág. 148).

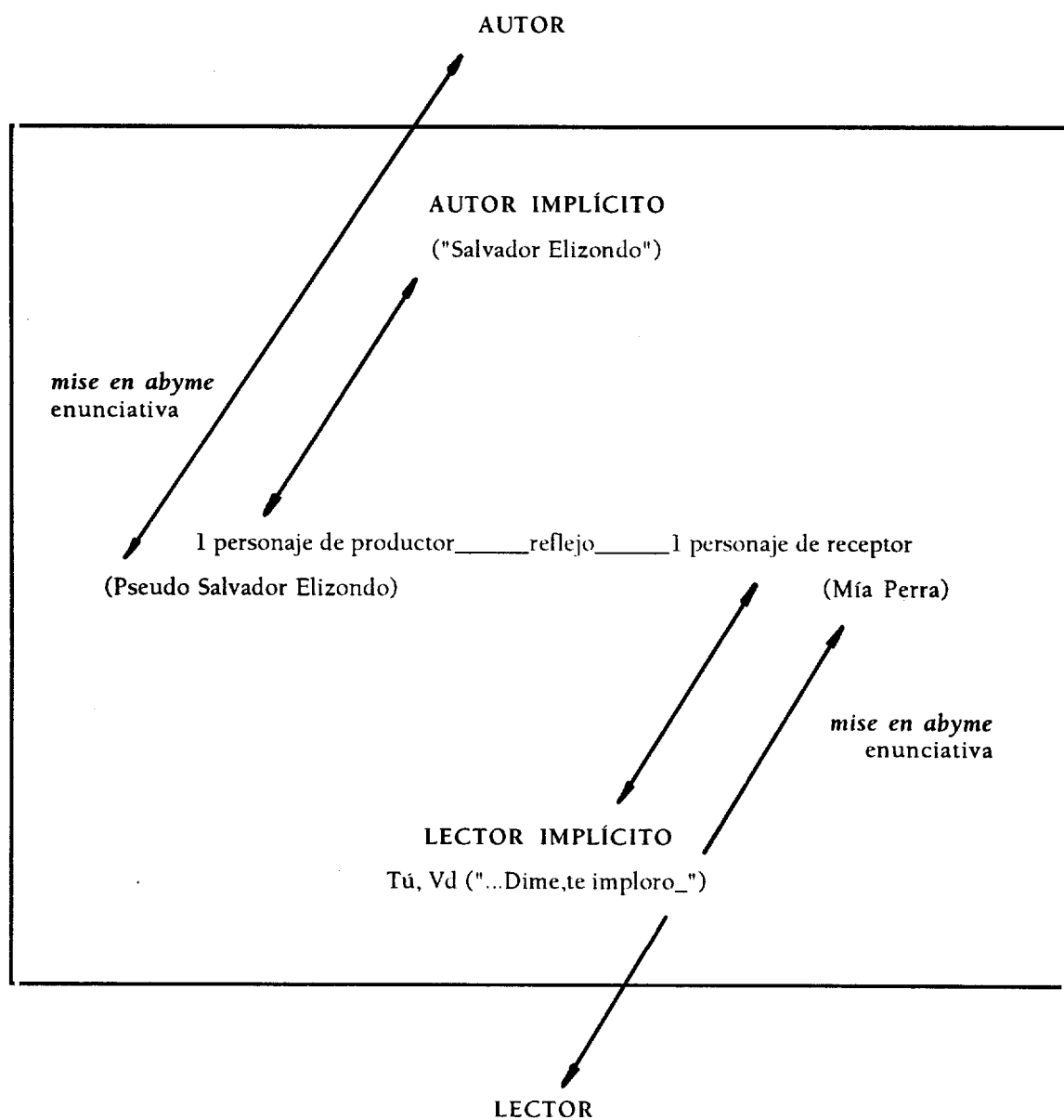
CONTEXTO

El hipogeo secreto

El tercer elemento de la situación enunciativa atañe al contexto o el "relato del relato". De nuevo es Dällenbach quien formula las preguntas pertinentes,

"¿Cómo es que la obra existe, cómo es que existe bajo cierta forma? ¿Cuál es su <trahistoria>?" (59).

Entre las posibilidades de las que el autor dispone para comunicar estos datos se halla la más radical; reconocer que la existencia del relato no se origina sino en él mismo. De ahí la incorporación dentro de *El hipogeo secreto* de las alusiones al manuscrito, notas, contenido y capítulos suprimidos (págs. 58– 59, 100, 106–107, 38, 124, 129). El resultado de esta metalepsis (60), en cuanto a la temporalidad de la enunciación, no puede ser otro que la inscripción de la simultaneidad, "eterno presente" (*El hipogeo secreto*, pág. 20), que conduce a la reducción e incluso a la abolición del enunciado. Precisamente la función de la metalepsis narrativa, las referencias a las páginas que estamos leyendo en las páginas que estamos leyendo y a las anteriores, es la de destacar dicha simultaneidad. Teniendo en cuenta todo ello podemos ilustrar la situación enunciativa a partir de un gráfico sugerido por el autor de *El relato especular* (61).



Asimismo una visión más detallada de la jerarquía ontológica configurada en *El hipogeo secreto*, revelaría las siguientes relaciones:

AUTOR	NOVELA	LECTOR
	<i>El hipogeo secreto</i>	
"Salvador Elizondo	Nivel extradiegético (b)	Lector implícito
Pseudo Salvador Elizondo	Nivel intradieгético	Mía-Perra
El narrador, X., etc.	Nivel metadieгético	Mía-Perra
El viejo	Nivel meta-metadieгético (Novelas de X.)	Los amantes

Respecto al nivel intra-diegético, esto corresponde a la situación narrativa en la cual el Pseudo Salvador Elizondo escribe, mientras una mujer está leyendo el libro el día 13 de Octubre, libro que se le cae de las manos a las 6.23 p.m. (págs. 39, 43-44, 54, 60;32, 33, 45, 114). Por tanto, hacia el final de la novela, cuando Mía empieza a leer la novela (pág. 156) ya ha ascendido al nivel intra-diegético (a), mientras que, al cerrarlo y dirigirse hacia el pasadizo alveolar, ya va subiendo al nivel extra-diegético (b), donde se encuentra el Imaginado.

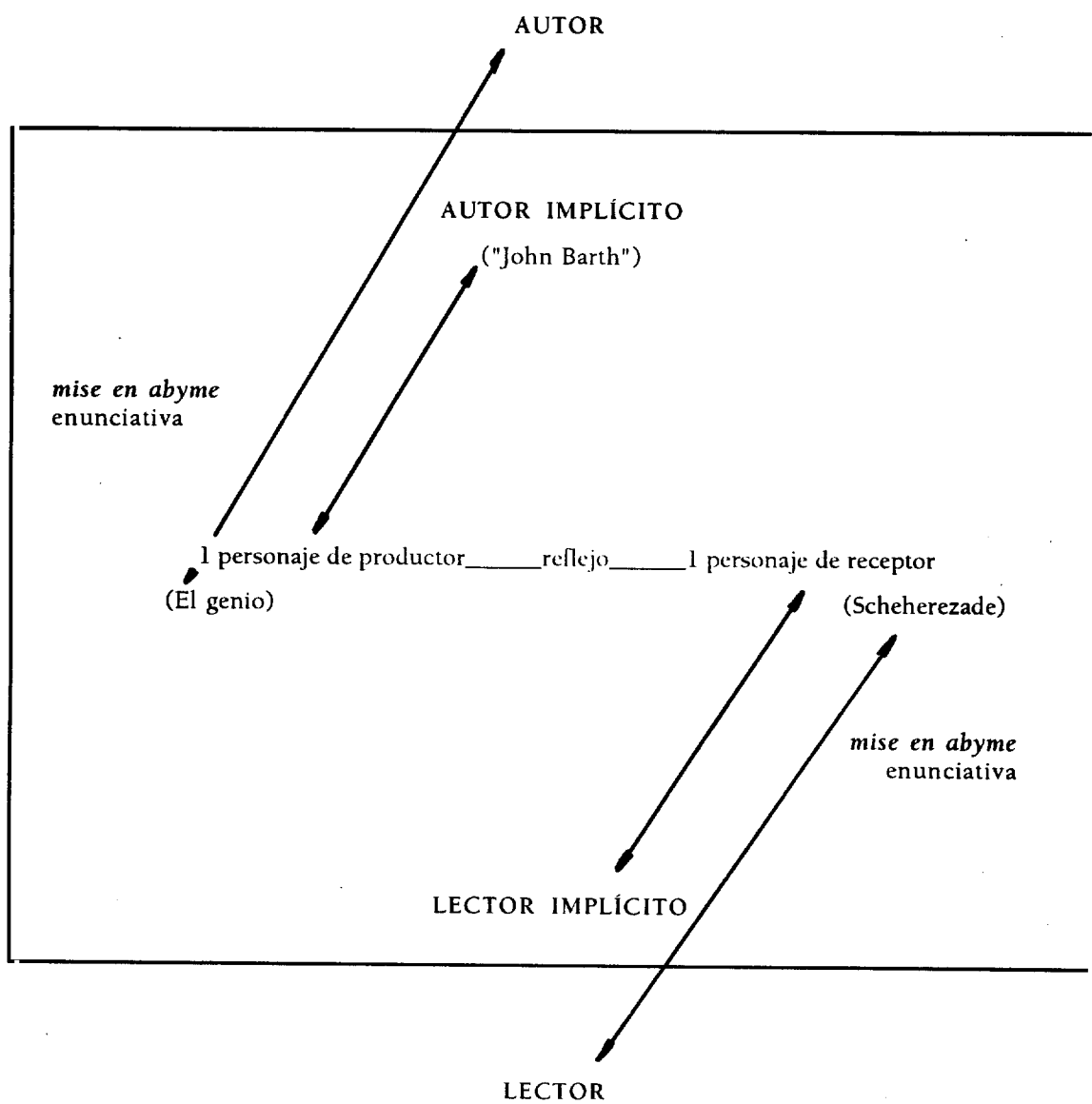
<<Dunyazadiad>>

Sin ignorar las relaciones y comparaciones entre el acto de la enunciación y el acto amoroso (62) podemos proceder a considerar el relato del relato. La primera parte de <<Dunyazadiad>> dispone, pues, de la misma temporalidad simultánea que *El hipogeo secreto*: El genio entra en la diegesis durante la misma construcción de ella. Al final, sin embargo, al situarse fuera de la historia, el autor implícito intenta postular el cierre narrativo, aunque el autor no deja de encontrarse textualizado más adelante en <<Perseid>> y <<Bellerophoniad>>. Respecto a los marcos narrativos podemos establecer dos modelos:

(A) En sentido inverso, desde abajo hacia arriba:

- 1) Los metarrelatos narrados por Sherry
- 2) La historia de las dos hermanas contada por Doony
- 3) La escena entre Doony y Shah Zaman, narrada en tercera persona
- 4) Fuera de 3) un rey, muchos años después, lee la historia de *Las mil y una noches*
- 5) Enmarcado por *Las mil y una noches*
- 6) Dentro del marco <<Dunyazadiad>>
- 7) A su vez contenido en *Chimera* (63).

(B)

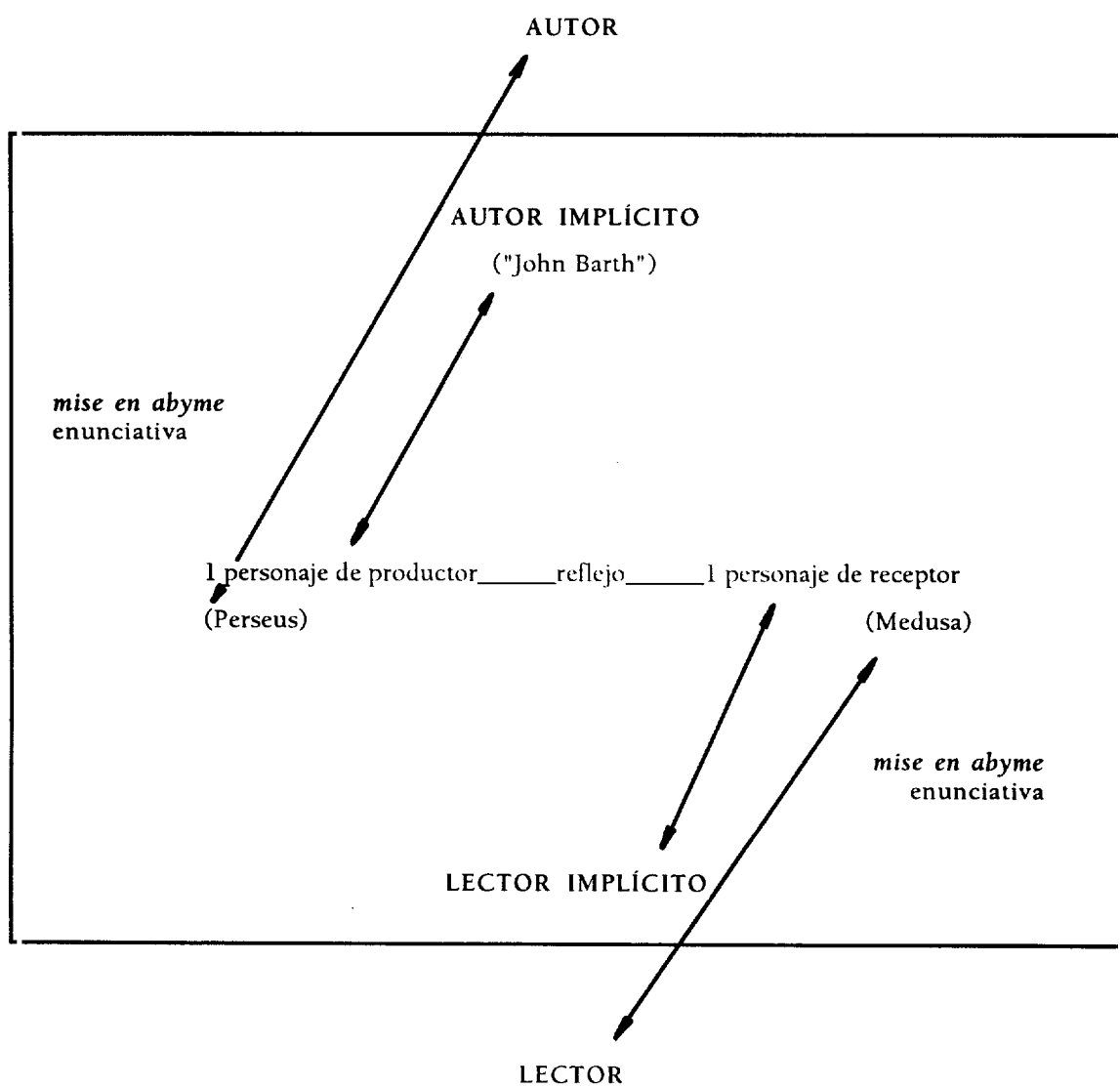


<<Perseid>>

En cuanto al contexto o aventura del relato, la relación entre los hechos reflejados en los murales y la situación enunciativa de Calyxa y Perseus viéndolos, representa un caso muy iluminador de la mise en abyme paradójica. La relación entre el enunciado_ las aventuras de Perseus_ y su enunciación_ la representación de éstas en los grabados_ corresponde al primer tipo de relato metadieético identificado por Genette, en virtud de la causalidad espacio-temporal entre los acontecimientos y su narración. Es una narración "ulterior" que explota el juego temporal mediante el cual la propia duración de la historia disminuye progresivamente la distancia que la separa del momento de la narración (64). Para que enunciado y enunciación acaben reuniéndose, es necesario que la duración de la segunda supere la de la primera. En <<Perseid>>, sin embargo, los murales adelantan la propia situación narrativa creando una metalepsis en espiral, regreso infinito, por tanto constituyendo un contra-ejemplo a la ley establecida por Genette.

La jerarquía ontológica por otra parte, podría representarse de la siguiente manera:—

- (1) Chimera
- (2) <<Perseid>>
- (3) La historia que Perseus cuenta a Medusa
- (4) Las historias que Perseus cuenta a Calyxa
- (5) La ilustración de ésta
- (6) Las aventuras de Perseus que él narra a su familia
- (7) La actualización de las mismas



<<Bellerophoniad>>

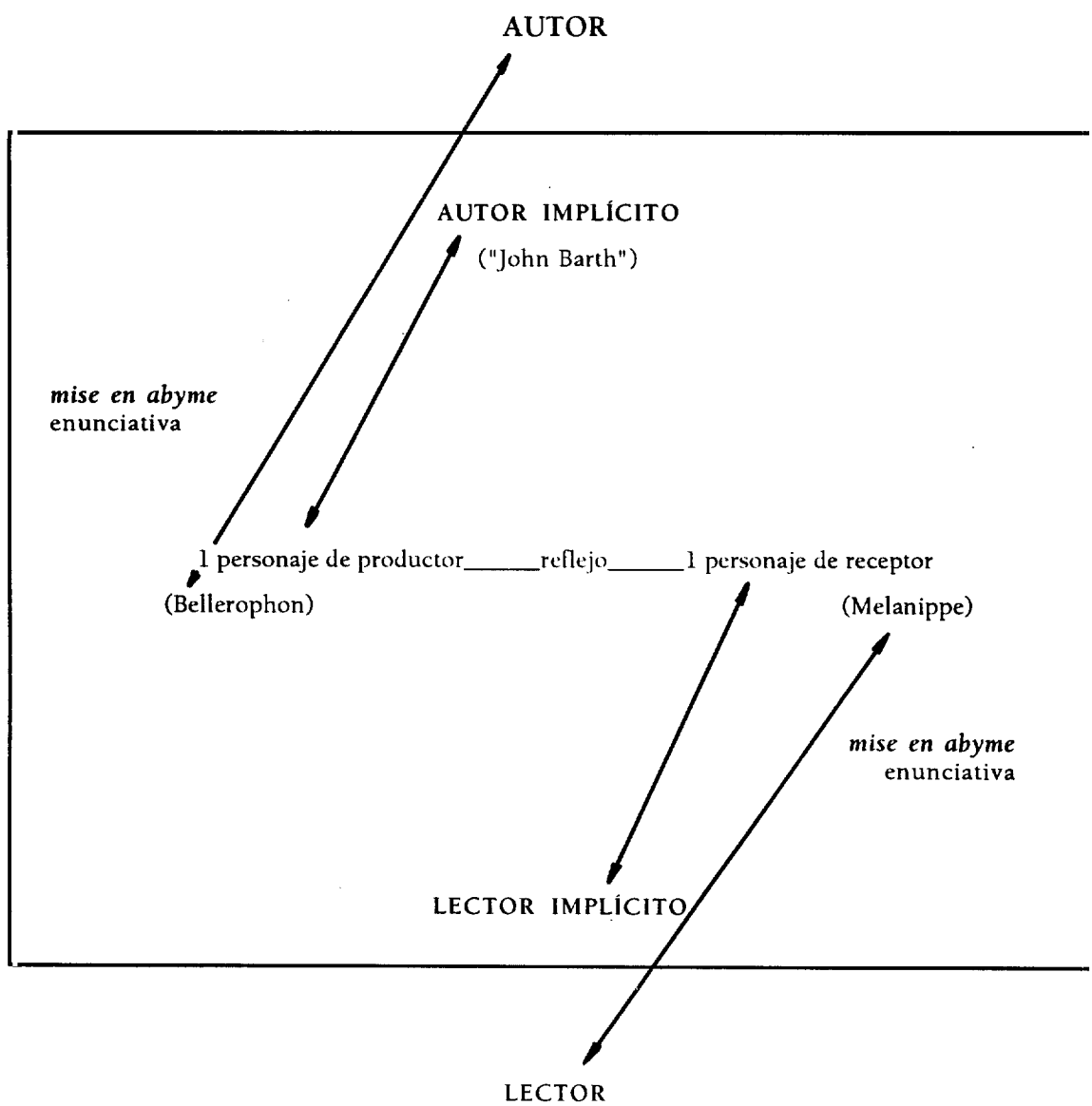
Finalmente el relato del relato cobra más importancia en <<Bellerophoniad>>. Narración ulterior, como lo son <<Dunyazadiad>> y <<Perseid>>, acaba transformándose en una narración simultánea. Movilizando el juego barroco del engaño–desengaño Bellerophon resulta ser Deliades, asesino de Bellerus, mientras Polyeidus, su padre y por tanto reflejo de su creador, se convierte en Bellerophon, la parte III del relato y en última instancia en <<Bellerophoniad>>, páginas compuestas de palabras compuestas de signos. De ahí que la última frase de *Chimera*,

"It's no *Bellerophoniad*. It's a ..."

nos remite al título mismo (65) formando una perfecta mise en abyme apriorística a través de la cual el texto se incluye a sí mismo.

La jerarquía ontológica sería la siguiente:

- (1) *Chimera*
- (2) <<Bellerophoniad>>
- (3) " John Barth"
- (4) Melanippe y Bellerophon
- (5) Philinõe y Bellerophon
- (6) Las primeras aventuras del protagonista



2.2.3. CODIGO

Junto con los reflejos ficcionales y los enunciativos que impregnan tanto *El hipogeo secreto* como *Chimera*, existe otra suerte de enunciados reflectantes analizados por el autor de *El relato especular* y evidentes en ambas novelas, enunciados reflectantes que el crítico galo clasifica bajo la denominación de *mise en abyme* del código. En realidad ésta se compone de tres categorías: reflejo textual, reflejo metatextual y reflejo transcendental, categorías que a menudo se entrecruzan.

La *mise en abyme* textual saca a la luz la organización literal de la novela y suele recurrir a los topos temáticos de la urdimbre, la anatomía (1) el arte y la técnica, teniendo siempre por objeto la representación de una composición (2). En *El hipogeo secreto* los reflejos sencillos nos remiten a la noción de dos órdenes, uno del autor y otro de los agentes narrativos (aunque como se ve en la sección sobre la *enunciación* (3), en realidad la estructura diegética de la novela de Elizondo se muestra mucho más compleja) paralelos a la existencia de células y subcélulas en el seno de la organización, *Urkreis*. Los enunciados reflectantes del tipo II no hacen sino destacar las imágenes espaciales de la ciudad, caja china y laberinto infinitos. Es pues al considerar los reflejos paradójicos cuando nos encontramos ante los dos símbolos decisivos: el cuadrante solar y la tira de Möbius. Esta última, tan importante en nuestro concepto de la cuentística de Barth y Arreola (4), llega a constituir la figura retórica por excelencia de *El hipogeo secreto*, donde ficción y realidad, enunciado y enunciación, personajes y autor, se ven envueltos en una relación recíproca interminable. Dicha imagen de la tira de Möbius se convierte en <<Dunyazadiad>> y <<Perseid>> en un espiral. De ahí en el primero los reflejos sencillos del caracol y del anillo y la *mise en abyme* apriorística que ponen de relieve la estructura en espiral de los siete marcos o niveles diegéticos. Asimismo en <<Perseid>> la espiral aparece reflejada de un modo sencillo en la manta, y en el ombligo de Calyxa, personaje que acaba transformándose en una joya en espiral en el "ombligo" de la constelación de Andromeda, y de una manera paradójica en la cámara de mármol donde se representa el enunciado y acaba adelantándolo, y mediante la idea de que Calyxa pase la eternidad en el "ombligo" del relato, es decir entre <<Dunyazadiad>> y <<Bellerophoniad>>. Este último moviliza los enunciados reflectantes sencillos con

el "Diseño", la base numérica cinco y la imagen de los círculos concéntricos; y los apriorísticos con, entre otros, la novela NOTES, y la auto-proclamación de lo caótico que es la estructura textual.

En cuanto a la mise en abyme metatextual, principio de funcionamiento, corresponde al modo en que funciona la novela (5) y normalmente adopta la forma de un manifiesto, debate o poética estética. *El hipogeo secreto* apuesta por un modelo lúdico (6) que entraña la dicotomía casualidad/causalidad dentro del tipo II, y los conceptos del ars combinatoria (7), el azar y lo gerundial en un juego de significantes que no hacen sino reflejar a otros significantes (8). <<Dunyazadiad>> también dispone de una visión en cierto modo lingüística, la llave del tesoro se halla en el tesoro del lenguaje, y diegética, el significado de la ficción se encuentra en la ficción misma, visión reflejada de una manera sencilla y de otra paradójica. Entre los enunciados reflectantes del primer tipo se destaca además la explicación y presentación del propio funcionamiento del relato que estamos leyendo, con la idea de que el desenlace del último marco provoca el del penúltimo y así sucesivamente. Esta búsqueda del tesoro se realiza, por otra parte, en la recapitulación de las hazañas del protagonista de <<Perseid>> (tipo I) mientras vuelven a insistir sobre la estructura en espiral los reflejos apriorísticos determinantes del mural y de la conversación sobre la temporalidad del enunciado y de la enunciación. Después, en <<Bellerophoniad>>, la desintegración narrativa se dramatiza en la conversión del héroe en su propia historia, las páginas de ésta, y en última instancia en las palabras y signos que la componen. Se invoca asimismo la vigencia de los mitos y la necesidad de tratarlos directamente y, de un modo paralelo, la importancia de tener una estructura o diseño, sin olvidar el riesgo de depender única y exclusivamente de dicho orden.

Finalmente llegamos a la mise en abyme trascendental o ficción de principio. La mise en abyme trascendental pone de relieve la finalidad del acto de escribir_ recordemos las palabras de un personaje de Arreola:

"Escribo porque creo en milagros." (<<Tres días y un cenicero>>, pág. 25).

Propone una realidad originaria en forma de ficción, y esta "ficción sustitutiva" es a la vez causa y efecto de la escritura que la pone en juego. Debido a esta "relación

de implicación recíproca" escritura y "metáfora de origen" se incorporan en una problemática de carácter histórico-filosófico que radica en la postura que la obra adopta frente a la mimesis (9). A primera vista parece que en el texto mexicano se aboga a favor de una postura autónoma, anti-mimética, de la literatura, como si ésta no fuese más que un regreso infinito sobre sí misma en la forma de la tira de Möbius, a la vez que la realidad se configura como una creación verbal. Parece además que si la ficción es mentira la realidad también lo es. No obstante, existe la posibilidad de comprender la realidad mediante este lenguaje, aunque solamente podemos hacerlo con los instrumentos lingüísticos, los signos:

"Toda escritura es el intento de comprender y transmitir una visión que es quizá o tal vez incomprensible, quizá o tal vez incommunicable. (pág. 52).

A fin de cuentas aunque rechace la mimesis tradicional, subvirtiendo sus conceptos y colocando el espejo no ante la naturaleza sino ante otro espejo, deja abierta la posibilidad de ser y de comprender. De ahí que los personajes deseen existir y por eso emprenden una búsqueda pirandellesca de su creador, y si no lo logran tampoco lo hace el escritor extra-diegético, "Salvador Elizondo", encerrado en el último alveolo de la ficción. La tira de Möbius se envuelve en sí misma sin dejar de abrirse a la vez a lo que la rodea.

Esta visión ambigua en torno a la mimesis caracteriza también el pensamiento filosófico-literario evidente en <<Dunyazadiad>>. La magia se halla en las palabras y en los relatos; por tanto ante el bloqueo de escritor, metáfora a su vez del agotamiento de la literatura, el genio encuentra la llave del código en el código mismo. Sin embargo la literatura no acaba convirtiéndose en un juego autónomo sin ningún vínculo con la <realidad exterior>. Algunos relatos, de hecho, se vuelven <reales> y el valor de la literatura radica en enriquecer el espíritu humano y aunque resulte ser un fracaso, como en el caso del amor el intento es noble. <<Perseid>> a su vez destaca cómo el arte sí puede enseñarnos sobre la vida y parece apostar por la inagotabilidad de aquél, mientras <<Bellerophoniad>>, en cambio, señala la necesidad de distinguir entre ficción/mito y realidad destacando el que el primero es siempre una fantasía, una quimera.

UN PANORAMA DE LA MISE EN ABYME

México

Aguilar Camín, Héctor: *La guerra de Galio* (1994)

Aguilar Mora, Jorge: *Cadáver lleno de mundo* (1971)

Si muero lejos de ti (1979)

Arreola, Juan José: <Navideña>

<El lay de Aristóteles>

<El condenado> (*Bestiario*, 1959)

<Hizo el bien mientras vivió>

<La vida privada>

<El fraude> (*Varia invención*, 1949; en *Confabulario personal*, 1980)

<Parturient montes>

<Eva>

<Monólogo del insumiso>

<Nabónides>

<In Memoriam>

<Baby H.P.>

<Anuncio>

<Un pacto con el diablo>

<El silencio de Dios>

<Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos> (*Confabulario*, 1952)

Avilés Fabila, René: <La lluvia no mata las flores> (en Sainz, ed., *Corazón de palabras: una antología de los mejores cuentos eróticos*, 1981)

Blanco, José Joaquín: <Audrey Beardsley (Teniendo "The Savoy II" a la vista)> (en Glantz ed., *Onda y escritura en México*, 1971)

Boullosa, Carmen: *Duerme* (1994)

Campo, Xorge del: <Lujuria de un doble crimen simultáneo> (en Glantz, ed.,)

Campos, Julieta: *El miedo de perder a Euridice* (1979)

Carrión, Ulises: <De Alemania>

<Otra versión> (*De Alemania*, 1970)

Domínguez Aragonés, Edmundo: <El día que se cayó Mictantecuhli> (en Glantz, ed.,)

Elizondo, Salvador: <El grafógrafo>

<Mnemothreptos>
 <El perfil del estúpido>
 <Futuro imperfecto>
 <Colofón>
 <Presente de infinito>
 <Pasado anterior>
 <Una ocurrencia incomprensible> (*El grafógrafo*, 1972)
 <El escriba> (*Antología personal*, 1974; en *Luz que regresa*, 1985)
 <La historia según Pao Cheng> (*Narda o el verano*, 1966; en *Luz que regresa*, 1985)
 <Log>
 <Anoche>
 <Anapoyesis>
 <Ein Heldenleben>
 <La región extranjera>
 <La luz que regresa> (*Cámara lúcida*, 1983; en *Luz que regresa*)
Elsinore, un cuaderno (1988)

Emerich, Luis Carlos: <Under> (en Glantz, ed.,)

Farril, Manuel: *Los hijos del polvo* (1968)

Fuentes, Carlos: <Aura> (1962) (en *Cuerpos y ofrendas*, 1972)

Cambio de piel (1967)

Terra nostra (1975)

Jacobs, Bárbara: *Vida con mi amigo* (1994)

García Ponce, Juan: *De ánima* (1983)

Leñero, Vicente: *El garabato* (1967)

Los periodistas (1978)

El evangelio de Lucas Gavilán (1979)

Montemayor, Carlos: <Historia vieja> (*Las llaves de Urgel*, 1970)

<Fragmento> (en Glantz, ed.,)

Ortiz, Orlando: <Cuento póstumo> (en Glantz, ed.,)

Pacheco, José Emilio: *Morirás lejos* (1967)

<Algo en la oscuridad> (en Glantz, ed.,)

Páramo, Roberto: <La barricada misteriosa> (en Glantz, ed.,)

Paso, Fernando del: *José Trigo* (1966)

Palinuro de México (1975)

- Pitol, Sergio: *Domar la divina garza* (1988)
- Puga, María Luisa: *Pánico o peligro* (1987)
- Ramírez, Armando: *Chin-Chin el teporocho* (1972)
- Violación en Polanco* (1977)
- El regreso de Chin-Chin el teporocho en: la venganza de los jinetes justicieros* (1979)
- Quinceañera* (1985)
- Noche de Califas* (1982)
- Sainz, Gustavo: *Gazapo* (1965)
- Obsesivos días circulares* (1969)
- Seligson, Esther: <Juego de luces> (en Glantz, ed.,)
- Torres, Juan Manuel: <El mar> (en Glantz, ed.,)
- Turrente, Jaime: <La burbuja azul> (en Glantz, ed.,)

Estados Unidos

- Abish, Walter: *Alphabetical Africa* (1974)
- Eclipse Fever* (1993)
- Barth, John: *The Floating Opera* (1956)
- The End of the Road* (1958)
- The Sot Weed Factor* (1960)
- Giles Goat Boy* (1966)
- LETTERS* (1979)
- Sabbatical* (1982)
- Tidewater Tales* (1987)
- The Last Voyage of Somebody the Sailor* (1991)
- Once Upon a Time. A Floating Opera* (1994)
- Barthelme, Donald: <A Shower of Gold> (*Come Back Dr. Caligari*, 1964; en *Sixty Stories*, 1981)
- <Daumier> (*City Life*, 1970; en *Sixty Stories*)
- Brautigan, Richard: *Dreaming of Babylon* (1977)
- Coover, Robert: *The Origin of the Brunists* (1966)
- The Universal Baseball Association* (1968)

<The Magic Poker>
 <The Babysitter>
 <Hat Act>
 <Klee Dead>
 <The Marker>
 <Morris in Chains> (*Pricksongs and Descants*, 1969)
The Public Burning (1977)
Gerald's Party (1985)
 <The Phantom of the Movie Palace>
 <Lap Dissolves>
 <INTERMISSION>
 <Cartoon>
 <You Must Remember This> (*A Night at the Movies*, 1987)
Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears (1988)
Pinnocchio in Venice (1991)
 Federman, Raymond: *Double or Nothing* (1971)
 Smiles on Washington Square (1985)
 Twofold Vibration (1989)
 To Whom It May Concern (1990)
 Gass, William H.: *Willie Master's Lonesome Wife* (1968)
 <In the Heart of the Heart of the Country>
 <Mrs. Mean>
 <Order of Insects> (*In the Heart of the Heart of the Country*, 1968)
 Pynchon, Thomas: *The Crying of Lot 49* (1966)
 Gravity's Rainbow (1973)
 Vineland (1990)
 Sorrentino, Gilbert: *Mulligan Stew* (1979)
 Sukenick, Ronald: 98.6 (1975)
 Long Talking Bad Conditions Blues (1979)
 <Fourteen>
 <Divide>
 <Down Wang>
 <This is the Part>
 <Duck Tape>
 <Bush Fever>

<Postcard> (*The Endless Short Story*, 1986)
 Blown Away (1986)
Vonnegut, Kurt: *Slaughter House Five* (1969)
 Breakfast of Champions (1973)

2.1. NOTAS

(1). Rose (1993, pág.6). Existen varias fuentes de la palabra **parodia**. Según los estudiosos que más han profundizado en la materia (Rose, 1979, págs.18–19, 1993, pág.7), el primero en usar el término es Aristóteles en el capítulo II de su *Poética*:

"Por ejemplo, Homero imita a personas mejores que nosotros, Cleofón a iguales, en tanto que Hegemón de Tasos_ el primero que compuso parodias, y Nicócares_ el autor de la *Deliada*_ imitan a personas peores."

Término entendido como:

"...un poema narrativo de extensión moderada, que se sirve del metro y léxico épicos para tratar un tema ligero, satírico o heroico–burlesco." (Householder, Jr., *Journal of Classical Philology*, vol. 39, núm. 1, enero de 1944, págs.1–9, citado por Rose, 1993, pág.7).

También se relaciona la palabra **parodia** con la utilización anterior de otro término **parodos** en singular, **parodoi** en plural, que significa <imitar cantando> o <un cantante que imita> (Rose, 1979, 1993). Genette, por su parte, divide la nomenclatura en *ôda*_ <canto>_ y *para*_ <a lo largo de> y <al lado> (1989). Empero, de acuerdo con Lelièvre, habría que matizar el significado del prefijo *para*–, puesto que implica una ambigüedad semántica remitiéndonos simultáneamente a la proximidad y la oposición (Lelièvre, <<The Basis of Ancient Parody>>, en *Greece and Rome*, Series 2, 112, junio de 1954, págs. 66–81, citado por Rose 1979, pág.33, 1993, pág.9), ambivalencia que caracteriza tanto la naturaleza artística como ideológica de la parodia.

(2). 1989 (pág.17).

(3). 1985, 1993.

(4). Ibid (pág.52).

(5). 1993. Según Genette, es imposible hablar de la parodia genérica; sólo se puede parodiar textos individuales. Para el francés, una parodia de un género sería en realidad una imitación satírica (ibid. pág.103). A continuación Rose rastrea la recepción de la parodia por parte de la teoría literaria a través de tres etapas_ Antigüedad, Modernidad (Post–Renacimiento) y Post–modernidad. Según la crítico, en la primera etapa la parodia se considera la imitación y transformación cómica de la épica o tragedia, en la segunda la parodia se percibe como algo cómico o bien autorreferente

y, finalmente, en la posmodernidad la parodia se interpreta como un fenómeno metaficticio, intertextual y humorístico.

(6). 1985.

(7). pág.442.

(8). Ben-Porat (pág.380).

(9). Ibid. (<<Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, Based on MAD TV Satires>>, *Poetics Today*, 1, págs.247–248, citado por Hutcheon, 1985, pág.49).

(10). Hutcheon (ibid.). Ver 0.1., sobre las fuerzas centrípeta y centrífuga.

(11). Rose (ibid., págs.82–83).

(12). Hutcheon (ibid., pág.62).

(13). Rose (ibid., págs.88–89).

(14). Hutcheon (ibid., pág.39).

(15). Genette (ibid., pág.41, 100); Hutcheon, (ibid., pág.38). El travestimiento se diferencia del *pastiche* en que transforma en lugar de imitar, y de la parodia, en que transforma un estilo y no el contenido formal (Genette, ibid., págs.40, 44, 75, 78, 99).

(16). Hutcheon (ibid., pág.84). Rose (1979).

(17). Ver 2.2.

(18). Rose (ibid., pág.86).

(19). Ibid. (págs.81, 135).

(20). Ibid. (págs.69–79).

(21). Hutcheon (ibid, págs.34, 89). Para activar el juego paródico, por tanto, el receptor debe conocer el texto modelo parodiado. (McCaffery, 1982, pág.257; Bajtín pág.189).

(22). Rose (1993, pág.33; y ver págs.171–172 sobre Jauss).

(23). Rose (ibid, págs.38–39).

(24). Ibid. (págs.41–42).

(25). Ibid. (1979, págs.108, 119); Hutcheon (1980).

(26). Shklovsky, citado por Eichenbaum en Todorov (ed.) (1965, pág.35).

(27). Barth en Bradbury (ed.) (pág.80), Kermode (pág.130), Bajtín (pág. 452).

(28). En Valdés (1985, págs.20–36). Waugh (pág.69) observa el mismo vaivén crítico-textual:

" Tomando como punto de partida un texto/género previo, la parodia inserta una versión metafórica de éste en la tradición literaria metonímica vigente. Como resultado, se modifican tanto el texto anterior como el actual. Mediante la reorganización del modelo original se revelan las reorganizaciones potenciales del texto actual ."

- (29). Rose (1993, págs.74–75).
- (30). Ibid. (1979, pág.79).
- (31). Ibid y ver Ommundsen (págs.12–13) y 0.3..
- (32). Hutcheon (1985, págs.69, 73).
- (33). Bajtún (1975); Hutcheon (ibid., pág.81).
- (34). Rose (1979, pág.99):

"Cuando la historia se repitió como farsa, post–hegelianos como Marx, conscientes de la descripción por parte de Hegel de la historia como un drama en lugar de un libro, comenzaron a hablar de la historia en términos de parodia, utilizando la palabra en su sentido popular despectivo, y simultáneamente parodiando a Hegel para refundir su obra de forma dialéctica no imitativa."

- (35). Ibid. (págs.69–83).
- (36). Ver 3.3..
- (37). Ommundsen (págs.81–88).

2.1.1. NOTAS

- (1). Ver Elizondo en Apéndices II Entrevistas, y Glantz (1979, págs.38–33).
- (2). Sobre la novela de la búsqueda nos hemos servido de las aportaciones de Baquero Goyanes (págs.34–37) y de Frye (págs.187–193)
- (3). "...la historia de una educación, de un irse haciendo hombre, de las experiencias, sacrificios, aventuras, por las que viaja hacia la búsqueda, la conquista de la madurez..." (Baquero, págs.34–35)
- (4). Frye (pág.187).
- (5). Este peregrinaje empieza con un afán científico y culmina con la intuición y visión de un paisaje donde se revela el secreto del mundo de los personajes, la subjetividad (Sotomayor, pág.503).
- (6). Frye (pág.190)
- (7). ibid. (pág.193)

(8). Según Scholes y Kellog, en la ficción moderna la búsqueda ritualista del Grial se metamorfosea en la búsqueda psicológica de la identidad (pag. 237). Por otra parte, señalamos que en la terminología de Genette esta metamorfosis constituiría una transposición temática (1989, págs.262–263).

(9). "... al fin de cuentas esa historia, la de este libro, resulta ser una historia de horror, de tristeza y de magia, cuando no una novela de esas que a veces se leen en casas olorosas a fruta; o ni siquiera eso. Algo como *Les 500 millions de la Begum* pero al revés.";

"Se trata allí de una novela de aventuras, de aventuras metafísicas, sagradas y del género de *Les 500 millions de la Begum*." ;

"La estructura inspirada en la de *Les 500 millions de la Begum*, no es, de ninguna manera perceptible.";

"... una novela de aventuras, originalmente concebida sobre los lineamientos más o menos simplistas de *Les 500 millions de la Begum*." (págs. 44, 71, 118, 133).

El Dr. Sarrasin, científico francés, hereda 500 millones de francos por ser el único heredero conocido de Jean-Jacques Langevol, viudo de la Begun Gokol. Cuando sale la noticia en la prensa, Sarrasin decide dedicar el dinero a la construcción de una ciudad utópica, "France-Ville". Sin embargo se presenta otro hipotético heredero, el alemán Schultze. Después de un pleito provocado por el maquiavélico abogado inglés, Sharp, se comprometen a repartirse el dinero. Sarrasin prosigue con su plan altruista mientras Schulze quiere explotar su parte para formar una ciudad bélica destinada a establecer la hegemonía mundial germánica. A los cinco años parece que el proyecto malvado ha dado sus frutos con la edificación de Stahlstadt, situada en los Estados Unidos a quinientas millas de los lugares habitados más próximos. Para descubrir lo que están haciendo dentro de esta ciudad, se infiltra un aliado y amigo de Sarrasin, Marcel Bruckmann, haciéndose pasar por un fundidor. Allí, tras someterse a varias pruebas, Marcel logra descubrir el secreto escondido: la preparación de un cañón enorme destinado a destruir "France-Ville". Consigue fingir su propia muerte y escapar para informar a Sarrasin del peligro. No obstante cuando Schultze lanza el misil éste se pierde en la atmósfera y parece que "France-Ville" está a salvo. Finalmente ante la desaparición de Schultze Marcel y el hijo de Sarrasin, Octave, entran en la ciudad donde encuentran al antagonista muerto a causa de sus propios inventos.

En lo que se refiere a las citas, observamos, de acuerdo con el esquema de Rose (ver 2.1.), cómo en la primera se comenta sobre el texto parodiado, los lectores de éste y la parodia en sí, mientras en las otras tres se alude directamente al blanco o hipotexto y a la parodia misma.

(10). Albaladejo (pág.58).

(11). Ibid. (pág.59). En este paso de lo ficcional verosímil a lo ficcional no verosímil, las modulaciones radicarían, según Genette (1989, págs.262– 263, 338) en la transvocalización_ cambio de punto de vista_, y transposición diegética_ del mundo espacio-temporal.

(12). Salabert (<<Prólogo>> a *Los quinientos millones*, págs.21–22).

(13). Waugh (pág.19).

(14). Hutcheon (1988).

(15). Matthews (pág.35)

(16). Ver nota (1).

(17). John T. Matthews, en su artículo <<Intertextual Frameworks: The Ideology of Parody in John Barth>>, identifica dos elementos extra- textuales en este contexto: el tema de la desigualdad sexual (sobre Barth y el feminismo ver Harris (pág.5), y Allen, Mary, *The Necessary Blankness*, Illinois, 1976) y el poder patriarcal, y la guerra de Vietnam con la presencia de un déspota que mata a cientos de vírgenes (Matthews, págs.43–47). No obstante, en la opinión del crítico, al enfocar la realidad social desde una perspectiva paródica Barth pretende alejarse de ella creando un meta-diálogo literario, libre de la representación per se (pág.37). La postura crítica negativa adoptada por Matthews es característica de aquéllos que censuran a Barth por no preocuparse por los problemas sociales, corriente señalada por Waldmeir (pág.x). El comentario de Bryant es sintomático:

"El problema con *Chimera* es que sólo trata de sí misma", (en Waldmeir, pág.216).

A nuestro juicio la razón de ser de esta paradoja radica en el hecho de que <<*Dunyazadiad*>> no constituye realmente una sátira, con el énfasis dirigido hacia lo extra-textual, sino más bien lo que Linda Hutcheon ha denominado una parodia satírica, en la cual el balance gira hacia lo inter-textual (1985, págs.60–62, o como señala Tatham,

"Es cuestión de énfasis: la necesidad urgente de hacer frente a los asuntos sociales y morales se subordina a ciertos intereses estéticos." (Tatham en Waldmeir, pág.45).

Sin embargo las acusaciones lanzadas por Matthews hacia el escritor norteamericano de parasitismo social y de mera repetición de narraciones anteriores, nos parecen, al menos, exageradas, si tomamos en consideración la trans-contextualización de *Las mil y una noches* realizada por Barth, hecho que incluso el propio crítico reconoce como inevitable (Matthews, pág.41) y la naturaleza inherentemente ambigua de toda parodia:

"Pero mientras sí es verdad que la parodia invita a una lectura literal y literaria, en absoluto se desvincula de lo que Edward Said (1983) denomina <el mundo> porque en la activación de la parodia se halla involucrado todo el acto de la enunciación. El status ideológico de la parodia es muy sutil: las naturalezas textual y pragmática implican a la vez autoridad y transgresión..." (Hutcheon, 1985, pág.69).

(18). El relato <Historia del mercader y el genio> se narra durante ocho noches en la colección oriental y se compone de tres cuentos dentro del relato marco aludido: <La historia del primer anciano y la gacela> en el cual el narrador-personaje describe su propia historia _ como se casa con la hija de su tío; tiene una hija con su esclava y se marcha; su mujer convierte al hijo en becerro y a la esclava en vaca y cuando vuelve su marido le dice que la esclava ha muerto y su hijo desaparecido; en una fiesta la vaca llora pero la matan; cuando el anciano está a punto de matar el becerro descubre que es incapaz de hacerlo; la hija del pastor revela todo, desencanta al hijo, se casan y convierte a la esposa del anciano en gacela; al cabo de los años la hija del pastor se muere y el viudo desaparece provocando su búsqueda por parte del padre – y de esta manera logra que el genio le conceda un tercio de la vida del reo.

En el segundo, <Historia del segundo anciano y los dos perros> el siguiente narrador cuenta cómo tiene a dos perros por hermanos; inicialmente van los tres hermanos de viaje y encuentran a una chica en la playa en un estado lamentable; ésta pide al narrador que se case con ella y acepta; los otros hermanos, envidiosos, arrojan a la pareja al mar pero la esposa, en realidad un hada, les salva y se venga de los hermanos convirtiéndolos en perros durante diez años, y como consecuencia consigue otro tercio de la vida del mercader.

Una mula cobra protagonismo como agente narrativo del relato del tercer anciano: primero su mujer convierte a éste en perro, mas con la ayuda de la hija del carnicero el anciano vuelve en sí y convierte a su esposa en mula. La triada cuentística concluye con un desenlace feliz, el genio perdona la vida del mercader, reflejo explícito del marco que le encuadra.

(19). <La historia del pescador y el genio>, narrado durante dieciocho noches, trata de un pescador que encuentra una botella en su red; de ella sale un genio gigante que dice que le va a matar y cuando el pescador le pregunta por qué motivos el genio le relata su propia historia: Salomón le encierra como castigo por su rebeldía; durante el primer siglo el genio jura hacer rico a quien le libere; durante el segundo jura descubrirle todos los tesoros; en el tercero promete hacerle sultán, y finalmente durante el cuarto siglo jura concederle a quien le ayude a salir el poder de elegir su modo de morir. El pescador dice no creer que el genio quepa en la botella, y de esta manera logra que el genio vuelva a meterse en ella y le encierra.

Con un nuevo cambio de marco narrativo el pescador cuenta <La historia del rey griego y del médico Ruyán>: un médico cura a un rey leproso y cuando éste empieza a otorgar muchos favores al médico Ruyán, el visir, envidioso, afirma que Ruyán es en realidad un asesino; el médico lo niega apoyando su argumento en un cuento que narró un visir al Rey Sinbad, <La historia del marido y del papagayo>. En él un marido celoso va de viaje dejando a su mujer bajo la vigilancia de un loro; la mujer consigue engañar al loro, el marido lo mata y luego descubre la verdad. En función de contrapunto, el visir que acusa al médico Ruyán decide contar <La historia del visir castigado>: un rey mata injustamente a un visir tras echarle la culpa de la desaparición su hijo. El narrador consigue que el rey corte la cabeza al médico pero éste se venga regalando al monarca un libro envenenado que acaba con la vida del rey.

Volviendo al marco del pescador y el genio, éste promete hacer rico al pescador si le deja libre; el genio le consigue cuatro peces, que el pescador debe llevar al Sultán, y desaparece; el Sultán le paga en oro, pero cuando la cocinera empieza a preparar la comida aparece una joven que habla con los pescados y vuelca la sartén; cuando el episodio se repite el Sultán decide ir a la cocina donde aparece un esclavo negro; el Sultán se dirige hacia el estanque donde el pescador encontró los peces y en los alrededores da con un castillo; en el castillo encuentra a un joven triste, la mitad de cuyo cuerpo es de mármol; él también tiene una historia que contar. En <La historia del joven rey de las islas> el tema del adulterio aparece de nuevo: la mujer del narrador le engaña con otro hombre; el narrador al descubrirles hiere al amante e intenta matar a su esposa; sin embargo ésta le convierte en mitad mármol mitad hombre y transforma su ciudad en estanque, sus islas en colinas y sus súbditos en peces; el Sultán engaña a la mujer, quien desencanta todo, y le corta en dos. Asimismo recompensa al pescador y de este modo, como señala Barth, la resolución de <La historia del joven rey de las islas negras> ofrece la solución para el relato que lo enmarca, <La historia del pescador y el genio>.

(20). <La historia de las tres manzanas>, contada durante dos noches vuelve a presentar el tema central del reo que se salva gracias a los relatos enmarcados: el Califa Harúm Al-Raschid y su visir, disfrazados de pobres, encuentran un cofre que contiene el cadáver descuartizado de una joven; el Califa concede tres días al visir para encontrar al culpable, si no lo hace morirá; cuando están a punto de ahorcar al visir primero un joven y luego un viejo dicen ser el asesino; el joven cuenta su historia.

En <La historia de la dama asesinada y de su joven esposo> se relata cómo el joven tiene una esposa, hija del anciano, quien cae enferma y pide manzanas; pero cuando el marido le trae tres manzanas, la enferma dice que no las quiere; al encontrar a un esclavo que lleva una manzana y dice ser el amante de una mujer enferma el narrador descuartiza a su mujer; después el hijo del viudo le revela que todo ha sido mentira y que el esclavo había robado la fruta.

El Califa del relato marco perdona al joven. Manda al visir que encuentre el esclavo o morirá; resulta que el esclavo del visir ha dado una manzana a la hija de éste y así localiza al culpable trayéndole ante el Califa; el visir dice conocer una historia aún más extraordinaria que la de las tres manzanas, y si el Califa la considera así debe perdonarle la vida al esclavo.

<La historia de Nureddín Ali y de Bedreddin Hasan> trata de los dos hijos de un visir, Chamseddín Mojammed y Nureddín Ali; cuando muere el padre los hijos son nombrados visires; discuten sobre el matrimonio hipotético de sus futuros hijos y se marcha Nureddín; en Basora, Nureddín se hace amigo del visir de allí, y éste le ofrece la mano de su hija y la herencia; el mismo día en que se casan Nureddín y la hija del visir, Chamseddín también se une en matrimonio; nueve meses más tarde la mujer de Chamseddín da luz a una niña mientras la de Nureddín tiene un hijo llamado Bedreddín Hasan; al morir el suegro de Nureddín éste se convierte en visir; en su lecho de muerte le entrega un cuaderno a su hijo Bedreddín explicándole todo lo sucedido; cuando éste provoca la ira del Sultán debe huir; Bedreddín vende las mercancías de su padre a un negociante judío y se acuesta en el cementerio donde yace su padre; allí aparecen un genio y un hada; ésta cuenta la historia de cómo un Sultán quiere casarse con la hija de su visir Chamseddín y cuando éste se niega a permitir que se realice la boda, porque quiere que su hija se case con el sobrino del visir, el Sultán despide a Chamseddín y ordena que la muchacha se case con un jorobado; el genio y el hada llevan a Bedreddín a la boda, atrapan al jorobado mientras Bedreddín finge ser el novio y pasa la noche de bodas con su prima; al amanecer el genio y el hada llevan a Bedreddín a tierras lejanas; después de varios años de separación los primos se reúnen gracias a la intervención de su hijo. Al escuchar el relato el Califa perdona la vida al esclavo.

(21). <La historia del caballo encantado> consta de veintinueve noches en cuanto al vector temporal de su enunciación: durante las fiestas de primavera un indio presenta un caballo mágico al Rey; montado en él vuela durante quince minutos; el hijo del Rey hace una prueba y desaparece; el Rey dice que si al cabo de tres meses no sabe nada de su hijo matará al indio; mientras tanto el príncipe aterriza en otro país donde se enamora de una princesa; cuando el príncipe va a pedir permiso a su padre para casarse con ella el indio rapta a la novia; un Sultán rescata a la princesa y luego se empeña en tomarla por esposa; la princesa finge estar enferma y al final escapa con su amado montados en el caballo mágico.

(22). <Julnar nacido del mar> parece ser una alusión a <La historia del comerciante y su hijo>.

(23). <La serie de trucos de las mujeres> o <La historia que se refiere a la astucia de las mujeres y a su gran malicia>, que va desde la noche 578 a la 606, tiene interés por contener de nuevo un relato marco en el cual un rey está a punto de matar a su hijo porque éste supuestamente ha intentado seducir a la esclava del padre, y varios personajes retrasan la muerte del príncipe contando historias sobre los engaños realizados por mujeres. Resulta que en realidad fue la esclava quien intentó seducir al príncipe y ante la evidencia de la astucia femenina, encarnada en los micro-relatos, el rey acaba creyendo la versión auténtica de los hechos que sostiene su hijo.

(24). <Ma'ruf el zapatero> dispone de todos los elementos y tópicos comunes a la mayoría de los relatos mencionados: un zapatero es obligado a desplazarse por la maldad de su mujer; se hace pasar por rico gracias a un préstamo y contrae matrimonio con una princesa que da a luz a un hijo; en una aldea encuentra a un genio que le proporciona un tesoro y una sortija mágica; cuando se mueren el rey y su hija aparece la primera mujer del zapatero, pero la mata su hijastro.

(25). Remitiéndonos al estudio de la hipertextualidad de Genette (1989), señalamos que *Las mil y una noches* experimenta una transformación homodiegética_ <<Dunyazadiad>> tiene lugar en el mismo marco espacio- temporal_ y varias transposiciones temáticas y formales, que hemos señalado a lo largo de 2.1.1. El cambio de punto de vista constituye en términos del teórico galo una transvocalización. En cuanto continuación, <<Dunyazadiad>> no deja de ser, por un lado, una continuación elíptica_ incorporando las lagunas del original que tratan de lo que hacen las hermanas durante el día_ y paralíptica_ descubrimos las acciones de las hermanas mientras se llevan a cabo los masacres.

(26). Graves, Vol.I.(pág.294). Ver Apéndice 2.1.1..

(27). En la mitología clásica Cassiopeia, Cepheus y Andromeda se convierten en constelaciones (Graves, ibid.).

(28). Radice (págs.76-77), Graves (Vol.I, pág.315). Sobre la parodia de las aventuras de Bellerophon anteriores a la destrucción del monstruo, ver Apéndice 2.1.1..

(29). Bajtín (pág.266)

(30). Según la leyenda Zeus envió un tábano para que picara a Pegaso y le hiciera encabritarse y arrojar a Bellerophon a la tierra (ibid., pág.315).

(31). Las relaciones intratextuales inmediatas entre los tres relatos largos que componen *Chimera* son analizadas en la sección dedicada a la mise en abyme.

(32). Davis (pág.221), Powell (pág.233).

2.1.2. NOTAS

(1). "Un actante es una clase de actores que comparten una cierta cualidad característica." (Bal, pág.34).

(2). Vuelve a subrayar la literatura crítica dedicada a la interpretación de *El hipogeo secreto*, en el contexto de su vinculación subversiva con la "quest-romance", la figura de los "peregrinos" de Urkreis.

"...la dificultad expresiva, la mujer fatal como fuente del conocimiento, el determinismo, el peregrinaje y la epifanía." , Sotomayor, (pág.502).

Durán, por otra parte, fija su atención en el peregrinaje de los miembros de "Urkreis" que acaba siendo un viaje existencial:

"Avanzan penosamente hacia una especie de Aleph, una caja china en el interior de un hipogeo: allí el libro les permitirá descifrar el secreto de su existencia,"

secreto que en última instancia radica en ser entes de ficción (Durán, pág. 167).

(3). Para Genette, los cambios de identidad plasmados en la hipertextualidad se denominan transformaciones heterodieéticas (ibid., pág.379). En este sentido, aunque no se hallen estrictamente en el ámbito de la parodia, debemos mencionar las alusiones a los personajes literarios que no dejan de referirnos a la literatura. La primera de ellas se atañe a la naturaleza inherentemente proteica de los héroes míticos y de los personajes ficticios en general:

"El héroe se llama Ulises, pero en el momento que se traspone el umbral de las playas se llama Odiseo. Es otro. El amante de Circe no es ya el esposo de Penélope." (pág.51).

Recurriendo a los clásicos griegos nuestro autor acaba proponiendo una conjetura: que

"...todos los hombres, al convertirse en personajes de un relato sean, esencialmente, no ellos mismos, sino ellos otros." (ibid.)

(4). Durán (pág.167).

(5). En relación con los personajes tenemos otro conjunto de elementos que podrían denominarse objetos actantes (Bal, ibid.,) los cuales no dejan de señalar la vinculación dialogística entre los dos textos. De ahí que el motivo del secreto cobre gran importancia, tomando la forma en el texto elizondiano de una inscripción incomprensible, "grieta",

"hendidura secreta del mundo en la que el mundo está contenido",

que es en última instancia

"la clave del destino de los hombres",

símbolo a su vez de

"los principios ocultos que rigen el curso de la vida" (págs. 89, 110, 112; 22, 122, 124; 21; 20; 15; 26).

Paralelamente tenemos la descripción del acero de Stahlstadt en *Los quinientos millones de la Begun*:

" Y es que el acero de Stahlstadt parece tener propiedades especiales. Lo que ha dado pábulo a leyendas sobre misteriosas aleaciones y secretos químicos. Lo cierto es que nadie sabe nada al respecto. Ciertamente es que en Stahlstadt se mantiene todo en el secreto más impenetrable." (pág.85).

Sin embargo, si en la novela verniana el secreto se relaciona con la química y la ciencia, en *El hipogeo secreto* su importancia radica en torno a su vinculación con el conocimiento ontológico: los personajes buscan a su propio autor en una lucha por descubrir su destino.

(6). Ver 3.4..

(7). De nuevo observamos un ejemplo de la transvocalización. A la vez, mediante la transvalorización (Genette, *ibid.*, pág.432–433), se atribuye a Doony más importancia que la que tiene en la versión original.

(8). Hutcheon (1988). El discurso de la hija del visir constituye uno de los muchos anacronismos que impregnan *Chimera*, anacronismos, nos informa Genette, que disponen de una función de "...disonancia puntual en relación a la tonalidad o conjunto de la acción (sorprende, divierte y da que pensar)." (*ibid.*, pág.395).

(9). Frye (pág.147).

(10). <<The Literature of Exhaustion>>, (en Bradbury {ed.}, 1977 y Federman {ed.} 1975).

(11). Tinianov, en Todorov (ed.) (1965, págs. 89–103); Waugh (págs. 63–68); Rose, (1993, págs.103–125).

(12). Radice (pág.203)

(13). Powell (pág.230).

(14). Según Graves, Bellerophon mata tanto a Bellerus como a Deliades (Vol.I, pág.313).

(15). Ver Graves (Vol.I, págs.313, 279, 380; Vol.II, pág.238); en relación con Bellerophon, Polyeidus solamente aparece para ayudarle a matar a la Quimera.

(16). Ver 2.1.1.

(17). Rose (1993).

(18). Ver García Berrio (pág.252).

(19). "Bellerophon tiene muchos de los mismos problemas a los que se tiene que enfrentar Ebenezer, tal como el problema de la auto-definición_ ¿precede la esencia a la existencia o viceversa? Tanto Burlinghame como Polyeidus luchan con la misma pregunta; y uno sospecha que Barth mismo, el transformista por excelencia, se ha encontrado contagiado por dudas parecidas." (pág.233).

(20). Powell, (*ibid.*,.). Por otra parte *Lost in the Funhouse* (1968) recibe una mención en la evocación de "a night sea journey" (pág.176), <<Menelaiad>>; (pág.207), el mensaje en una botella que hace eco a los cuentos <<Water Message>> y <<Anonymiad>> (pág.255) y en último lugar la exposición en torno a "the Principle of Metaphoric Means" que constituye

"the investigation by the writer of as many aspects of his fiction as possible with emblematic as well as dramatic value" (pág.212),

repite las ideas propuestas en la primera de las notas del autor añadidas a la edición de *Lost in the Funhouse* de 1969.

Quizás la correspondencia intratextual más interesante de las que se configuran en <<Bellerophoniad>> sea la que atañe a *LETTERS*, a su vez apogeo de la intratextualidad en la obra de Barth en virtud de su incorporación de personajes de todas sus novelas anteriores. *LETTERS* se publicó siete años más tarde que *Chimera* pero en la segunda podemos observar la germinación de la primera:

" I envisaged a comic novella based on the myth; a companion piece to *Perseid* perhaps. To compose it I set aside a much larger and more complicated project, a novel called *Letters*_ it seemed anyway to have become a vast morass of plans, notes, false starts, in which I grew more mired with every attempt to extricate myself." (págs.210–211).

Asimismo aparece el personaje Jerome Bray, descendiente de Harold Bray de *Giles Goat Boy* (págs.256–257, 301) quien está intentando componer una novela revolucionaria llamada *NUMBERS*.

(21). McHale (1987, pág. 57). En el contexto de la intratextualidad, según Genette (ibid. pág.156), es más fácil que un personaje imite a un personaje que un autor <imite> su propio estilo.

(22). Stonehill (pág.160).

(23). Ibid.

(24). McHale (ibid., págs.57–58).

(25). Por otra parte, Scheherezade vuelve a aparecer, junto con Dunyazade y los reyes, en *Tidewater Tales* (1987), y como narradora de *The Last Voyage of Somebody The Sailor* (1991). En el primero, Sherry tiene cuarenta años, su matrimonio le aburre y está harta de contar historias. Su hermana, a su vez, ha quedado viuda_ su marido no aguantaba el tener que acostarse noche tras noche con la misma mujer ni el hecho de que ella no fuera buena cuentista como su hermana.

Cada mil y una noches Sherry y el genio_ ahora llamado Djean (mezclando John, genio y djinn)_ tienen un reencuentro en la biblioteca de ella mediante la frase mágica de la <llave del tesoro>. Sin embargo, es Sherry quien quiere viajar, al estilo de Sinbad, al mundo del genio, mundo separado

por el tiempo, espacio y jerarquía ontológica. La magia se produce de nuevo mediante una frase, "What you've done is what you'll do" y Scheherezade se encuentra en un barco con Djean y su mujer Shmah, en el Maryland del siglo XX. El problema radica en que no sabe volver. Finalmente, la solución vuelve a hallarse en la creación literaria: mientras Djean está escribiendo este último episodio de la vida de Scheherezade se apaga el ordenador, y cuando se enciende de nuevo la protagonista ha regresado a su país, tiempo y marco diegético.

Los viajes intratextuales de Sherry alcanzan su fin en *The Last Voyage of Somebody The Sailor* (¡ que también podría titularse <<The Last Voyage of Scheherezade The Narrator>>!). Han muerto Doony y Shahryar, y Sherry sólo espera que el Gran Destructor de Las Delicias le haga una visita a ella. Pero tiene que pagar un precio: invirtiendo el motivo esencial de *Las mil y una noches*, debe narrar para morir. Su narrativa constituye la novela misma, *The Last Voyage of Somebody The Sailor* ... Pero esto es otra historia.

2.2. NOTAS

(1). Hutcheon (1980, págs.22, 48–57); Waugh (págs.30–31); Stonehill (págs.29–30); McHale (1987, pág.13); Dällenbach (1991).

(2). págs.15–16.

(3). Ibid. (págs.49, 128).

(4). pág.124

(5). Dällenbach (pág.21); Gide, Journal 1889–1939, París, Gallimard, "Pléiade", 1948, (págs.40 ff.).

(6). Lacan, *Ecrits*, París, Editions du Seuil, 1966 (pág.298); citado por Dällenbach (pág.22).

(7). Según el pensamiento del post-estructuralista francés Jacques Lacan, el niño, al ver su imagen en el espejo, percibe ésta como una unidad controlable. Experimenta un sentimiento ilusorio de controlar el ser y el mundo. Sin embargo, para lograr la plena distinción del ser, el niño debe entrar en lo simbólico, donde la identidad depende de la diferencia. El lenguaje articula esta diferencia construyendo la posición de sujeto "Yo", que permite distinguir entre el individuo y los demás. No obstante, al entrar en el lenguaje el individuo sufre una pérdida o carencia porque se encuentra sometido a factores predefinidos y fuera de su control. Es aquí donde radica la creación del deseo y del subconsciente. El individuo quiere dominar la significación pero esto no es posible debido a la naturaleza misma del lenguaje (en Rice and Waugh, págs.122–127).

(8). Dällenbach (pág.23). En este sentido el comentario de Elizondo resulta muy iluminador: pide

..."una crítica inmediata de la escritura...Es decir, sería necesario poder verse escribir como procedimiento mismo de la escritura (<La autocrítica literaria>, en Elizondo, 1992, pág.212).

(9). pág.48.

(10). pág.134.

(11). pág.138.

(12). McHale (pág.115).

(13). Dällenbach (pág.137); Hofstadter (1979).

(14). Ibid. (pág.470).

(15). En su descripción de la deidad, Fuentes evoca perfectamente la imagen de la **mise en abyme** apriorística:

"El arte circular del México antiguo posee la forma de una serpiente emplumada que se devora a sí misma: es la imagen de Quetzalcóatl. Su tiempo y espacio se niegan a resolverse en una ilusión lineal." (pág.17-18).

Dios del viento y del alba, de la vida y de la fertilidad, inventor de los procesos agrícolas y del calendario asociado con el planeta Venus, simboliza la sabiduría y el conocimiento (*Encyclopaedia Britannica*, William Benton, Londres, 1971, vol., 18). Según una versión del mito, Tezcatlipoca ("el espejo que humea")_ Dios de la fatalidad, de la desdicha y de la noche, que lleva un espejo, en lugar de un pie, a través del cual ve todo lo que sucede en la tierra y dentro de los corazones de los hombres_ aparece en forma de mago ambulante ante Quetzalcóatl. Este, que está enfermo, acepta un pulque supuestamente milagroso del mago. Como consecuencia, se embriaga, y, a pesar de ser de naturaleza casta, comete excesos sexuales con su propia hermana, Quetzalpetlat. Al recuperarse, siente vergüenza y huye. De este modo, Tezcatlipoca logra su propósito: expulsar a su enemigo (Westheim, Paul., págs.86-104).

Según la versión de Carlos Fuentes, huye hacia el Oriente cuando se mira en el espejo de Tezcatlipoca, provocando la caída y la creación.

(16). Dällenbach (págs.135-136).

(17). "El paso de un nivel narratorio al otro no puede asegurarse en principio sino 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, al menos siempre transgresiva." (Genette, 1972, pág.289).

Esta transgresión es precisamente la metalepsis:

"...toda intrusión del narrador o del narratorio extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético etc.) o inversamente ...produce un efecto de extravagancia ora graciosa...ora fantástica." (ibid.).

Un claro ejemplo de la metalepsis de los agentes narrativos se encuentra en <<Hogares felices>> de Arreola, en el cual un personaje sale de la pantalla del cine, se acerca a una mujer del público, vuelve a entrar en la película, y finalmente le dispara otro miembro del público (ver apéndice 4.2. y 5.). Respecto a las dos novelas que nos ocupan, en ambas se moviliza esta doble función aunque *El hipogeo secreto* se vincula más a los fines fantásticos mientras *Chimera* explota más las posibilidades humorísticas de la metalepsis.

(18). págs.110; 133.

(19). McHale (1987, pág.119).

(20). Hofstadter (ibid., págs.15; 17).

(21). McHale (ibid., pág.124).

(22). págs.59; 66.

2.2.1. NOTAS

(1). Es interesante notar que tanto en *El hipogeo secreto* como en *Chimera* los reflejos del enunciado cumplen esta doble función.

(2). Dällenbach (págs.74– 76)

(3). pág.78.

(4). Ver Apéndice 2.1.1..

(5). Dällenbach (pág.77).

(6). Ver nota 2.1.1..

(7). Dällenbach (ibid.).

(8). Ibid (pág.78).

(9). Ver 3.2. y 3.1..

2.2.2. NOTAS.

(1). Dallenbäch (pág.95). Dentro del contexto del erotismo_ 3.4._ analizamos cómo el Dr. Farabeuf y el Amo actúan como reflejos del autor_ 3.4.1. y, asimismo, cómo la Enfermera y el supliciado, por un lado, aluden al receptor torturado, y por otro, el hecho de que la doncella no deja de remitirnos al receptor sado-masoquista azotado por el texto_ 3.4.2._ en *Farabeuf* y *Spanking the Maid* respectivamente.

(2). Waugh (págs.27, 47).

(3). págs.95–116.

(4). Ver Apéndice 2.2.2..

(5). pág.39.

(6). Ver 2.1..

(7). Ver 3.1..

(8). Friedman (citado por Albaladejo, págs.143–145).

(9). Genette, a la hora de definir el status del narrador, destaca la importancia del nivel narrativo en que éste se aloja (extra o intradiegético, etc..) y su relación con la historia (heterodiegético o ausente y homodiegético o presente) estableciendo las siguientes relaciones:–

a) extradiegético–heterodiegético (un narrador en primer grado que cuenta una historia de la que está ausente)

b) extradiegético–homodiegético (un narrador en primer grado que cuenta su propia historia)

c) intradiegético–heterodiegético (un narrador en segundo grado que cuenta historias de las que suele estar ausente)

d) intradiegético–homodiegético (un narrador en segundo grado que cuenta su propia historia) (Genette, 1972, págs.298–303).

(10). Según Rosas, es el mismo narrador quien crea confusión cambiando de primera a tercera persona (pág.42).

(11). También existe una voz que habla en tercera persona (vd.) y se dirige a "Mía" (metadiegético–homodiegético).

(12). págs.179–180.

- (13). Ricardou, en Federman (1975, págs.124–125). Por otra parte Genette explica cómo el cambio de persona gramatical puede conducir a una transgresión radical, "vértigo pronominal", que llega a cuestionar las nociones de <<personalidad>> e <<identidad>> (ibid., pág.300)
- (14). Rosas (págs.61–63).
- (15). págs.65–66.
- (16). Hutcheon (1988, pág.154).
- (17). págs.32–33.
- (18). Albaladejo (pág.84).
- (19). Pierce, en Federman (1975, págs.47–57)
- (20). Shklovski, en Todorov (ed.), (1965, págs.59–68).
- (21). Waugh (pág.133). Hofstadter (1979, págs.688–689) aborda el mismo problema. Según éste, existe en cualquier sistema un <nivel protegido> que no alcanzan las reglas de los otros niveles, por muy enredada que sea la interacción que existe entre éstos. Para demostrar su argumento, propone el siguiente enigma: hay tres autores_ Z, T, y E. Resulta que Z existe sólo en una novela de T. Asimismo, T sólo existe en una novela de E. Curiosamente, E existe en una novela de Z. ¿Es posible tal triángulo de autores? Solución: los tres existen en una novela de H. El triángulo Z–T–E es un bucle o jerarquía enredada, pero el autor H se halla en un espacio inviolado. Aunque Z,T y E tienen acceso_ directo o indirecto_ al espacio de cada uno, no pueden tocar la vida de H:

"No pueden ni imaginarle del mismo modo en que vd. no puede imaginar al autor del libro en el cual vd. es el personaje."

McHale (ibid., pág.35) describe cómo el mundo real tiene acceso al mundo ficticio pero no viceversa: podemos concebir a los personajes y su mundo ficticio, pero ellos no pueden concebirnos ni a nosotros ni a nuestro mundo. Por otra parte, según Eco (1979, págs.229–234), cualquier violación de esta regla_ por ejemplo los agentes narrativos que conciben a su autor_ es un trampaño, ya que este <autor> es ficticio y, por tanto, no pertenece a nuestro mundo.

Concluye Hofstadter que si tuviese que dibujar al autor H en un gráfico, tendría que representarle fuera de la página, aunque esto crearía un problema, puesto que dibujar algo supone representarlo sobre la página. El parpadeo ontológico, y paradójico, por tanto, no se desvanece del todo..

- (22). Ehrman, en Federman (ibid., pág.236).
- (23). Ver Barthes (1968); Hutcheon (1980, pág.xv; 1985, pág.85; 1988, pág.76); McHale (ibid., pág.199); Waugh (pág.134).
- (24). pág.235.

- (25). pág.173.
- (26). págs.197–215.
- (27). Durán (pág.167).
- (28). Graniela–Rodríguez (pág.173).
- (29). Rosas (pág.64).
- (30). págs.507.ss.
- (31). págs.217–219.
- (32). Ver 2.1.1..
- (33). Otro ejemplo sería <Las tres manzanas>.
- (34). Ziegler (1987, pág.62).
- (35). págs.287–289.
- (36). Ver 2.1.1..
- (37). Walkiewicz (págs.112–113) ; Ziegler (ibid., pág. 16).
- (38). McHale (ibid., págs.214–215).
- (39). Respecto a los datos autobiográficos, hay que evitar llegar a conclusiones fáciles o exageradas; sirven como material sobre el cual la memoria puede trabajar para crear un ambiente para la ficción, sin destacar el elemento psicológico (Stark, págs.128–129). En efecto Barth, en <<Dunyazadiad>>, al invocar el bloqueo de escritor, sus relaciones amorosas con Melisa, y sus tres deseos (conocer a Scheherazade, morir antes de que lo haga su amante y añadir un tesoro a la ficción) (págs.24–25) no solamente explota elementos autobiográficos para convertirlos en una temática sino que tematiza la autobiografía misma.
- (40). Ver 4. y 5..
- (41). Ver 2.1.1.
- (42). Dällenbach (pág.96).
- (43). Ibid.
- (44). Ibid.
- (45). pág.102.
- (46). Barth (1967, págs.81–82); Dällenbach (págs.200–201); Genette (ibid., pág.291); Shaw (pág.173); Waugh (pág.127).
- (47). Borges, (<<Magias Parciales en el *Quijote*>>, 1960, pág. 55). De hecho Dällenbach señala cómo en el mismo pasaje, Borges también evoca el *Ramayana*, en el cual los hijos del protagonista, Rama, estudian el *Ramayana* guiados por un personaje llamado Valikini, nombre que corresponde al poeta, autor empírico del texto; y alude al mapa de Inglaterra imaginada por Josiah Royce en *The World and the Individual* (1899), en el cual figura el mapa, mapa que por tanto contiene otro mapa y así hasta el infinito. En su conjunto los ejemplos citados por el argentino abarcan los tres tipos

esenciales de la mise en abyme:– I Sencilla; *Hamlet*, II Infinita; El mapa de Inglaterra, III Paradójica; *Don Quijote*, el *Ramayana* y *Las mil y una noches* (Dällenbach, págs.201–202).

(48). Gálvez (págs.19, 51); Shaw (pág.225).

(49). Christensen (pág.28); Culler, en Federman (ibid., págs.258–260), 1975 (pág.120); Klinkowitz, en García-Díez y Coy Ferrer (pág.60); Scholes y Kellog (pág.268)

(50). García-Berrio (págs.183–255).

(51). Barthes, en Rice y Waugh (págs.114–118); Eco (1979).

(52). pág.512.

(53). Ver Apéndice 3.1.

(54). pág.173.

(55). Ver 3.4...

(56). Ver 1..

(57). Stonehill (págs.6–7).

(58). Sin olvidar las numerosísimas alusiones a <<Perseid>> (págs. 145, 148, 150, 153, 158, 175, 181–182, 184, 204, 207, 210, 213, 214, 218, 227, 235, 239, 240, 244, 245, 246, 247, 248, 251, 264–265, 269, 270, 283–287, 285, 289, 291, 304, 306, 310, 312, 315, 317, 319).

(59). pág.109.

(60). Ver Genette (ibid., págs.289–292)

(61). Dällenbach (págs.98–99).

(62). Ver nota (55).

(63). Davis (ibid.,).

(64). Genette (ibid., págs.287;274–277).

(65). McHale (ibid., pág.111).

2.2.3. NOTAS.

(1). La anatomía en función de metáfora textual\sexual se analiza en relación con *Farabeuf y Spanking the Maid* (3.3.2.).

(2). Dällenbach (págs.149, 119, 129).

"The *beginning* should recount the events between Ambrose's first sight of the funhouse early in the afternoon and his entering it with Magda and Peter in the evening. The *middle* would narrate all relevant events from the time he goes into

it to the time he loses his way; middles have the double and contradictory function of delaying the climax while at the same time preparing the reader for it and fetching him to it. Then the *ending* would tell what Ambrose does while he's lost, how he finally finds his way out, and what everybody makes of the experience." (<<Lost in the Funhouse>>, *Lost in the Funhouse*, pág.75).

(3). Ver 2.2.2.

(4). Ver 5..

(5). Dällenbach (págs.149, 121–122).

(6). Ver 3.3..

(7). Ibid.

(8). Ver 4..

(9). Dällenbach (págs.149, 123).

3 LA MODALIDAD DIEGÉTICA: NIVEL ENCUBIERTO

Si en efecto soñamos, fantaseamos, recordamos, anticipamos, esperamos, desesperamos, creemos, dudamos, planeamos, revisamos, criticamos, construimos, cotilleamos, aprendemos, odiamos y amamos de un modo narrativo (1), la importancia de la ficción tanto en la literatura como en la vida real llega a ser el centro de atención de las modalidades diegéticas. Movilizando la parodia y la mise en abyme, *El hipogeo secreto* y *Chimera* investigan la influencia de la diegesis sobre la relación autor-texto-lector, investigación que alcanza su apogeo en la metalepsis y, paradójicamente, en las alusiones directas al receptor del texto. No obstante, existe otra manera más implícita de analizar la narratividad: estructurarla de un modo encubierto. En lugar de desvelar su disposición y funcionamiento abiertamente, el texto invita al lector a aprender el código diegético y, por tanto, la lectura se convierte en la actualización de las estructuras narrativas. Para lograr dicha actualización, Hutcheon propone la utilización de cuatro modelos: policiaco, fantástico, lúdico y erótico, modelos que a menudo se combinan entre sí (2). Esta estrategia receptora es, en realidad, lo que Culler denomina la recuperación o naturalización, proceso que consiste en poner un texto en relación con una especie de discurso que ya es, en cierto sentido, natural y legible (3).

Lo que todos los modelos tienen en común, junto con otros tales como la estructura musical y la cinematográfica, reside en el hecho de que son, en términos generales, formas populares (4). Estas formas para-literarias pueden ofrecer significaciones renovadas y más profundas, al situarse en un contexto nuevo, como observamos en la parodización abierta y explícita de los mitos griegos, la novela de la búsqueda y *Los quinientos millones de la Begun* en el capítulo anterior. Además, es importante tener en cuenta que las posibilidades de recontextualización y subversión son inherentes a las formas populares mismas.

Esta noción de la subversión no tiene sino una asociación ideológica. Ante la presencia de los medios masivos de comunicación la novela tiene dos opciones: incorporar los objetos de consumo o rechazarlos, convirtiéndose en un arte elitista (5). Según Lois Zamora Parkinson, la literatura de los Estados Unidos ha optado

por la segunda vía, mientras que la hispanoamericana ha elegido la primera (6). Sin embargo, en nuestra opinión, dividir las estrategias en dos bandos equivale a ignorar las contradicciones internas: en ambos marcos geográficos observamos ejemplos de cada opción. La que sí nos parece acertada es la idea que propone Zamora, según la cual, la incorporación de las formas populares tiene el objetivo de aproximar la literatura a la cultura de masas. Si la novela desea sobrevivir debe evolucionar, y gran parte de esta evolución se basa en la utilización, celebración y subversión de las formas populares.

3.1. LA ESTRUCTURA POLICIACA

La novela policiaca, además de constituir un género frecuentemente autoconsciente (1), dispone de una serie de poderosas convenciones que no dejan de exponerse a la subversión estructural. Dentro de dicha serie, en el nivel de la trama argumental y las acciones que la componen, actúa como eje estructurador el **enigma** (2). Aquí entra en juego lo que Barthes define como el **código hermenéutico** (3), o

"...conjunto de unidades que tienen la función de articular de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento."

Está compuesto de diez morfemas o "hermeneutemas": la tematización, el planteamiento, la formulación, la promesa de respuesta, el engaño, el equívoco, el bloqueo, la respuesta suspendida, la respuesta parcial, y finalmente la revelación o desciframiento. Para seguir dichos movimientos narrativos el lector se convierte en detective, obligado a identificar, agrupar, coordinar y, en última instancia, interpretar las pistas halladas en la red textual, aunque a menudo, en el caso de la subversión autorreferente del género, el receptor se encuentra ante el bloqueo o la total ausencia de la revelación.

La otra convención típica de la novela policiaca, que con frecuencia se somete a la subversión, atañe a los personajes. De un lado, se impone la idea de que estos sean psicológicamente inteligibles y que su función sea lógica dentro de la trama. De otro, tanto la metaficción en general como la novela policiaca tratan de cuestiones de identidad (¿quién es el culpable?). En la novela autorreferente se derrumba el primer elemento, el psicológico, para conducir a la acentuación del segundo, el cuestionamiento de la identidad.

3.1.1. La trama: acciones enigmáticas

Farabeuf

Considerar *Farabeuf* como una novela de detectives equivale a simplificar e incluso distorsionar el texto. Sin embargo, en el nivel de la trama, por una parte, el enigma (1) no deja de tener suma importancia, y por otra, existe una isotopía textual que podría considerarse como una historia, si no policiaca (2), al menos de espionaje.

En lo que se refiere al enigma, éste se plantea con la primera palabra del relato, "¿Recuerdas?" (pág. 9) (interrogación que también lo cierra creando, por tanto, una estructura circular). Uno de los elementos que el interlocutor, e implícitamente el lector, deben recordar (3), es el cuadro de Tiziano, *El amor sagrado y el amor profano*. En *El amor sagrado y el amor profano* entre las dos Venus se encuentra un niño:

"Trata tal vez de sacar de esa fosa un objeto cuyo significado, en el orden de nuestra vida, es la clave del enigma que todas las tardes una mujer vestida de blanco propone a la ouija o trata de dilucidar mediante los hexagramas del *I Ching* sentada en el fondo del pasillo."

y termina:

"Nunca he logrado desentrañar este misterio sin embargo." (pág. 24).

El enigma vuelve a plantearse en el signo trazado sobre el vidrio por la mujer en la casa en París,

"...un signo para ser olvidado." (pág.51), y "...un signo incomprensible..." (pág.116).

El signo se asocia, a su vez, con la tabla de ouija, con el roce: el pie de la mujer roza la mesilla y su mano la de Farabeuf, produciendo un ruido que se asocia con el tintineo de los instrumentos del doctor y la caída de las monedas sobre la mesa (págs. 25, 89, 74), y con la foto del supliciado chino, foto que es examinada en el contexto de la trama de espionaje. Sin embargo, antes de profundizar en dicha

trama mencionamos la escena de la playa, en la cual la mujer se da la vuelta y el hombre no la reconoce:

"Este hecho, entre todos los que pueden haber ocurrido, nos sigue pareciendo inexplicable, si bien no debemos dudar de que haya ocurrido." (pág. 63).

La clave de todos estos elementos y la significación que éstos tienen en la trama global pueden hallarse en la foto del supliciado. Esta fotografía nos remite al primer instante_ la ejecución del magnicida mediante el método *leng-t'-ché*_ y lo une con los otros dos_ el rito tortura/coito en la casa de la Rue de l'Odéon y la escena en la playa. El primer instante, pues, no deja de aludir al tiempo transcurrido antes y después de él, es decir, las causas y los efectos del tándem suplicio/fotografía. Para describir y aproximarnos a una interpretación de estos sucesos es necesario recurrir, en primera instancia, al extra-texto.

Ya que se analiza al personaje real Dr. Louis Hubert Farabeuf (1841–1910) en la sección sobre los personajes 3.1.2., aquí nos limitamos a ilustrar de manera resumida el fondo histórico de los acontecimientos que se dan lugar en China a principios de siglo, que sirve de base para la ficcionalización del mismo en la novela de Elizondo empezando con la sociedad secreta llamada los **Boxers**. Los **Boxers** eran una secta de campesinos formada como reacción a la presencia extranjera a finales del siglo XIX, presencia, por su parte, que se remontaba al siglo XVI. De ideología fuertemente nacionalista y xenófoba, los **Boxers** adquirían una postura anti-cristiana frente a la obra de los misioneros y los favores concedidos por éstos a los convertidos. Alentados por miembros del Gobierno chino, llegaron a sitiar los cuarteles de las delegaciones extranjeras en Pekín en 1900. Como consecuencia, so pretexto de liberar a éstas, los ejércitos de los países afectados entraron en la ciudad sitiada y después de dos operaciones aliadas y de gran actividad diplomática, lograron rescatar a los extranjeros y obligar a la Administración china a reparar los daños causados (4).

Por otra parte, tenemos la foto del supliciado: Fu Chu Li (1880–1905) persona históricamente constatable. Se vengó del Príncipe Ao Jan Wan apuñalándole por haberle quitado su esposa. Fu Chu Li fue condenado a muerte mediante el procedimiento del *leng-t'-ché*_ en el cual se corta el cuerpo de la

víctima en cien pedazos. El suplicio se realizó el 10 de abril de 1905 a las diez horas y asistió Louis Carpeaux a la sangrienta ceremonia. Dejó constancia del suceso en documentos y, lo más importante, en fotografías. Curiosamente la fotografía reproducida por Bataille en *Les larmes d' Eros* (París, J.J.Pauvert, 1961) y posteriormente por Elizondo proviene de otra ejecución de 1880, y aparece por primera vez en un texto de Georges Dumas, *Traité de psychologie* (2.vol., París, Félix Alcan 1923) (5). Son estos datos históricos los que al entrar en la ficción elizondiana no hacen sino experimentar una metamorfosis debido a los fines estéticos del autor.

En la ficción se mezclan la rebelión de los Boxers, el suplicio fotografiado por Carpeaux y la figura de Farabeuf con una historia de espionaje político-religioso en una trama resumida en las cartas que manda Farabeuf, ente ficticio, a un abate. La lectura de dicha correspondencia, "reproducida" en francés, revela que Fu Chu Li es condenado a muerte lenta por orden de un príncipe mongol como castigo por un magnicidio. Farabeuf recomienda aprovecharse de esta situación convirtiendo a la víctima en un mártir de la fé católica. Con este objetivo el doctor, bajo el nombre de Paul Becour, periodista francés, establece contacto con Sor Paule quien trabaja de enfermera en un hospital militar de las Fuerzas Expedicionarias en Pekín. Por su parte, ella adopta el nombre de Mlle. Mélanie Dessaignes de Honfleur aunque en un principio ignora la naturaleza del plan (págs. 32-35). Sin embargo, más adelante se postula la idea de que las cartas fuesen devueltas (pág. 73) y que el motivo verdadero de Farabeuf fuera acostarse con una monja (pág. 35). También se alude a la posibilidad de que el supliciado se transforme en mártir herético, "cristo chino, un mesías borroso..." (pág. 166).

La estructura también se instala a través de los interrogatorios que ciertas voces someten a Farabeuf. De ahí que con respecto a la correspondencia pregunten:

"¿Estaba usted al corriente de los pormenores y de los preparativos que precedieron al asesinato del príncipe Ao Jan Wan? ¿Se trata de un documento auténtico...?" (pág. 35).

Y cuando Farabeuf empieza a relatar los sucesos ocurridos en Pekín durante enero de 1901 afirman:

"No nos interesan sus antecedentes bibliográficos. Queremos saber lo que sucedió en Pekín." (pág. 76).

Incluso interrogan al abate:

"¿Estabais al tanto de la índole de la misión que había llevado al llamado Paul Becour a China?" (pág. 159).

y a la monja:

"_Y luego hermana, ¿qué pasó?
_Mi cuerpo flaqueó." (ibid.,.).

Desde el primer instante_ el suplicio_ se pasa al segundo_ la escena de la playa. La pareja encuentra la foto de la ejecución, que aparece en el North China Daily News del 29 de enero de 1901, en un desván y llega a servirles de afrodisíaco (pág.63). Dicha fotografía, pues, funciona como motivo compositivo vinculando de este modo los tres instantes: China /playa/París. No obstante, establecer una relación directa entre los tres momentos resulta al menos una tarea problemática debido en gran medida a la ambigüedad que caracteriza la identidad de los agentes narrativos.

Spanking the Maid

Ante todo hay que destacar paralelamente que lo dicho con respecto a *Farabeuf* es aplicable a *Spanking the Maid*: no son novelas policiacas. No existe crimen ni detective (aunque sí una investigación epistemológica, y en último extremo ontológica). En cambio notamos una alta figuración de elementos pertenecientes a lo erótico, lo lúdico y a lo fantástico. Sin embargo, podemos identificar ciertas huellas textuales de la estructura policiaca sin pretender imponer, de una manera forzosa, este modelo de recuperación. Insistimos de nuevo en que, por un lado, las modalidades de la tipología, y los componentes de aquellas, no dejan de representar recursos hermenéuticos, estrategias que facilitan la recepción e interpretación de los textos autorreferentes, y por otro, que son las ficciones mismas las que establecen en primera instancia el propio contexto crítico al contener un metacomentario inherente.

Por tanto, aunque *Spanking the Maid* no constituye una novela policiaca, se vincula a este género mediante el planteamiento del enigma. De modo que, cuando la doncella llega tarde y mal vestida, el amo empieza a azotarla pensando:

"...if improvisation is denied him interpretation is not." (págs. 66–67).

El amo al castiarla busca un mensaje:

"...a message of sorts, the revelation of a mystery in the spreading flush..." (pág. 87).

Ella, a su vez, busca una esencia, razón de ser:

"...she wonders about the manuals, his service to them and hers to him, or to that beyond him which he has not quite named." (págs. 98–99).

El enigma y la solución de éste nos remiten al cuestionamiento de la identidad de los personajes, personajes que se encuentran en un sistema laberíntico cerrado que ellos mismos han creado. Por otra, la propia estructura del texto no deja de ser un puzzle, en virtud de la fragmentación de la cronología y perspectiva narrativa (5), y este puzzle, o rompecabezas, viene a constituir el centro de interés de nuestro análisis de lo lúdico.

3.1.2. Personajes.

Farabeuf

En el nivel de los agentes narrativos, desde la perspectiva de la estructura policiaca, lo que se desarrolla en el texto de Elizondo es la investigación de la identidad. Aquellos no son personajes novelescos según la noción clásico-mimética de dichas figuras (1). Más bien son "signos" (2) que padecen un "vacío actancial" (3), y ni el propio Farabeuf dispone de una identidad estable, a pesar de basarse en un personaje histórico.

Este personaje histórico, el Doctor Louis Hubert Farabeuf (1841–1910), se considera uno de los principales maestros de la escuela quirúrgica francesa de su época. Profesor de Anatomía en la Facultad de Medicina desde 1897, es autor de varios textos entre los cuales figura el *Précis de manuel opératoire* (1872) (4). En la ficción el Dr. H.L. Farabeuf (L.H.F. en la vida real) es autor de dos textos, el *Précis* y *Aspects médicaux de la torture*; el segundo no aparece en la bibliografía real del médico (5). Tampoco sabemos si el doctor de carne y hueso llega a pisar tierra china, ya que en la literatura sobre el leng-tch'è no lo mencionan (6). Aunque sí hay muchas convergencias entre la novela *Farabeuf* y el *Précis*, en la descripción tanto de la preparación del paciente como de la habitación y los instrumentos necesarios para realizar las intervenciones, en la caracterización del doctor, marcada por la meticulosidad y el interés por la fotografía, la divergencia más notable entre historia y ficción, persona histórica y ente narrativo, radica en el hecho de que éste, L.H.F., no hace ninguna alusión a la tortura o al suplicio. Todo lo contrario: aclara que el deber principal del cirujano es salvar la vida del paciente (7).

Entrando plenamente en la ficción podemos dejar constancia de una serie de datos en torno a Farabeuf. Es un estudiante pobre, de provincias, que compone junto con otros compañeros de clase una canción obscena (posiblemente la misma que suena en la casa en la Rue de l'Odéon) (pág. 68). Antes de ser auxiliar de clases de Anatomía Descriptiva con el Profesor Larrey, tiene un encuentro amoroso con Mlle. Dessaignes en el Hôtel Dieu, presumiblemente antes del episodio

en China (pág. 50). Llega a publicar dos textos científicos que causan un escándalo en la Universidad (pág. 28).

De la misma manera en que, en Pekín, Farabeuf se desdobla en Paul Bécour y Sor Paule asume la identidad de Mlle. Dessaignes, lo que caracteriza a los agentes narrativos es la ambigüedad, ambigüedad que es estudiada en el ámbito de lo fantástico.

Spanking the Maid

La principal preocupación de los agentes narrativos se refiere a su papel en el mundo proyectado por la ficción, preocupación que se investiga en las secciones en torno a lo erótico y lo lúdico. Sin embargo existen objetos actantes que, en cierta medida, aparecen como pistas de una intriga policiaca:

(1) La toalla mojada (pág. 19).

(2) Los objetos que la doncella encuentra en la cama:—

- a) el cinturón ensangrentado
- b) hojas de afeitar usadas
- c) botellas rotas
- d) pieles de plátanos
- e) pesarios ensangrentados
- f) migas y hormigas
- g) correas de cuero
- h) espejos
- i) libros vacíos
- j) juguetes viejos
- k) manchas oscuras
- l) una rana
- m) bragas suyas (págs. 28–29)
- n) un vergajo seco de toro
- o) un ratón muerto
- p) monedas de oro (págs. 40–41)
- q) un peine (pág. 47).

Estos objetos disponen de una motivación composicional (8) refiriéndonos al amo y a las acciones que éste ha realizado en el pasado y simultáneamente, a las reacciones de la doncella.

En el texto mexicano y, en menor grado, en el norteamericano, se plantea, pues, el enigma subvirtiendo la novela policiaca tradicional, sin ofrecer una solución definitiva. Como observa Todorov (9), en la novela de detectives, cuando la solución del enigma llega a desafiar la razón, entramos en el campo de lo sobrenatural. Ya no valen las deducciones lógicas racionales y, por tanto, nos vemos obligados a buscar soluciones en el ámbito de lo fantástico.

UN PANORAMA DE LA ESTRUCTURA POLICÍACA

México

- Aguilar Camín, Hector: *La guerra de Galio* (1994)
Aguilar Mora, Jorge: *Si muero lejos de ti* (1979)
Avilés Fabila, René: <La lluvia no mata las flores> (en Sainz, ed., *Corazón de palabras: una antología de los mejores cuentos eróticos*, 1981)
Hinojosa, Francisco: <Nunca en Domingo> (en *El paseante*, números 15-16, 1990).
Ibergüengoitia, Jorge: *Dos crímenes* (1979)
Leñero, Vicente: *Los albañiles* (1964)
El garabato (1967)
Pacheco, José Emilio: *Morirás Lejos* (1967)
Ramírez, Armando: *Violación en Polanco* (1977)
Sainz, Gustavo: *Obsesivos días circulares* (1969)
Tario, Francisco: <Entre tus dedos helados> (en Sainz, ed., 1981)

Estados Unidos

- Abish, Walter: *Alphabetical Africa* (1974)
Brautigan, Richard: *Dreaming of Babylon* (1977)
Coover, Robert: <Klee Dead>
<The Marker> (Pricksongs and Descants) (1969)
Gerald's Party (1985)
<The Phantom of the Movie Palace> (A Night at the Movies), 1987)
Gass, William H.: <The Pederson Kid> (*In the Heart of the Heart of the Country*, 1968)
Pynchon, Thomas: *The Crying of Lot 49* (1966)
Sorrentino, Gilbert: *Mulligan Stew* (1979)

3.2. LO FANTÁSTICO

Si la diegesis forma parte integral de nuestro modo de comprender la realidad, y consecuentemente participa de ella, esto se debe en gran medida a nuestras capacidades imaginativas, capacidades que se alojan en el ámbito de lo fantástico. En nuestra mente lo fantástico y lo real van muy estrechamente relacionados, y es así porque pensar supone la producción de descripciones complejas que no tienen por qué basarse en hechos empíricamente demostrables (1). Además, y paradójicamente, aunque creemos mundos artificiales en los cuales pueden ocurrir sucesos irreales, la materia de la que disponemos para articular la creación de dichos mundos proviene de la realidad cotidiana (2).

Teniendo en cuenta la participación clave de lo fantástico en la vida a-textual, no debe extrañarnos el papel decisivo que desempeña en la ficción, o en este caso, en la metaficción. Primeramente hay que señalar que, desde el punto de vista del lector, supone tanto esfuerzo penetrar en el mundo realista como en el fantástico (3). Ambos son "Modelos de Mundo": el primero corresponde al tipo II_ modelo regido por reglas del mundo posible verosímil que funciona como mundo real efectivo_ y el fantástico al tipo III_ regido por reglas del mundo posible no verosímil que funciona como mundo real efectivo (4). De esta forma la ficción en sí representa una realidad verbal mundo imaginario, que tiene, dentro de sus propios términos, el status referencial pleno como alternativo al mundo en que vive el lector empírico (5), ficción o bien de carácter realista o bien de naturaleza fantástica.

En cuanto a los textos que pertenecen a la segunda categoría, se construyen sobre la vacilación que experimenta el lector ante un fenómeno extraño, la cual a veces se extiende a los mismos personajes del relato, entre una explicación natural y otra sobrenatural (6). Sin embargo, a nuestro juicio dicha noción teórica expuesta, como es sabido, por Todorov, debe interpretarse de una manera más pragmática que la que adopta dicho crítico. De ahí que apoyemos la tesis de Barrenechea, según la cual, de un lado, lo importante es la problematización de la convivencia entre hechos normales y anormales y, de otro, lo fantástico no niega la alegoría (7). La polisemia inherente a los textos contemporáneos y en particular

a los autorreferentes ha minado la división entre vacilación y alegoría, y una clara muestra de ello se percibe en *Farabeuf* y *Spanking the Maid*.

Sin ignorar esta doble matización, el pensamiento de Todorov en torno a dicho género puede resultar muy iluminador a la hora de enfocar los textos de Elizondo y Coover. En el campo estructural, la noción de la vacilación ayuda a explicar gran parte del funcionamiento de dichos textos; y en el temático la división del mismo entre dos redes_ los temas del yo y los del tú_ no solamente facilita el examen semántico, sino que además subraya la relación que existe entre lo fantástico y lo erótico.

Por otra parte, señalamos lo que para Borges constituyen los cuatro recursos únicos de la literatura fantástica (8): la obra dentro de la obra_ *mise en abyme*_, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo y el doble. Asimismo, en *Farabeuf* tenemos el metacomentario y el *Teatro Instantáneo* del Dr. Farabeuf, la ambigüedad inherente a gran parte del discurso_ en particular la posibilidad de que el segundo instante sea producto de la imaginación_, la atemporalidad del instante, y la disolución y permutación de los dos personajes principales_ Farabeuf y la Enfermera. Del mismo modo en *Spanking the Maid*, pues, se destacan: la relación amo-doncella::Autor-Lector, los sueños del amo, el tiempo cíclico y la inversión de los papeles de los protagonistas.

3.2.1. Perspectiva narrativa

Al entrar en la temática de lo fantástico, Todorov señala que, en lo que se refiere a la percepción del objeto, se puede insistir tanto en la percepción, como en el objeto en sí y que si esta instancia se agudiza mucho, ya deja de ser posible percibir el objeto en sí (1), de modo que el acento pasa del enunciado a la enunciación. Por tanto, para examinar el modo en que funciona lo fantástico en *Farabeuf* y *Spanking the Maid*, debemos empezar por el análisis del punto de vista narrativo en ambos.

Farabeuf

El punto de vista en el texto mexicano se caracteriza, sobre todo, por la pluralidad; de ahí que apoyemos el rechazo por parte de Graniela Rodríguez e Incledon de la interpretación de Murray (2). Según ésta, que parte de una base fenomenológica, toda la novela surge de la mente de una mujer enloquecida. Tal recuperación parece tener un precio demasiado alto que consiste en ignorar, o pasar por alto, la incertidumbre epistemológico-ontológica inherente al texto.

Tenemos, en resumen, una perspectiva múltiple que no encuentra origen estable que no sea el del lenguaje o el hablante en el lenguaje. A continuación, es necesario analizar los componentes de este punto de vista fragmentado, y con este objetivo señalamos las principales instancias narrativas con algunos ejemplos textuales.

Ante todo hay que afirmar que sólo podemos postular una estructura hipotética de la enunciación. De ahí que percibamos la inscripción de un narrador exteriorizado NE, cuya presencia se hace notar mediante el uso de la tercera persona y el distanciamiento que tal técnica produce. Tenemos, por ejemplo, las descripciones de la llegada de Farabeuf a la casa en París:

"Es un hecho indudable que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella, sentada al fondo del pasillo agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer sobre la mesa." (pág. 9).

Surgen dos interpretaciones: que el que habla, en tercera persona, sea un narrador externo, extradiegético– heterodiegético según la terminología de Genette (3); o que sea el propio Farabeuf, o incluso, la Enfermera (4), que habla de sí misma en tercera persona, constituyendo de este modo un narrador interno, intradiegético– homodiegético. El texto no ofrece en ningún momento una solución definitiva.

La vacilación no solamente se mantiene sino que aumenta, ya que el punto de vista acaba fragmentándose en casi todos los pronombres personales. Entre las variantes se encuentra el Yo o primera persona que normalmente se refiere, o tiene como emisor, a la figura de la mujer:

"Soy capaz de imaginarme a mí misma convertida en algo que no soy, pero no en algo que he sido; soy, tal vez, el recuerdo remotísimo de mí misma en la memoria de otra que yo he imaginado ser." (pág. 24).

No obstante, existen pasajes textuales en los cuales este Yo parece ser el de Farabeuf:

"He tratado de entregarte, para que tú lo retuvieras en tu puño, para que lo acogieras en tu pecho, junto a tu corazón desfalleciente, el significado de un instante..." (pág. 167) (5).

Salvando tales excepciones, la primera persona nos remite a la Enfermera–Monja–Mujer, siendo ésta un narrador intradiegético– homodiegético.

Sin lugar a dudas, la modalidad por excelencia empleada en *Farabeuf* es la de la segunda persona Tú:

"Has caminado ya: saliendo del espejo has cruzado este salón oliente a los desinfectantes que él dejó olvidados sobre el turbio mármol de la mesilla". (pág. 46).

El uso de la segunda persona no deja de provocar varias interpretaciones. De un lado, define a un destinatario textual, a la mujer–Enfermera y, de otro, no hace sino remitirnos a la presencia del lector implícito (6):

"¡Cuántas veces, al pasar las páginas de este libro que describe la mutilación del cuerpo en términos de una disciplina metafísica, habrás pensado que yo soy Farabeuf!" (pág. 169).

En tercer lugar, este Tú inevitablemente alude a un emisor: en la terminología de la psicología, este Tú establece una relación con el subconsciente del Yo (7). Jara lo resume de la siguiente manera:

"El tú funciona en el relato como un modo de la identificación con el otro. O como un modelo de descubrir en el otro la propia alienación, y de ver la propia imagen de sí mismo mirando al otro como un método parecido al del paranoidismo crítico." (8).

El emisor, el que emplea la segunda persona parece ser, por tanto, un narrador intradieético-homodieético.

En cuanto a la utilización de la forma de usted, Durán considera que la razón de ser de este procedimiento se halla en un intento de desdoblar la relación entre los dos amantes que se tutean y la que existe entre el Doctor y su enfermera-paciente en la cual se emplean la forma de usted (9). Si examinamos el texto, hay indicios que parecen confirmar la tesis de dicho crítico:

(Destinatario: Farabeuf)

"Usted es, y todos lo sabemos, querido maestro, el autor de este pequeño précis que tanto ha dado que hablar en los círculos de su especialidad." (pág. 28).

(Destinatario: La mujer-enfermera)

"La primera pregunta: ¿Deseó sentir entre sus manos el peso muerto de un brazo amputado?" (pág. 165).

No obstante, la ambigüedad no desaparece. Pensemos en el siguiente ejemplo:

"¿Ve usted? Esa mujer no puede estar del todo equivocada." (pág. 71).

El emisor de esta frase podría ser, a saber: otro agente narrativo desconocido, el autor extra-diegético que dialoga con su personaje, o el reflejo textual_ mise en abyme intradieética sencilla_ del receptor.

Después de esta lectura analítica de los cambios de punto de vista_ hablamos de cambios, ya que la perspectiva narrativa de Farabeuf se caracteriza

por su inestabilidad dinámica que lleva a cuestionar la noción del ser como identidad única_ podemos establecer las siguientes relaciones:

PRONOMBRES PERSONALES	IDENTIDAD DEL EMISOR	IDENTIDAD DEL DESTINATARIO
Yo	La mujer/Farabeuf	—
Tú	Farabeuf	Ella/Lector implícito
El/Ella	Narrador externo	—
Ellos/Ellas	Narrador externo	—
Vd.	Personaje/Narrador externo/Lector	Farabeuf/La mujer/ Lector implícito
Nosotros	La mujer/El hombre/ un personaje	—
Vosotros	Farabeuf/El abate/ Narrador externo	El abate/Farabeuf y la mujer/lectores implícitos
Vds.	Farabeuf	Lectores implícitos

Es evidente, pues, que las variaciones en la perspectiva narrativa llegan a formar parte integral de la trama textual (10). El lector se encuentra ante un juego, hipotéticamente infinito, de desdoblamientos y mutaciones mediante el cual se deconstruye la noción de identidad de los personajes:

"Has vuelto después de algunas horas_ tú, yo _ has vuelto después de muchos años_ él, ella_" (pág. 15).

del texto mismo, del lenguaje y, en último extremo, del propio receptor del texto. No obstante, lo que permanece no es el vacío sino la escritura misma, puesto que ésta nace cuando no podemos contestar a la pregunta ¿quién está hablando? (11).

Spanking the Maid

Frente a la complejidad inherente a *Farabeuf*, en lo que se refiere al punto de vista narrativo, *Spanking the Maid* ofrece menos problemas, en un principio, y por tanto no llega a provocar tanta vacilación en la mente del lector a la hora de responder a la pregunta <<¿quién está hablando?>>. Existe un narrador externo, NE, extradiegético–heterodiegético, que cede el punto de vista al amo (12),

"He awakes, squints at his watch in the darkness, grunts (she's late but just as well, time for a shower), and only with a moment's hesitation tosses the blankets back, tearing himself free: I'm so old, he thinks, and still every morning is a bloody new birth." (pág. 15),

o a la doncella (13)

"He awakens, mumbling something about a dream, a teacher he once had, some woman, infirmities. <A sort of fever of the mind> he explains, his throat phlegmy with sleep. <Yes sir,> she says and flings open the curtains and the garden doors, letting light and air into the stale bedroom. She takes pleasure in all her appointed tasks, but enjoys this one most of all, more so when the master is already out of bed, for he seems to resent her awakening him like this." (págs. 34–35).

o, en otras palabras, instala una focalización en segundo grado {(NE(NP<Amo>:<Doncella>))}.

La perspectiva narrativa, pues, vacila entre la del amo y la de la doncella pero, en general, los indicios textuales_ comentarios o pensamientos de los personajes a veces señalados entre paréntesis_ aclaran el punto de vista. Donde sí existe más ambigüedad es en lo que se refiere a la temporalidad y espacialidad, y en los niveles de las acciones y de los personajes.

3.2.2. Acciones.

Farabeuf

Entre las posibles identidades imaginadas por los agentes narrativos, en el capítulo IV de *Farabeuf*, e encuentra la siguiente hipótesis: que no sean más que los personajes de un texto fantástico (pág. 96) (1). En esta sección examinamos las acciones fantásticas y la trama que éstas componen.

Respecto al episodio en Pekín, ya se examina en 3.1., por tanto aquí nos limitamos a mencionar el acto de hacer la fotografía al supliciado. Esta acción, que tiene consecuencias decisivas en el desarrollo de la novela y cuyo resultado_ la imagen fotográfica_ une los tres instantes, constituye, por una parte, un acto de tortura con la cámara como instrumento (2), y por otra, un intento de superar las leyes físicas del universo que atañen a la temporalidad (3). Además, como todas las acciones descritas a lo largo del texto, se repite: en la escena de la playa, aunque con la mujer como objeto (págs. 63,121) (4), y después, en el último capítulo, se alude a la posibilidad de tomar una foto de la mujer desnuda para compararla con el cuadro de Tiziano (pág. 179).

La fotografía de la víctima china nos remite a la escena de la playa, ya que los amantes la encuentran en un sobre amarillo (págs. 45-46, 119, 124) que alguien, quizás un antiguo inquilino, había olvidado (pág.20) y acaban utilizándola como afrodisíaco (pág. 63). Esta escena contiene varias acciones que, a su vez, son repetidas en otras escenas. La pareja da un paseo por la playa; allí encuentran primero a una mujer mayor vestida de negro y seguida por un perro caniche (desdoblamiento simbólico de la Enfermera vestida de blanco) y, a continuación, a un niño que ha construido un castillo de arena, castillo parecido a una fortificación medieval o *krak* (pág. 61). Prosiguiendo su paseo se dirigen hacia un farallón donde se sientan, y el hombre toma una foto suya; después ella coge una estrella de mar *Asterias Rubens* que le produce

"una sensación inquietante y vagamente repugnante." (pág. 62)

y la mujer echa a correr. Cuando se da la vuelta, el hombre no la reconoce. Durante el regreso a la casa_ donde, excitados por la fotografía que allí encuentran, hacen el amor_ perciben que las olas han destruido el castillo cuyos restos desaparecen en el momento del orgasmo (págs. 24, 25, 29-30, 53-54, 60-63, 85- 86, 106, 113-114, 117-122, 127-128, 134, 137, 154-155, 168, 183).

A primera vista, sólo la metamorfosis parece suscitar la **vacilación** por parte del hombre y, como consecuencia, del lector. No obstante, el texto pone en tela de juicio todas las acciones creando una suerte de indeterminación o parpadeo entre la construcción y la destrucción, recurso que McHale (5) equipara a la noción derrideana de *sous rature* (tachado), según la cual las cosas se definen por su naturaleza dialéctica de ausencia-presencia:

"¿Cómo era posible todo esto si nunca habíamos salido de aquel cuarto y aquel cuarto pertenecía a una casa y esa casa estaba situada en una calle, conocida y precisable, de una ciudad de tierra adentro?" (pág. 124).

De nuevo todo permanece ambiguo sin resolverse, como el enigma que impregna toda la novela. Existen dos explicaciones: o lo sucedido en la playa ocurre de verdad, o bien es fruto de la imaginación de los personajes. Respecto a esta última posibilidad, en algún momento la mujer recuerda un paseo:

"... un paseo que tal vez nunca dimos, por un parque, a la orilla de un estanque, en una ciudad lluviosa que no conocemos." (pág. 84).

Dicho paseo podría ser, en realidad, el que dan Farabeuf y Mlle. Dessaignes en Pekín:

"El día 29 de enero de 1901 habéis dado un paseo por los alrededores del Templo de los Antepasados situado cerca de la puerta de la Ciudad Prohibida..." (pág. 98).

El texto, por supuesto, no nos permite resolver la duda.

El tercer "instante", a su vez, dispone de una serie de acciones que no hacen sino aumentar la vacilación. Tenemos la descripción de la mujer llamando por teléfono a Farabeuf para que éste acuda en su ayuda (págs. 15, 18, 47, 156, 167). Sin embargo, en uno de dichos fragmentos, leemos que, mientras el doctor recoge

sus instrumentos para salir, la mujer mira la foto y después se dirige al teléfono (pág. 47). ¿Llama antes o después de la llegada de Farabeuf? El texto afirma las dos posibilidades, configurando así una de las muchas contradicciones alojadas a lo largo de la novela.

La llegada de Farabeuf también se caracteriza por su naturaleza ambigua. Al dirigirse a la casa de la Rue de l'Odéon se detiene en el café La Pérgola de Carrefour donde pide una copa de calvados (págs. 69, 114, 173). Media hora después llega a la casa ante la cual se detiene bajo la lluvia.

Durante este tiempo_ desde la llamada hasta la llegada del doctor_ se producen varios hechos dentro de la casa. Alguien, posiblemente la mujer, traza un signo sobre la ventana (págs. 19, 25, 51, 53, 68, 69, 80, 100-101, 106, 110, 111, 116, 126, 127, 134, 135, 155-156, 167, 172). Nunca se describe dicha acción en el presente sino únicamente como un hecho ya realizado. Asimismo, la mujer cruza el salón rozando con el pie la base de la mesa (pág. 39, 73-74, 98, 115, 116-117, 134) hasta llegar a la ventana donde percibe el signo en el vidrio y, a través de éste observa a Farabeuf en la calle (págs. 40, 42, 51, 53, 90-91, 98, 99-101, 114, 116-117, 155-157, 167). El ruido provocado por el roce del pie se mezcla con otros cinco sonidos: el de una mosca que choca contra una ventana (págs. 74-75, 103, 104, 106, 111, 168); el de una canción obscena en un tocadiscos (págs. 18, 19, 84, 94, 100-101, 108-109, 126-127, 178) posiblemente compuesta por Farabeuf y sus compañeros de la universidad y que simula un coito (págs. 95-96); el de tres monedas que caen sobre una mesa (págs. 9, 17, 28, 57, 74, 75, 86-87, 134, 167); el de la tabla de ouija (págs. 9, 17, 28, 52-53, 66-67, 73, 94, 127, 134) y, paradójicamente, el tintineo de los instrumentos de Farabeuf cuando éste sube la escalera de la casa (págs. 9-10, 14, 47-48, 73-74, 80). Es decir, la mujer roza la mesa mientras el doctor asciende la escalera y después observa a éste que se encuentra todavía en la calle.

El doctor, pues, entra en la casa y cruza el salón, pisando las páginas de un periódico_ posiblemente el *North China Daily News* del 29 de enero de 1901, abre su maletín y saca sus instrumentos (págs. 9, 13, 18, 19, 25, 27, 31, 40-41, 80, 95-96, 122-123). La mujer, por su parte, atraviesa el salón de nuevo (págs. 25, 39, 66-67, 89, 109, 126, 127, 134) rozando la mesa con el pie (págs. 115, 116) y toca la mano

de *Farabeuf* (págs. 65, 89, 110, 112–113, 117, 156). A continuación, *Farabeuf* y la Enfermera entran en una habitación al fondo del pasillo y, después de un minuto y ocho segundos, se oye un grito (págs. 82–83, 112–113).

Lo que caracteriza las acciones fantásticas en *Farabeuf*, pues, no es otra cosa que el llamado <principio de los senderos que se bifurcan> (6). Según este principio, en la ficción tanto el narrador como el receptor del texto llegan a una bifurcación y, por tanto, deben elegir entre dos caminos para después llegar a otra bifurcación, y así sucesivamente. No obstante, muchos textos metaficticios, y entre ellos *Farabeuf*, obligan al receptor a elegir varios caminos. Nos equivocáramos, sin embargo, si nos limitáramos a considerar este recurso un mero juego literario. Muy al contrario, tiene una función decisiva: hacer hincapié en la complejidad de la realidad, realidad que no puede reducirse a una dialéctica estática causa–efecto objetiva.

Spanking the Maid

En *Spanking the Maid*, como en *Farabeuf*, las acciones que componen la trama entran dentro de lo fantástico en virtud de su repetición y fragmentación, lo cual conduce a la ambigüedad y vacilación sufridas por el lector e incluso por los personajes mismos. Es necesario, pues, enumerar dichas acciones y las variantes de éstas.

Las acciones que realiza la doncella

(1). <Entrar en la habitación estando ésta vacía>:- {capítulos 1, 2, 5, 8 (El amo está en el baño), 11 (El amo entra y le pega), 12 (Primero entra en el cuarto de baño donde encuentra al amo, después se dirige al dormitorio), 20 (Entra el amo en el dormitorio), 28 (El amo está en el cuarto de baño), 33 (Entra el amo)}.

(2). <Entrar en la habitación y encontrar al amo en la cama>:-{4, 7, 10, 14, 17, 25, 36, 37, 39}.

(3). <Entrar en el cuarto de baño>:- {3 (Recoge todo y se dirige al dormitorio), 10 (Limpia el baño), 12 (Entra, encuentra al amo y se va a la habitación), 22 (Quita la toalla al amo y le busca una limpia), 25 (Va desde la habitación al cuarto de baño a la habitación), 36 (Ibid.,)}.

(4). <Hacer la cama>:- {5 (Encuentra el cinturón ensangrentado), 7 (Encuentra al amo en la cama), 8, 9, 10 (Encuentra al amo en la cama), 11, 12, 15, 18, 21, 25, (Encuentra al amo en la cama), 28, 33, 35 (Encuentra al amo en la cama) 36 (Ibid.,) 37 (Ibid.,) 39 (ibid.,)}.

(5). <Abrir las ventanas>:- {1, 2, 5, 7, 9, 12, 14, 36, 37, 38 (Se queda en el umbral)}.

(6). <Recibe su castigo>:- {11, (Le pega con la almohada), 13 (se observa a sí misma en el espejo), 16 (Se somete a su castigo), 17 (Ibid.,), 19 (La azota), 20 , 21 (Se prepara para recibir el castigo), 22 (Ibid.,), 23 (La azota),

26 (Ibid.,), 27 (Se somete), 28 (Toma la iniciativa), 29 (Recibe su castigo), 30 (Acaba de recibir el castigo), 31 (Se observa en el espejo), 32 (Toma la iniciativa), 33 (Se somete pero el amo le ignora), 34 (La azota), 35 (Se observa en el espejo), 36 (Se somete), 37 (Le provoca pero el amo la ignora), 38 (La acaba de castigar), 39.

Las acciones que realiza el amo

(1). <Despertarse>:- {2 (Sólo), 4 (Ibid), 7 (Ante la presencia de la doncella), 10 (Ibid.,), 12 (Solo), 14 (Ante la doncella), 17 (Entra la doncella), 22 (Ibid.,), 25 (Ibid.,), 31 (Ibid.,), 36 (Ibid.,), 37 (Ibid.,), 39.}

(2). <Ir al cuarto de baño>:- {12 (Entra la doncella), 14, 22 (Entra la doncella), 37}.

(3). <Entrar en la habitación>:-{11, 21, 28, 33}.

(4). <Castigar a la doncella>:-{8, 11, 15, 16, 19, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35}.

(5). <Salir al jardín>:-{39}.

(6). <Acostarse>:-{33, 37}.

(7). <Ducharse y lavarse>:-{6 (La doncella no ha llegado), 8 (La observa), 20 (Ella está en la habitación), 21 (Ibid.,), 28 (Ella está en la habitación) }.

(8). <Soñar>:-{2 (Con:la utilidad/futilidad; un profesor que le pega alegando que es una labor de funcionario público), 4 (Con un profesor que le enseña la humildad; que el amo es el profesor y una mujer la alumna y aquél intenta hacer que ella se ría), 7 (Con la tumescencia), 10 (Con una mujer), 12 (Con una mujer en la administración pública), 14 (Con una profesora), 17 (Con el orden/olor, las condiciones y los cambios), 22 (Con libros de libranzas, posiciones de manual, y la despiadada invención de almas que es

una especie de fiebre de la mente), 25 (Con un sermón sobre la administración punitiva, un inventario de jabones/razones), 28 (Con libratorios/libros de libranzas, un inventario, un agujero sin fondo, cristales que se rompen y una mujer que está teniendo un parto/haciendo arte difícil), 31 (Con la humedad/himnario, una mujer que abre la boca y le salen acordes húmedos que manchan las páginas, blancas como sábanas limpias, de sus libros de libranzas), 32 (Con una mujer, dondiegos ensangrentados de día, una tumba pafia, una abeja que le pica el tumor/humor; que se ríe como un muerto), 35 (Con un pájaro que le pica), 36 (Con la doncella que desaparece debajo de la cama), 37 (Con un dondiego/vergajo y la posición fundamental en la administración pública), 39 (Con un paseo en el jardín con un profesor, un dondiego que se metamorfosea en una mujer conocida. Parece que la doncella interrumpe este último sueño)). En general los sueños giran alrededor de la confusión semántica entre los signos lingüísticos, sin embargo hay pasajes oníricos que se relacionan directamente con la vigilia (2, 4, 31, 34, 36, 39).

Si el amo entra en el terreno de lo fantástico a través de los sueños, es en la vida cotidiana diurna donde la doncella se encuentra ante fenómenos que desafían a la razón. Tiene una serie de tareas que debe realizar a la perfección so pena de castigo corporal. A veces fracasa debido a un descuido: en el segundo capítulo, por ejemplo, parece que ha preparado todo a la perfección hasta que se da cuenta de que no hay agua en el cubo, las toallas están mojadas, se le ha olvidado el jabón y tiene la ropa mal arreglada. Otras veces, sin embargo, sus errores no encuentran una explicación lógica. De ahí que en varias ocasiones, realice una tarea para después descubrir que su trabajo se ha deshecho: el amo la castiga por no haber cambiado las sábanas (cap.8), por no haber barrido (cap.17) y por no llevar ropa interior (cap.21). En este sentido, el capítulo 33 es sintomático. Al hacer la cama levanta polvo, o plumas, o tira el cubo, al limpiar el suelo acaba deshaciendo la cama:

"It's almost as if it were alive. Blankets wrinkle, sheets peek perversely out from under the spread, pillows seem to sag or puff up all by themselves if she turns her back, and if she doesn't, then flyspecks break out on the mirror behind her like pimples, towels start to drip, stains appear on her apron."

Encuentra varias cosas en la cama, algunas de las cuales tienen una explicación racional, otras no. Entre las primeras están los bichos_ abejas, gusanos, hormigas y una rana que pueden haber entrado desde el jardín. Los restos de comida _ las migas y piel de plátano_ puede haberlos dejado el amo después de comer en la cama. En cuanto al cinturón ensangrentado y las correas de cuero, es posible que el amo los deje allí después de azotar a la doncella y otro tanto se podría decir sobre sus bragas. Las monedas de oro, por su parte, pueden representar un desafío a la honestidad de la doncella. No obstante, hay una serie de objetos cuya presencia en la cama no tiene una explicación lógica_ las navajillas de afeitar, los pesarios ensangrentados, los espejos, los libros vacíos y sobre todo el feto que la doncella tira tranquilamente al inodoro. Ni el receptor del texto ni la doncella encuentran una razón de ser de dichos objetos, pero la falta de sorpresa por parte de ésta aproxima la novela a lo que Todorov (7) denomina lo fantástico maravilloso, es decir, aquellos relatos que se presentan como fantásticos y terminan con la aceptación de lo sobrenatural.

3.2.3. Personajes fantásticos.

En su investigación de la novela, y la relación que existe entre ella y la vida, los que articulan la metaficción centran gran parte de su interés en los personajes. Rechazando lo que perciben como la ingenuidad de la novela tradicional_ en cuanto a su tratamiento de los seres que pueblan los mundos textuales_ eligen como blanco para su juego paródico y desmitificador la figura del personaje verosímil, redondo y, lo más importante, comprensible (1). Al fondo de lo que, en primera instancia, puede parecer un nihilismo meramente lúdico, se encuentra una motivación seria y positiva: denunciar la mala fe humanista que propone la creación de personajes a-problemáticos, lo cual conlleva la noción de un sujeto provisto de una identidad estable y una capacidad de entender la realidad circundante. Paradójicamente, los escritores de la metaficción, al minar el concepto mimético del personaje novelesco, buscan un modo más <realista> y sincero de representarlo. Más realista en el sentido de que si para los seres humanos resulta compleja la tarea de entenderse a sí mismos y su entorno, esta complejidad no deja de reflejarse en los seres ficticios. Más sincero porque lo denuncian por lo que es, un personaje de ficción:

"Why do you suppose it is, she asked, long participial phrase, of the breathless variety characteristic of dialogue attributions in nineteenth-century fiction, that literate people such as we talk like characters in a story? Even supplying the dialogue tags, she added with wry disgust." (<<Title>>, *Lost in the Funhouse*, pág. 107).

Hay, pues, dos fases en la <muerte> del personaje tradicional: la disociación de un individuo en fragmentos incompatibles y la distribución de las piezas según unidades completamente nuevas. Las nociones de nombre, papel social, nacionalidad, incluso edad y aspecto físico se ven, por tanto puestas en tela de juicio (2).

Por tanto, quizá la mejor lectura de los personajes de la metaficción sea la que tenga en cuenta ante todo que, en lugar de facilitar la coherencia temática, desempeñan la función de iniciar un discurso reflexivo sobre el texto como texto (3).

Farabeuf

La deconstrucción del personaje realista coherente tradicional se lleva a cabo de dos maneras principales en *Farabeuf*. De un lado la pareja principal se divide y se multiplica en un conjunto de papeles o identidades, de los cuales enumeramos:(4).

Farabeuf–Enfermera

Doctor–Paciente

Amante–Amante

Verdugo–Víctima

Como consecuencia, surgen varias preguntas decisivas: ¿hay dos mujeres en la casa en París? ¿hay dos en la playa? ¿son los amantes de la misma secuencia Farabeuf y la Enfermera–monja– Mlle. Dessaignes–M. Farabeuf?

En cuanto a la primera pregunta hay indicios textuales que ofrecen una respuesta afirmativa:

"Ella, sentada en ese umbral, mira fijamente a Farabeuf...La otra, la Enfermera como la llaman ellos, ha corrido hacia la ventana ..." (págs. 99–100).

Parece que hay dos mujeres. Sin embargo, el mismo texto pone en tela de juicio tal afirmación, evocando "una identidad definitivamente inquietante"– la mujer sentada ante la ouija y la que cruza rápidamente la habitación:

"... son la misma persona que realiza dos acciones totalmente distintas: una de orden pasivo: contemplar el reflejo de sí misma en un espejo, y otra de orden activo, cruzar velozmente la estancia en dirección de la ventana, simultáneamente...." (pág. 67).

La segunda incógnita también permanece sin resolverse. Durante la escena de la playa el hombre toma una foto de la mujer, ella echa a correr y cuando se da la vuelta el hombre no la reconoce (págs. 53, 60–62, 85–86, 113–114, 115, 124, 127–128, 137, 154–155). En la fotografía se percibe quién es la mujer que echa a correr, y por otro lado, sabemos que la de la vuelta es la misma que se excita viendo la foto del suplicio chino (ibid.,). Es posible que el hombre lo haya imaginado o que

simplemente la mujer se sienta otra al tocar la estrella de mar cuyo tacto le recuerda al acto sexual y a un miembro cortado (5).

En lo que se refiere a la tercera pregunta, es decir ¿son los amantes de la playa Farabeuf y la Enfermera? el texto tampoco presenta una contestación definitiva. No los nombra como tales aunque tampoco lo niega directamente. Aún existe la posibilidad de que todo sea un sueño o producto de la imaginación de los personajes (pág. 124).

De otro lado, aun más allá de la problemática en torno a la identidad de los agentes narrativos, *Farabeuf* pone en tela de juicio la propia existencia del doctor que da su nombre al título de la novela y la de la Enfermera, amante del mismo. Son varias las posibilidades ontológicas barajadas en el texto.

Existe, en primer lugar, la idea de que no sean más que la imagen en un espejo (págs. 64, 86, 96-97). De ahí que se pregunten:

"¿cuál es la naturaleza de los seres cuyos reflejos somos?" (pág. 94).

Estarían, por tanto, dos veces alejados de la realidad por ser el reflejo de unos personajes ficticios. No obstante, existen dos salidas posibles :

"¿podemos cobrar vida matándonos?"

"¿Es posible que podamos crear nuevos seres autónomos, independientes de los seres cuyo reflejo somos...mediante la operación quirúrgica llamada acto carnal o coito?" (págs. 94- 95).

La ficcionalidad de los personajes o, más importante, el descubrimiento de la misma por parte de los propios agentes narrativos, aparece bajo un conjunto de hipótesis, todas las cuales sirven para minar la realidad o existencia de aquellos. Pueden ser simplemente: -la imagen de una foto (pág. 86); un signo trazado sobre el vidrio (págs. 86-87, 96-97); el recuerdo de alguien que los está olvidando (ibid.,.); una mentira (ibid.,.); unos sueños (págs. 96-97); una partida de ajedrez (ibid.,.); una premonición (ibid.,.); la imagen que conciben los amantes en el momento del éxtasis/muerte (ibid.,.); una carta encontrada en un viejo libro de medicina (ibid.,.); unos seres invocados mediante la magia (ibid.,.); el pensamiento

de un loco (ibid.,.); las imágenes de una película que sólo dura un instante (págs. 95, 96–97); parte de un espectáculo (págs. 96–97); los personajes de un relato fantástico que han cobrado vida autónoma (págs. 64, 94–96); una errata textual (págs. 96–97).

La razón de ser de esta ambigüedad se halla, a nuestro juicio, en la paradoja que caracteriza a todo personaje de ficción: existe, y simultáneamente, no existe. Dicha dialéctica presencia/ausencia es un elemento decisivo en cualquier texto de metaficción. Enfatizando lo que el realismo pretende a toda costa disimular_ la ficcionalidad de la ficción_, deshumaniza a los personajes para mostrar lo que en esencia son: seres de papel, y en última instancia palabras, signos (6).

Spanking the Maid

En el nivel de los agentes narrativos, no observamos el mismo grado de cuestionamiento ontológico, evidente en la primera novela de Elizondo. Del amo, los únicos datos que tenemos remiten a sus acciones y pensamientos en lo que se refiere a la relación que mantiene con la doncella, acciones y pensamientos que se analizan en la sección sobre el erotismo (7). No sabemos nada de su vida fuera de esta relación, ni tampoco disponemos de más datos sobre la doncella:

"Where does she come from? Where does she go? He doesn't know." (pág. 53).

Además, notamos ciertas referencias a un tercer personaje que aparece en los sueños y que se caracteriza por su doble identidad de ser presente (en el plano onírico) y ausente (en el plano <real> donde se alojan amo y doncella). Examinamos las secuencias donde aparece dicho personaje.

En el segundo capítulo (págs. 11-12) el amo se despierta de un sueño:

"(something about utility, or futility, and a teacher he once had who, when he whipped his students, called it his <civil service>)" (pag.11).

En el quinto capítulo se vuelve a describir un sueño:

"Something about a teacher who had once lectured him on humility. Severely. Only now in the dream, he was himself the teacher and the student was a woman he knew, or thought he knew, and in his lecture, <humility> kept getting mixed up with <humor>, such that, in effect, he was trying, in all severity, to teach her how to laugh." (págs. 16-17).

Esta mujer aparece varias veces a lo largo del relato (caps.:10, 12, 14, 22, 31, 24, 36), siempre en el plano onírico hasta que, al final de la novela, se mezclan las identidades del amo, doncella y mujer de los sueños. En el último capítulo, caracterizado por la vacilación entre el sueño y la vigilia, aparece un profesor que a continuación se metamorfosea en una mujer. Este personaje dual intermitente_ a veces hombre, a veces mujer_ le castiga, pero las últimas palabras del texto parecen señalar otra transformación: todo ha sido un sueño y el amo se encuentra azotando a la doncella de nuevo.

El profesor que aparece en los sueños del amo, y que acaba transformándose en mujer, podría ser un personaje <real> que puebla la memoria del amo. De ahí que el castigo al que somete a la doncella sea un producto de la infancia del amo. Por otra parte, podría ser un reflejo onírico del propio protagonista: la mujer sería una representación simbólica de la doncella.

Respecto a los dos personajes principales, examinamos la caracterización de ellos en la sección sobre el erotismo (7), pero de momento podemos destacar el hecho de que sean presos de un sistema jerárquico que ellos mismos han creado. Ninguno de los dos puede acabar con la relación que mantienen porque ésta se ha convertido en la razón de ser de su existencia. Esta aparente autonomía de que disponen resulta ser, no obstante, una falacia. El sistema o rito erótico-sádico no puede ser otra cosa, en último extremo, que el rito textual de inscripción y recepción.

3.2.4. Temporalidad

Una de las características de lo fantástico y de la metaficción en general la constituye la transformación del crono-topo (1); el examen del tiempo y espacio en los dos textos que aquí nos ocupan servirá para aproximarnos tanto a la cosmovisión de los autores como a los efectos que ésta produce en el lector.

Farabeuf

En el nivel de la fábula (2) podemos establecer una disposición precaria de los tres instantes claves de la siguiente manera:—

A	B	C
Escena del suplicio	Escena de la playa	Escena de París

Decimos precaria ya que, como hemos visto, es posible que el segundo instante nunca tenga lugar, salvo en la imaginación de los personajes. Por otra parte, en realidad *Farabeuf* ostenta una estructura circular: el texto vuelve a su inicio mediante la repetición de la fórmula mágica "¿Recuerdas?"

Al pasar al sujet este orden sufre una modificación radical. Designar los tres instantes con las letras A, B, C, (Suplicio, Playa y París respectivamente) nos permite configurar el orden de los sucesos según aparecen en el texto:

Capítulo I

C-B-C-A-C-B-C-B-C-B-A-C-B-C-A-C

Capítulo II

C-B-C-A-C-A-C-B-C-B

Capítulo III

C-B-C-A-B-C-A-C-A-C

Capítulo IV

C-A-B-A-C-A-C-A-C

Capítulo V

C-B-A-C-C-A-C-A-C-B-C

Capítulo VI

C-B-C-B-C-B-C

Capítulo VII

A-C-B-A-C-A-C-A

Capítulo VIII

B-C-A-C-A-C-A

Capítulo IX

C

Este esquema no deja de ser una simplificación de la enorme complejidad inherente al orden, o desorden, cronológico constatado en el nivel del *sujet*; no obstante su validez radica en configurar una macrovisión, por muy aproximada que sea, del mismo.

Si, de acuerdo con el análisis de Shaw (3), consideramos que el <ahora> de la historia es la escena de la casa de la Rue de l'Odéon de París (C), parece evidente que el recurso narrativo por excelencia empleado en la disposición temporal del *sujet* no es otro que la *analepsis*, es decir, la evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos (4). No podemos, en cambio, determinar el alcance (5) de las *analepsis* o, en otras palabras, el tiempo que transcurre entre el suplicio y el tercer instante, ni el que separa el paseo de la playa del mismo (ni tampoco entre A y B). Sin embargo, en lo que se refiere a la amplitud, o la duración de las *analepsis*, el texto parece

indicar que cada una de las dos escenas (A y C) transcurre en un día, aunque, según la carta dirigida al Reverendo, las preparaciones de la intriga_ la reproducción fotográfica del suplicio y la explotación de ésta con fines político-religiosos_ duran varias semanas.

Las dificultades que encontramos a la hora de fijar el alcance de las analepsis se reflejan en la determinación de la duración: la velocidad o ritmo calculado según la relación que existe entre la duración de la fábula_ segundos, minutos, horas, días, semanas, meses, años_ y la del texto_ líneas, páginas, capítulos (6). Es posible constatar, empero, una aproximación: en cuanto a la primera, la fábula, considerada en su totalidad, abarca la vida del médico que da su nombre al título de la novela desde su juventud, como estudiante en la escuela de medicina, hasta su vejez, la figura del viejo con el maletín que sube, a duras penas, la escalera de la casa de París. Asimismo podemos identificar el uso de varios recursos, o *tempi* (7), que definen la duración del sujet.

Mediante el sumario o resumen, se narran varias horas, días o años en pocas líneas o páginas. En otras palabras, en el resumen, el tiempo de la fábula supera el del sujet (TF>S). De este modo en el tercer capítulo leemos:

"Tenemos una vaga constancia de la existencia de un número indeterminado de hombres y un número indeterminado de mujeres. Uno de los primeros y otra de las segundas han realizado o sugerido la realización del acto llamado carnal o coito en un recinto que bien puede estar situado en una casa que otrora sirviera para las representaciones del Teatro Instantáneo del Dr. Farabeuf o bien en una casa situada en las proximidades de una playa..." (pág. 59).

En otro momento, la descripción del suplicio se resume de la siguiente manera:

"...el suplicio llamado Leng Tch'é figurado en esta fotografía, empleada como imagen afrodisíaca por el hombre en la mujer, fue realizado, según un viejo ejemplar del *North China Daily News*, encontrado en un desván de la casa y empleado para proteger el parquet en esta tarde lluviosa, el 29 de enero de 1901, época en que las potencias europeas habían ocupado militarmente ciertas ciudades de la costa nororiental de China para garantizar la seguridad de sus nacionales después de la cruenta rebelión de los miembros de la sociedad I Jo t' uan mejor conocidos como los Boxers..." (pág. 63).

Como se puede observar en estos ejemplos, los sumarios se exponen a convertirse, en cualquier momento, en elipsis, omisiones en el nivel del sujet de

un elemento de la fábula de manera que el tiempo de ésta es muchísimo mayor que el de ése (TF>>TS):

"¿Estaba usted al corriente de los pormenores y de los preparativos que precedieron el asesinato del príncipe Ao Jan Wan? ¿Se trata de un documento auténtico o simplemente pretendía usted, mediante el encubrimiento de su verdadera identidad y mediante una intriga jesuítica descabellada, acostarse con una monja en el más manido de los estilos de las novelas galantes?" (pág. 35).

Asimismo, las descripciones de la posible salida de Farabeuf de la casa de Paris (págs. 10-13, 46-47, 49-50, 92-93) obligan al lector a imaginar lo que ha ocurrido anteriormente, sin olvidar, por supuesto, las lagunas textuales entre el suplicio, la escena de la playa y el rito en la casa de la Rue de l'Odéon.

Respecto a lo que se denomina *escena_ descripción dramática* de una secuencia en la cual el tiempo de la fábula es, más o menos, igual al del sujet (TF=TS), dicho recurso suele caracterizarse por su dinamismo, no obstante en *Farabeuf*, por una parte, la repetición de las escenas sirve para vaciarlas de su carga dramática mientras que, por otra, resultan estar impregnadas de retrospecciones, anticipaciones, observaciones y descripciones:

"Si te hubieras vuelto hacia mí en ese instante no te hubiera reconocido tocada con aquella cofia blanca, manchado tu uniforme blanco de enfermera con la sangre de algún desconocido al que hubieras amado en tu memoria" (pág. 20).

Cuando el tiempo de la fábula es inferior al del sujet, o bien tenemos una *deceleración* (TF<TS), o bien una *pausa* (TF<<TS). Ambas se asocian con las técnicas cinematográficas y la diferencia que las separa radica en el hecho de que en la primera, el tiempo se ralentiza, mientras en la segunda se congela. La *deceleración*, pues, interviene principalmente en la escena de la casa de la Rue de l'Odéon para describir la espera de la llegada del médico:

"Adivinaba sus movimientos por el sonido de sus pasos que se acercaban poco a poco a donde nosotros estábamos y al mismo tiempo te miraba, absorta en aquella inquisición terrible (cien)..., desde el fondo de aquel pasillo oscuro (noventa y nueve...), sin saber qué decir (noventa y ocho...) esperando tan sólo que la mano de Farabeuf (noventa y siete...) al tocar en la puerta (noventa y seis...), rompiera aquel encantamiento maligno (noventa y cinco...) en el que te anegabas como en un mar, ¿verdad? (noventa y tres...)". (págs. 47-48; y ver págs. 48-49).

La yuxtaposición de los pensamientos de la mujer con la cuenta atrás evoca perfectamente la lentitud del momento del "encantamiento maligno". Además, el último capítulo de la novela podría considerarse como un larga deceleración: los preparativos y la espera del orgasmo y la muerte.

Finalmente la cámara se detiene. No hay movimiento. El tiempo se congela en una pausa. A pesar del afán de Elizondo de inmovilizar el tiempo, el mismo autor reconoce que la realización de este deseo no puede ser otra cosa que una figura retórica (8) debido a la linealidad inherente a toda escritura; de ahí que existan pocos momentos en el texto que realmente puedan considerarse pausas. Muchos de ellos resultan ser deceleraciones traicionadas por un movimiento o sonido, como el de la mosca o el del tocadiscos. En cambio, donde sí hay pausas auténticas es en las descripciones, descripciones que según nuestro autor, pretenden parodiar la novela naturalista (9) de modo que una voz comenta:

"Nos aburre usted con sus descripciones pormenorizadas de la situación en la que nos encontramos." (pág. 67).

Asimismo, está la descripción del cuadro de Tiziano (págs. 23–24, 66–67), las instrucciones de la ouija (pág. 52), la enumeración de los instrumentos de Farabeuf (págs. 81–82) y la explicación del juego hsiang ya ch'iu (págs. 160–163).

Junto con el orden y el ritmo, existe un tercer elemento que, combinándose con éstos, desempeña un papel decisivo en la temporalidad: la frecuencia, o relación numérica entre los sucesos en la fábula y en el sujet (10). Ante todo es necesario hacer dos matizaciones al hablar de la repetición: en primer lugar, sólo puede haber repeticiones de elementos parecidos, es decir, nunca pueden ser idénticos. En segundo lugar, hay que diferenciar entre la *repetición real* los acontecimientos se producen una sola vez y se presentan varias_ y la *repetición iterativa* todo un conjunto de sucesos casi idénticos se presentan de una sola vez. La primera novela de Salvador Elizondo, pues, dispone de una frecuencia que corresponde a la siguiente fórmula:

nF / mS: múltiple: vario acontecimientos, varias presentaciones, desigual en número.

En el primer instante, el suplicio y el acto de fotografiarlo se describe varias veces; en el segundo, el texto vuelve una y otra vez a configurar el paseo por la playa y el episodio amoroso en la casa; y en el tercero, se evoca y se invoca una vez tras otra la espera, la llegada del doctor y el rito sádico-erótico (11). En gran medida, dicha repetición encuentra su razón de ser en los cambios de perspectiva.

Analizar la temporalidad en *Farabeuf*, en el nivel del sujeto, nos permite obtener una visión de cómo ésta afecta a la recepción del texto, y a la vez nos aproxima al concepto del tiempo que ostenta el autor. Las enormes dificultades que encuentra el lector a la hora de enfrentarse con *Farabeuf* se deben, en gran parte, al desorden cronológico_ obligándole a reestructurar el cuerpo textual_, al brusco cambio de ritmo_ que tampoco facilita una recepción pasiva_, y a la insistente recapitulación de acciones parecidas o casi idénticas_ que dirigen la atención del lector hacia la perspectiva narrativa.

En lo que se refiere al autor, parece que a primera vista Elizondo desea anular y destruir la continuidad temporal, congelándola en un instante en el que se funden las tres escenas primordiales, los dos protagonistas y los desdoblamientos de éstos. De ahí la repetición de la pregunta "¿Recuerdas?" y el énfasis sobre el concepto del instante:

"Todo es cuestión de un instante y el dolor es mínimo." (pág. 47).

"La experiencia de entonces era una sucesión de instantes congelados." (pág. 48, y ver págs: 96, 97, 152).

Inscrito en este impulso hacia el instante, podemos percibir la influencia del surrealismo en México:

"La nota surrealista del espíritu mexicano significa que en México el deseo debe avasallar a la realidad, para encontrarse con su objeto, su opuesto, y reencontrar la unidad del <Edén subvertido> en la imaginación del Edén recuperado. De esta manera, la nostalgia del paraíso perdido y la imposibilidad del paraíso futuro en el presente deja a la mayor parte de los mexicanos sin más posibilidad que la del paraíso del instante." (12).

De suma importancia en esta coyuntura es la idea fantástica y, en particular borgesiana, de que todo está en todo, o lo que Todorov denomina el pandeterminismo (13). Rechazando tanto la causalidad como la casualidad puras, se afirma que todos los hechos están relacionados entre sí, lo cual, a su vez, conlleva el reconocimiento de la intervención de fuerzas o seres sobrenaturales. Una consecuencia decisiva del pandeterminism es la pansignificación_ el mundo se vuelve altamente significativo y, paralelamente, se rompe el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra. Esta vuelta a Edén puede equipararse con una vuelta a la infancia, al eterno presente libre de la corrupción lingüística.

Quizá la imagen por excelencia del instante sea la fotografía. Puesto que el momento de la muerte del supliciado permanece grabado para siempre en la reproducción fotográfica y por tanto en la mente de los amantes, parece que, en efecto, se ha logrado superar el flujo temporal en un círculo de instantes (14) que acaban fundiéndose en uno. Sin embargo, incluso la foto misma no puede deshacerse de las asociaciones cronológicas. Implica el pasado_ el suplicio_, el presente_ la observación de la imagen y los comentarios y reacciones que ésta provoca_, y el futuro_ nuestra propia muerte (15). De ahí que el título completo del texto_ *Farabeuf o la crónica de un instante*_ resuma esta dicotomía: la pretendida abolición del tiempo equivale a una paradójica afirmación de la importancia que éste desempeña en la estructura y funcionamiento de cualquier novela (16).

Spanking the Maid

Determinar el orden cronológico de la fábula de *Spanking the Maid* resulta ser una tarea imposible (17) a no ser que nos atengamos a un resumen abstracto ofrecido por el texto mismo:

"All he knows is that every day she comes here, dressed in her uniform and carrying all her paraphernalia with her; which she sets down by the door; then she crosses the room, opens up the curtains and garden doors, makes his bed soft and easy, first airing the bedding, turning the mattress, and changing the linens, scrubs and waxes the tiled floor, cleans the bathroom, polishes the furniture and all the mirrors, replenishes all supplies, and somewhere along the way commits some fundamental blunder, obliging him to administer the proper correction. Every day the same." (pág. 53).

Es más, la vacilación que siente el receptor a la hora de establecer una cronología de los sucesos también afecta a los propios personajes:

"When, she wants to know as she opens wide the glass doors to let the sweet breath of morning in (there are birds, too, such a song, she doesn't hear it), did all this really begin? When she entered? Before that? Long ago? Not yet? Or just now as, bracing herself as though for some awful trial, she turns upon the bed and flings the covers back, her morning's tasks begun." (pág. 22).

"Sometimes, as now...he wonders about his calling, how it came to be his, and when it all began: on his coming here? on her coming here? before that, in some ancient time beyond recall?" (pág. 30).

Por tanto, si la fábula consiste en las acciones principales_ la llegada de la criada, la realización de las tareas, los errores y el castigo_ el sujet repite las mismas una y otra vez en orden fragmentado. Paradójicamente, es aquí, en el nivel del sujet, donde sí notamos un cierto transcurrir simbólico del tiempo, ya que los últimos capítulos (desde el 29 hasta el 39) tienen lugar por la tarde, mientras los anteriores ocurren por la mañana, o bien en un momento del día indefinido. En términos ópticos, si imaginamos un reloj de sol, nos acercamos a una visión del movimiento temporal del sujet.

Con todo ello, no dejamos de percibir ejemplos de la *analepsis*, o *retrospección*. Salvo en la última escena, se nos presentan los sueños (18) *a posteriori*, en la forma de los recuerdos nebulosos del amo. Paralelamente, los fragmentos que describen el castigo (19) no hacen sino provocar que pensemos en

las posibles causas de éste. En otras ocasiones (20), se configuran los pensamientos de la doncella cuando ésta acaba de ser castigada. También existen alusiones a momentos del pasado:

"Once she found a dried bull's pizzle in there, another time a dead mouse in a trap." (pág. 40).

Del mismo modo en que es imposible fijar una cronología precisa en el nivel de la fábula, tampoco podemos determinar la duración de la misma. De ahí la preocupación de la doncella sobre el enigma de la génesis. Por un lado cree que una condición no tiene principio y que únicamente el cambio puede empezar o terminar (pág. 23). No obstante, por otro, afirma que el cambio es eterno; no tiene principio, mientras que sólo las condiciones pueden empezar o terminar (pág. 88). Hacia el final del texto, llega a una conclusión paradójica:

"that change and condition are coeval and everlasting; a truth as hollow as the absence of birdsong (but they are singing!)..." (pág. 97).

A pesar de todo, identificamos la utilización de varios tempi. El resumen se explota para describir las tareas que lleva a cabo la doncella en su conjunto:

"Of course she takes pleasure in all her appointed tasks (she reminds herself), whether it be scrubbing floors or polishing furniture or even scouring out the tub or toilet..." (pág. 18).

las tareas mezcladas con los errores y el castigo:

"For a long time she struggled to perform her tasks in such a way as to avoid the thrashings." (pág. 63).

De hecho, el propio castigo se evoca en forma de resumen (pág. 61), como también los momentos en que el amo le cuenta sus sueños a la doncella (pág. 89). Finalmente el sumario sirve para describir la variedad de objetos que la doncella encuentra en la cama (págs.40-41).

La elipsis, por su parte, se produce en la configuración de los sueños, es decir, en la versión de éstos que ofrece el amo y en los momentos del castigo en los que no se describen las causas o errores que lo han provocado.

La escena es, evidentemente, el recurso más explotado de los cinco *tempi*, abarcando las llegadas y labores de la doncella, los despertares del amo y los castigos. Sin embargo, muchas de dichas escenas son interrumpidas por los pensamientos de los agentes narrativos de modo que la acción *decelera*:

"She enters once and for all encumbered with her paraphernalia which she deposits by the wall near the door, thinking: it should be easier than this. Indeed, why bother at all when it always seems to turn out the same?" (pág. 21).

"If she would only get it right for once, he reasons, bringing his stout engine of duty down with a sharp report on her brightly striped but seemingly unimpressible hinder parts, he might at least have time for a stroll in the garden." (pág. 42).

En muchos de estos casos, lo que a primera vista parece una *pausa*, o detención de la acción, resulta ser una *deceleración*, y, de hecho, el transcurso de la *fábula* apenas se congela salvo en las alusiones a los manuales (págs. 45-48, 61- 62), paralelo a las pausas intertextuales_ pasajes del *Précis*_ que observamos en *Farabeuf*.

La frecuencia temporal perceptible en *Spanking the Maid* también recuerda la que encontramos en el texto mexicano, por ostentar la misma fórmula :

nF / mS: múltiple: varios sucesos, varias presentaciones, desigual en número.

En forma de lo que, en musicología, se denomina el *tema con variaciones* (21), las mismas acciones vuelven a darse con ligeras modificaciones (llega la doncella y encuentra al amo en la cama; llega y la cama está vacía; se despierta el amo y la doncella no ha llegado aún; se despierta y ella está en el cuarto de baño.,etc.,). A veces, la misma escena se describe desde el punto de vista del amo, otras veces es la doncella quien la percibe.

Ante la ambigüedad cronológica, los cambios de ritmo y la repetición agonizante de las mismas acciones, el lector se ve obligado a cambiar sus hábitos de lectura tradicionales. *Spanking the Maid*, pues, no puede analizarse como historia, o mejor dicho, como producto. Al contrario, se desvía la atención del

receptor hacia el proceso de una manera implícita. Mediante el **distanciamiento**, el lector no se identifica con el texto sino que dialoga con él (22). En este diálogo, encuentra una gama ilimitada de posibilidades sin que ninguna adquiriera un status de privilegio sobre las otras. Todas son posibles. Como consecuencia uno de los temas principales del texto de Coover es la ambigüedad (23) tanto del mundo ficticio como de la realidad objetiva a-textual (24).

Por otra parte, la subversión de la temporalidad halla su razón de ser en un intento de humanizar el tiempo (25). Con este objetivo, Coover instala una cronología circular mítica que le vincula con el tiempo mexicano, alejándole simultáneamente del concepto lineal que ostenta el pensamiento positivista estadounidense (26).

3.2.5. Espacialidad.

Junto con el vector temporal, la espacialidad desempeña un papel determinante en la metaficción. Si el espacio y el tiempo son las dos constantes que orientan al hombre, el trastocamiento de los mismos tendrá grandes consecuencias en la configuración de la cosmovisión del autor. Analizamos la primera en dos facetas: los movimientos y los lugares.

Farabeuf

En la primera novela de Elizondo los desplazamientos principales son los siguientes:

- _Farabeuf viaja a China
- _Farabeuf se aproxima a la Rue de l'Odéon
- _Farabeuf llega a la casa, entra y posiblemente, sale
- _Los dos amantes dan un paseo por la playa
- _La mujer echa a correr
- _Entran en la casa de la playa
- _La mujer atraviesa el salón en la casa de París
- _En el mismo lugar, Farabeuf y la Enfermera se cruzan, rozándose las manos
- _La Enfermera y Farabeuf entran en la habitación al fondo del pasillo

Mediante la pretendida abolición del tiempo, los movimientos se parecen, de ahí que podamos establecer ciertos paralelismos entre:

- a.) La llegada a la casa de la playa::la llegada a la casa de París
- b.) La mujer echa a correr en la playa::la mujer atraviesa el salón en la casa de la Rue del'Odéon:

"Corres como tratando de construir, en ese momento único, una larga carrera a la orilla del mar, hasta detenerte bruscamente sin haber llegado al reborde de la ventana porque un recuerdo impreciso te ha asaltado de pronto." (pág. 25).

c.) El roce de la mano::el tacto de la estrella del mar.

"Se tomaron de la mano y durante una fracción de segundo pareció como si estuvieran paseando a la orilla del mar..." (págs. 51-52).

Respecto a los lugares, señalamos:-

- _La plaza de Pekín
- _La playa
- _La casa de la playa
- _La casa de la Rue de l'Odéon
- _La puerta de la casa de la playa
- _La puerta de la casa de la Rue l'Odéon
- _La habitación ubicada al fondo del pasillo

La plaza de Pekín, a pesar del rito espeluznante que allí se produce, no deja de ser un espacio carnavalesco como el texto mismo afirma:

"En un tono festivo se invitaba a los residentes europeos a presenciar este suplicio..." (pág. 99; y ver págs. 70, 136, 142).

La playa, a su vez, representa un lugar erótico, reflejado en el vaivén de las olas y en el hecho de que es allí donde los amantes hacen el amor. A la vez es un espacio ambiguo, posiblemente fruto de la imaginación de los personajes. El lector no sale de la vacilación, ya que la casa de la playa se parece a la casa de París. De ahí el hecho de que el coito se pueda haber consumado en el **Teatro Instantáneo** de Farabeuf, en una casa de la playa o sobre una consola de hierro (pág. 59) y la marcada ambigüedad de ciertas descripciones (págs. 126, 134) que pueden referirse a cualquiera de los dos lugares. La casa de la Rue de l'Odéon es, simultáneamente, un espacio lúdico_ donde juegan a la ouija y el I Ching y representan el **Teatro** de Farabeuf_ y amenazante_ donde se realiza la ceremonia coito- muerte_ y este aspecto negativo caracteriza la misteriosa habitación del fondo del pasillo (págs. 82-83, 87, 126).

El umbral, por su parte, tiene una importancia decisiva en *Farabeuf* (y, de hecho, en toda la producción novelística y cuentística de Elizondo). De un lado, su

presencia en las descripciones de las casas de la playa y de París vincula a las mismas (págs. 9, 13, 31, 41, 90, 95, 99, 123). De otro, representa la frontera entre el sueño y la vigilia, la vida y la muerte, lo exterior y lo interior, el placer y el dolor, Oriente y Occidente.

Surgen dos nociones claves. Los espacios se parecen e incluso se funden. En segundo lugar, el espacio por excelencia es el lúdico—erótico—ritual. Examinamos ambas en la siguientes secciones.

Spanking the Maid

Desplazamientos:

- _Llega la criada
- _Entra en el dormitorio
- _Cruza el dormitorio
- _Entra en el cuarto de baño
- _Se acerca a la cama para recibir su castigo
- _Se levanta el amo
- _Se dirige al cuarto de baño
- _Entra en el dormitorio

A través de la musicalidad, dichos movimientos se convierten en una suerte de baile erótico. Por otra parte, la entrada del amo en la habitación suele representar el aviso del castigo inminente.

Lugares:

Señalamos el contraste entre lo interior (la casa), como un espacio seguro, refugio, y lo exterior (el jardín) que constituye una amenaza, caos, desorden. De este modo, los insectos y animales que encuentra la doncella en la cama (pág. 28) simbolizan la intrusión de un mundo en otro, y cuando la doncella sugiere al amo que se dé un paseo por el jardín_ espacio amenazante _ éste la castiga (pág. 77).

La cama, como configuración de la horizontalidad, no deja de encerrar connotaciones erótico-sádicas, al ser el lugar del castigo y de los sueños del amo. Tampoco podemos ignorar las asociaciones con la tumba y la muerte (la doncella encuentra un feto allí).

Por último, la casa en sí constituye un lugar carnavalesco-erótico, punto de encuentro, a pesar de la insistencia del amo sobre el orden y la disciplina.

UN PANORAMA DE LO FANTÁSTICO

México

Aguilar Mora, Jorge: *Cadáver lleno de mundo* (1971)

Arreola, Juan José: <Parturient montes>

<En verdad os digo>

<El rinoceronte>

<La migala>

<El guardagujas>

<Pueblerina>

<El prodigioso miligramo>

<Baby H. P.>

<Parábola del trueque>

<Un pacto con el diablo> (*Confabulario*, 1952)

<Informe de librería>

<Telemaquia>

<El último deseo>

<Flash>

<El mapa de los objetos perdidos>

<El soñado>

<El sapo> (*Bestiario*, 1959)

Aviilés Fabila, René: <La lluvia no mata las flores> (en Sainz, ed., *Corazón de palabras: una antología de los mejores cuentos eróticos*, (1981)

Boullosa, Carmen: *Duerme* (1994)

Caraballido, Emilio: *Las visitaciones del diablo* (1966)

Domínguez Aragonés, Edmundo: <El día que se cayó Mictantecuhtli>
(en Glantz ed., *Onda y escritura en México*, 1971)

Elizondo, Salvador: <Los indios verdes>

<Futuro imperfecto>

<Pasado anterior> (*El grafógrafo*, 1972)

<El escriba> (*Antología personal*, 1974; en *Luz que regresa*, 1985)

<La historia según Pao Cheng> (*Narda o el verano*, 1966; en *Luz que regresa*)

<Los museos de Metaxiphos>

<La luz que regresa> (*Camera lúcida*, 1983; en *Luz que regresa*)

Fuentes, Carlos: <Por boca de los dioses>

- <Letanía de orquídea>
- <El que inventó la pólvora> (*Por boca de los dioses*, 1954)
- <Aura> (1962) (en *Cuerpos y ofrendas*, 1972)
- Cambio de piel* (1967)
- Terra nostra* (1975)
- Garro, Elena: <La culpa es de los Tlaxcaltecas> (en Glantz, ed.,)
- Leñero, Vicente: *Los albañiles* (1964)
- Montemayor, Carlos: <Vásquez>
- <La muerte de Tsin-Pau>
- <Historia vieja> (*Las llaves de Urgel*, 1970)
- <Canto>
- <Persecución de demonios>
- <La promesa> (en Glantz, ed.,)
- Pacheco, José Emilio: *Morirás lejos* (1967)
- <Algo en la oscuridad> (en Glantz, ed.,)
- Páramo, Roberto: <La barricada misteriosa> (en Glantz, ed.,)
- Paso, Fernando del: *Palinuro de México* (1975)
- Tario, Francisco: <Entre tus dedos helados> (en Sainz, ed., 1981)
- Toledo, Victor Manuel: <El globo>
- <Amadeo o la consumación de los deseos> (en Glantz, ed.,)
- Trigos, Juan Jacabo: <El caracól>
- <La peluca> (en Glantz, ed.,)
- Turrente, Jaime: <La burbuja azul>
- <Río nocturno> (en Glantz, ed.,)

Estados Unidos

- Abish, Walter: *Alphabetical Africa* (1974)
- Barth, John: *Giles Goat Boy* (1966)
- LETTERS* (1979)
- Tidewater Tales* (1987)
- The Last Voyage of Somebody the Sailor* (1991)
- Once Upon a Time. A Floating Opera* (1994)
- Barthelme, Donald: <Paraguay> (*City Life*, 1970; en *Sixty Stories*, 1981)
- <The Glass Mountain> (*Come Back Dr. Caligari*, 1964; en *Sixty Stories*,

- (1981)
- Brautigan, Richard: *Trout Fishing in America* (1967)
The Hawkline Monster: A Gothic Romance (1974)
- Coover, Robert: *The Origin of the Brunists* (1966)
The Universal Baseball Association (1968)
<The Magic Poker>
<In a Train Station>
<The Babysitter>
<Hat Act>
<The Marker>
<The Elevator> (*Pricksongs and Descants*, 1969)
The Public Burning (1977)
<Charlie in the House of Rue>
<The Phantom of the Movie Palace>
<After Lazarus>
<Lap Dissolves>
<INTERMISSION>
<Cartoon>
<Top Hat> (*A Night at the Movies*, 1987)
- Doctorow, E.L.: *Ragtime* (1976)
- Federman, Raymond: *Smiles on Washington Square* (1985)
Twofold Vibration (1989)
- Gass, William H.: <Order of Insects> (*In the Heart of the Heart of the Country*, 1968)
- Pynchon, Thomas: *The Crying of Lot 49* (1966)
Gravity's Rainbow (1973)
- Sorrentino, Gilbert: *Mulligan Stew* (1979)
- Sukenick, Ronald: *Long Talking Bad Conditions Blues* (1979)
<Aziff>
<Divide>
<End of Endless Short Story> (*The Endless Short Story*, 1986)
Blown Away (1986)
- Vonnegut, Kurt: *Slaughter House Five* (1969)
Breakfast of Champions (1973)

3.3. EL JUEGO.

El concepto lúdico de la literatura se remonta a la Poética clásica. Horacio, en su *Ars Poética*, pone de relieve la oposición entre el arte como enseñanza y el arte como deleite (1), oposición que corresponde en líneas generales a las dos isotopías señaladas en nuestra introducción (2). La poética tradicional conservadora siempre ha apoyado la función didáctica de los textos literarios, mientras la otra función, la lúdica, se caracteriza por su liberalismo (3). No obstante, existen críticos contemporáneos que llegan a invertir el carácter ideológico de esta oposición binaria. La novela <<artefacto>>, según dichos estudiosos, es de talante conservador, a la vez que la <<mimética>> es liberal (4).

Por nuestra parte, de un lado, creemos que la distinción ideológica clásica sigue en vigor_ concebir el arte puramente como enseñanza presupone un punto de partida conservador, concebirlo como deleite implica una actitud liberal_ pero, de otro, insistimos en que cada texto participa, en mayor o menor grado, de los dos fines, casi siempre privilegiando uno sobre otro.

En la actualidad el concepto lúdico ha vuelto a cobrar vigencia desde la noción según la cual la literatura en sí constituye un juego, hasta la definición del lenguaje mismo, diseminado por los cultivadores del post-estructuralismo, y en particular de la deconstrucción, como un juego ilimitado de significantes en busca de un significado (5). Evidentemente, ambas ideas se interrelacionan, pero aquí la que nos interesa es la primera: la naturaleza lúdica de la ficción, o más concretamente, de la metaficción.

Surgen dos preguntas decisivas: ¿cuáles son las características esenciales del juego? y ¿qué relación tienen éstas con la literatura?

Para contestar al primer interrogante nos remitimos al conocido estudio de Johan Huizinga, *Homo ludens*, en el cual el gran historiador holandés identifica seis características básicas del juego (6).

En primer lugar, el juego es una actividad libre que se desarrolla en tiempo de ocio y de cuyo seno están ausentes la necesidad física y el deber moral. Este

primer aspecto es el que corresponde del modo más puro, e incluso más abstracto, a la noción de la literatura como deleite, literatura liberada de su función restrictiva didáctica. Es en este contexto donde habría que alojar, por un lado, la afirmación, por parte de Federman, de la libertad, participativa en el caso del receptor, e imaginativa en el del autor (7), y por otro, la función positiva del juego, en términos psicológicos, como escape de la vida cotidiana (8).

De esta primera característica nace la segunda, que es la más importante por abarcar a los demás: no es la vida "corriente" sino más bien consiste en una huida de ésta hacia lo que Huizinga denomina:

..."una esfera temporera de actitud que posee su tendencia propia."

Esta "esfera temporera" puede compararse a la de la fiesta, del culto a lo sagrado. La importancia de estos dos últimos elementos se observa en el análisis de lo lúdico en *Spanking the Maid* y *Farabeuf*, pero de momento la oposición vida-juego sirve como símbolo de la dialéctica ontológica entre ficción y realidad, dialéctica puesta de relieve, y a menudo en tela de juicio, por la metaficción.

En el alejamiento de la vida corriente se nos presenta la tercera característica: se juega dentro de determinados límites espacio-temporales. El espacio es, en su esencia, sagrado, como el estadio, y la forma del tiempo lúdico es la repetición. De ahí la insistencia, por parte de los que cultivan la autorreferencialidad narrativa, sobre el hecho de que el cronotopo literario no corresponde al de la vida a-textual (9). Por ello, se alude en *El hipogeo secreto* a las combinaciones posibles de la escritura:

"...en las que el tiempo no es más que un sistema de su ordenamiento en el espacio del tablero en el que las fichas blancas y las fichas negras son en sí mismo el espacio que ocupan..." (pág. 141).

Dentro de esta característica encontramos el mismo concepto compartido por la corriente más radical de la metaficción, concepto que a su vez podría equipararse con gran facilidad a las mises en abyme infinita y apriorística. Según el holandés:

"Agota su curso y su sentido dentro de sí mismo."

Contra las posibles acusaciones de los que consideran la metaficción como un juego elitista, separado de los problemas sociales (10), que podrían surgir a raíz de esta última característica, habría que tener en cuenta lo que constituye el cuarto rasgo que define lo lúdico: crea orden y belleza mediante su ritmo y armonía, creando así los efectos de la tensión, la incertidumbre y el azar. El juego se convierte en arte y el arte en juego_ pensemos en el famoso "Diseño" que rige las aventuras del protagonista de <<Bellerophoniad>>. Dicha característica no es sino la afirmación del arte como artificio. No obstante, en los textos que aquí nos ocupan se juega con una moneda de dos caras de modo que la otra consiste en desenmascarar la ficción de la literatura, lo lúdico del juego:

"El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está <realizado> no interesa para el arte." (11).

El artificio no es en ningún momento estático, sino que representa un proceso, la **mimesis** en forma de **diegesis**. Este proceso de desenmascarar lo ficticio de la ficción lleva en sí, inevitablemente, las semillas de la destrucción de ésta, del juego de la literatura. Es por eso por lo que el autor, o lector, que aparece dentro del texto o el agente narrativo que cobra conciencia de ser un personaje de papel constituye, en última instancia, según la terminología de Huizinga, un "aguafiestas":

..."éste les deshace su mundo. Al sustraerse al juego revela la relatividad y fragilidad del mundo lúdico en el que se había encerrado con otros por un tiempo. Arrebató al juego la ilusión, la inlusio literalmente: no <entra en juego>, expresión muy significativa." (12).

Como en el caso de los agentes narrativos, la actitud del jugador-receptor no deja de ser muy compleja:

..."<juega> y sabe que juega." (13).

Lo que, en términos literarios, se denomina la suspensión voluntariosa de la incredulidad, se rompe en virtud del artificio, del orden y de la belleza.

De este modo, en lo que se refiere al quinto rasgo_ las reglas del juego_, observamos cómo se puede hacer trampas, y esto está permitido, pero el pecado esencial radica en <salir del juego>. La existencia de las reglas no deja, por otro lado, de aludir al código lingüístico y literario y, simultáneamente, a las convenciones genéricas. Lo que más se destaca de las reglas de cualquier juego, pues, es que no pertenecen al mundo real, hecho que se vincula de una manera muy estrecha a la sexta y última de las características del régimen lúdico señaladas por Huizinga.

El submundo lúdico se define, pues, en el último extremo como un ámbito rodeado de misterio, donde el jugador disfrazado juega a ser otro, representa, <es> otro ser:

"Es algo para nosotros y no para los demás. Lo que éstos hacen <por allí fuera> no importa durante algún tiempo. En la esfera del juego las leyes y los usos de la vida ordinaria no tienen validez alguna. Nosotros <somos otra cosa> y <hacemos otras cosas.>

Farabeuf

En líneas generales, podemos observar la manera en que la primera novela de Elizondo participa de las seis características del régimen lúdico, y en particular cómo, al basarse en ciertos fundamentos del *I Ching*, establece explícitamente las reglas del juego. Asimismo, en lo que se refiere a la libertad compartida por los jugadores, la Enfermera acude, por su propia voluntad, al doctor; y éste entra en el juego de la misma forma. Sin embargo, en el fondo los dos se encuentran atrapados en esta relación de dolor-placer, que acaba transformándose en su razón de ser, única vía de lograr la identidad que brota en el instante del orgasmo y de la muerte.

La "esfera temporera" lúdica encuentra una correspondencia en los tres instantes. El suplicio es un acto sagrado que dispone de un procedimiento ritual bien definido_ disposición de la víctima y de los verdugos, instrumentos específicos y el orden en el que éstos se van usando, y el público como testigo. El paseo por la playa se aleja de la vida cotidiana en virtud de la duda en torno a la realidad del mismo, instante que , como hemos visto, tal vez sea fruto de la imaginación o los sueños. El tercer instante se halla envuelto en un ambiente a la vez carnalesco_ "El Teatro Instantáneo"_ y sagrado_ el sacrificio final que representa el coito-muerte. En este contexto también notamos la presencia del cronotopo lúdico: la plaza de Pekín y la casa de París no dejan de ser espacios sagrados como lugares donde se celebran ritos, mientras el carácter repetitivo de la temporalidad se afirma plenamente en nuestro análisis de lo fantástico.

Por su parte, el orden y la belleza del juego se manifiestan, de un lado, en la manera en que los tres instantes de la novela se vinculan y acaban fusionándose además de las conexiones que atraviesan la novela caracterizadas por la estructura dialéctica, y simbolizadas por el cuadro de Tiziano, y de otro, en la presencia de los efectos de este tercer rasgo: el azar en la utilización de la ouija y del *I Ching*, y la incertidumbre tanto en la mente de los personajes como en la del lector. Sin embargo, al enfatizar tanto el artificio, Elizondo y los agentes narrativos creados por él acaban siendo verdaderos "aguafiestas" llevando la cuarta característica más allá de las reglas del juego. Son éstas las que analizamos a continuación, ya

que la incorporación del aspecto misterioso del juego es estudiada en la sección sobre la novela policíaca.

Farabeuf constituye un juego literario debido en gran medida a su utilización explícita de reglas, o más concretamente, de las reglas del *I Ching* (14). No debe extrañarnos que es el propio Elizondo quien nos proporciona una aproximación al texto filosófico chino (15). El *I Ching*, o *Libro de las Mutaciones*, ostenta ante todo un carácter doble. Por un lado, los filósofos ven en dicho texto la *summa* de ciertos conocimientos vinculados de modo particular a lo que puede considerarse la descripción de la cultura china, que es "una cultura esencialmente técnica." Por otro, los hexagramas responden a una teoría numerológica derivada de la observación de los ritmos naturales, y vinculada a la teoría pitagórica de la armonía y destinadas ambas a la interpretación dialéctica del *yin* y del *yang*. Aquí, el mexicano se detiene para formular unas consideraciones acerca de la naturaleza particular que tiene el término <dialéctica> dentro del pensamiento chino, consideraciones que pueden arrojar luz sobre la construcción, funcionamiento y significado de *Farabeuf*. Aclara que para la filosofía china el mundo es síntesis; para la occidental el mundo es resultado de análisis. De este modo:

"Para el pensamiento chino la dialéctica es la manifestación de un mundo hecho no de opuestos sólo violentamente reconciliables, sino de elementos que en todo momento dan cuenta de una conjunción de correlativos, y si para Occidente el mundo está constituido por una posibilidad de identidad que expresa una relación lógicamente definible, para la filosofía china el mundo está constituido por un número de correlaciones cambiantes que sólo pueden expresarse en un instante dado." (16).

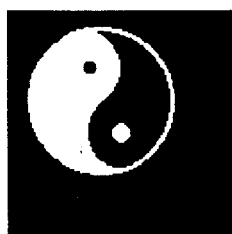
Es inútil insistir sobre las "correlaciones cambiantes", con referencia a los personajes y acciones de *Farabeuf*, y sobre la importancia del instante. Paralelamente, es innegable la importancia de la estructura dialéctica de dolor-placer, coito-tortura, olvidar-recordar, ouija-*I Ching*, verdugo-víctima, Occidente-Oriente en el texto mexicano.

Esta dialéctica particular surge de una visión del mundo muy alejada del logocentrismo occidental. Primeramente, esta visión supone la indivisibilidad de la naturaleza, idea que nos remite directamente al pandeterminismo que

observamos a la luz del análisis de *Farabeuf* en el contexto de lo fantástico. En segundo lugar, nos informa Elizondo, dicha indivisibilidad conlleva la exclusión de cualquier oposición entre un juicio afirmativo y otro negativo, de ahí las paradojas espacio-temporales y semánticas detectadas en la sección que acabamos de mencionar. En tercer lugar, el flujo y reflujo continuo de la naturaleza niega la diferencia entre un estado anterior y otro posterior, negación que sirve, hasta cierto punto, para explicar la compleja y confusa temporalidad evidente en la primera novela de Elizondo. Finalmente, la base filosófica china no hace sino rechazar la distinción causa-efecto, lo cual vuelve a referirnos a *Farabeuf*.

Este universo cambiante fluido y dinámico encuentra su configuración en el *I Ching*, que a su vez facilita una aproximación mayor al texto que nos ocupa.

El símbolo por excelencia de la dualidad filosófica no es otro que <<El Supremo Ultimo>>:



Contenidos dentro de este emblema se hallan los dos principios_ el yin y el yang,_ las sombras y la luz respectivamente. A estos principios el *I Ching* asigna valores numéricos de modo que el seis representa el yin en transformación, el ocho corresponde al yin estable, mientras el siete representa el yang estable y el nueve el yang mutante (17).

El número seis, pues, desempeña un papel decisivo en *Farabeuf*.

En primer lugar, son seis los verdugos que torturan al supliciado Fu Chu Li, como puede observarse en la foto (pág. 22) y la descripción detallada del rito (págs.142–149). Además, el propio texto nos remite al número seis y a su relación con los verdugos:

"La disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio en torno a un eje que es el supliciado." (pág. 153).

No obstante, la importancia de dicho número no se limita a su vínculo con los verdugos: alcanza incluso al supliciado, al signo trazado sobre el vidrio (pág. 106), y a la estrella del mar:



"Es el número seis y se pronuncia liú. La disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado y también la forma de una estrella del mar ¿verdad?" (pág. 156).

De este modo, tenemos las tres escenas básicas de la novela representadas por el liú, símbolo, en último extremo, de la muerte.

Junto con el seis, el nueve también influye de forma importante en la base numerológica de *Farabeuf*. Romero señala cómo el mismo nombre del supliciado, Fu Chu Li, nos refiere a los hexagramas Fu (El retorno) que ostenta el número 24 y cuyas cifras suman 6 y Li (Lo adherente) con el número 30 cuyas cifras suman 3. Por tanto, el número que corresponde a la víctima es 9 (6+3). A partir de aquí, dicho crítico saca la conclusión de que el 6 y el 9 deben de estar unidos en el 69, símbolo casi perfecto del <<El Supremo Ultimo>>, síntesis de las dos fuerzas

cósmicas del yin y el yang. Para apoyar su argumento nos recuerda que tanto la tortura como la unión sexual en *Farabeuf* duran 69 segundos.

En lo que se refiere a los hexagramas, el texto elizondiano ofrece una variedad de combinaciones de líneas, (págs. 74, 75, 150, 163)_ componentes de éstos_ variedad que a su vez refleja la naturaleza abierta, ambigua y polisémica de la novela. Incluso se alude al hexagrama kuai (pág. 57), que tiene el número 43 y simboliza la posesión. Si tenemos en cuenta el hecho de que se evoca este hexagrama en el mismo contexto que una descripción del supliciado_ El Hombre Desollado_ volvemos a presenciar la configuración de la dialéctica sexo–muerte, placer–dolor.

La importancia de la numerología alcanza su apogeo en *Farabeuf* en el <<cuadro mágico>> (18). Según la leyenda, que figura en uno de los libros chinos *Shung Ching*, Dios reveló el <<Plan Supremo>> al Gran Yü en el caparazón de una tortuga, que tenía marcas del uno al nueve. Yü descifró dichas marcas y de este modo pudo construir la representación del orden universal en números que en el I Ching, parecen de la siguiente forma o <<cuadro mágico>> (19):

4	9	2
3	5	7
8	1	6

Todo gira, de una manera armoniosa, alrededor del número cinco: sumando vertical, horizontal o diagonalmente el total es quince; mientras los opuestos diagonales (2 y 8, 4 y 6), los verticales (9 y 1) y horizontales del centro (7 y 3) suman diez. A continuación, mediante una serie de cálculos combinatorios, Romero establece una relación directa entre *Farabeuf* y el <<cuadro mágico>>.

En cuanto al número nueve, señala como *Farabeuf* dispone de nueve capítulos y como ya observamos, es este número el que se asocia con el supliciado. Sin embargo, el cinco presenta más problemas. Sumando las cifras de la fecha del periódico mencionado en el texto, el *North China Daily News* del 29-1-1901, se da 23 cuyos componentes (2 y 3) producen el 5. En dicho periódico la noticia aparece

en la página 3, columna 7 (pág. 49) que junto con el cinco forman la serie central:

3 5 7

La serie inferior, por su parte, aparece en las alusiones a la amputación que dura 1 minuto y 8 segundos, o si se quiere 68 segundos en total (pág. 36), y al coito que dura 69 segundos ($6 \cdot 8 + 1 = 69$) (págs. 60, 83) dando:

8 1 6

Si trazamos unas líneas entre las series mencionadas logramos:

4	9	2
3	5	7
8	1	6

Dicha figura, por supuesto, nos remite inevitablemente al liú, al signo trazado en la ventana, a la estrella de mar, a la ubicación de los verdugos, y a la postura del supliciado. Todo se junta en un instante, y la novela resulta ser "la dramatización de un ideograma" (págs. 135–136).

El *I Ching* afecta a todos los factores que atañen al texto. De esta manera influye en los personajes_ la mujer intenta descubrir mediante el oráculo chino y la ouija occidental, métodos que ayudan a reforzar la naturaleza dialéctica de *Farabeuf* (20):

"Era preciso saber quién era yo misma. Era preciso inquirir. Era preciso seguir con todo detenimiento los movimientos, torpes a veces, quizás violentos, de aquel indicador que se deslizaba sobre la tabla cubierta de letras y de números." (pág. 122).

Su identidad esencial radica, por supuesto, en ser un personaje de carne y hueso ficticio (21).

El tratado oriental también juega un papel clave en la estructura uniendo los tres instantes, así como en la configuración de las ideas filosófico-artísticas del autor (22) y en la participación del lector. Este debe rechazar sus costumbres de lectura habituales, o al menos convencionales, para aprender unas reglas nuevas si quiere entrar plenamente en el juego textual que constituye la segunda novela de Elizondo; juego, por otra parte, que no deja de ser una actividad sagrada y erótica.

Spanking the Maid

Farabeuf evoca la naturaleza lúdica del arte de una manera explícita, a través de la incorporación del *I Ching*, e implícita en su relación general con los rasgos centrales del juego. Sin embargo, en el texto de Coover el juego únicamente funciona en el segundo nivel, implícito, sin dejar de ejercer una gran influencia sobre la novela: asume la forma de una <<metáfora de origen>> (23).

Esta <<metáfora de origen>> afecta primeramente a los agentes narrativos. Ambos tienen un papel que desempeñar en un juego erótico de castigo y sumisión, aunque dichos papeles no son estables ni determinados rigurosamente. De ahí que, en varias ocasiones, la doncella cambia las reglas tomando la iniciativa (págs. 28, 32, 37). Además, si como se afirma en la introducción a lo lúdico, el juego supone libertad, en *Spanking the Maid* esta libertad se ve puesta en tela de juicio. De un lado existe la situación paradójica en la cual la doncella disfruta de más libertad que el amo:

..."true service (he doesn't have to tell her!) is perfect freedom." (págs. 17-18).

"She, after all, is free to come and go, her correction finitely inscribed by time and the manuals, but he..." (pág. 42).

El amo, por su parte, tiene menos libertad:

"He is not a free man, his life is consecrated, for though he is her master, her failures are inescapably his." (pág. 86).

De otro, en realidad ambos están sometidos a este juego que acaba imponiéndose sobre toda su existencia. En principio, ni amo ni doncella disfrutaban del castigo, pero el perfeccionamiento de la doncella les lleva más cerca de Dios (pág. 51). Incluso ella llega a admitir que no puede imaginar una vida sin este muy particular <juego>:

"But then what? She cannot imagine. Something frightening." (pág. 83).

El amo tampoco puede liberarse:

"Indeed to the extent that she fails, it could be said, he has failed." (pág. 20).

No sabe si él ha elegido su deber divino o si es al contrario:

..."but in truth he often wonders,...whether it is he who has given himself to a higher end, or that end which has chosen and in fact captured him?" (pág. 54; y ver págs. 30, 42).

Tanto la doncella como el amo temen el desorden y el caos (caps. 27, 30)_ caos simbolizado en términos espaciales por el jardín. Frente a este desorden, se refugian en la relación castigo–sumisión que a su vez se asocia con el cuarto rasgo del juego: crea orden y belleza. Aquí cobra gran vigencia la noción de los sistemas evocado por McCaffery (24) entre otros. Como afirma Gordon (25):

"Repetidamente, Coover demuestra la necesidad humana de la estructura y el orden pero también las constricciones (y a veces catástrofes) que éstos conllevan."

El sistema, o juego, por supuesto tiene reglas que en el texto de Coover están contenidas en los manuales (26). Por otra parte, el juego se realiza en un espacio determinado_ el dormitorio y el cuarto de baño_ y en un tiempo repetitivo circular.

La estructura de *Spanking the Maid* también se ve influida por el régimen lúdico. Paralelo a la disposición textual de *Farabeuf*, ostenta un diseño combinatorio. Unas pocas acciones se combinan entre sí para producir un serie de variaciones en torno a la relación de base. Dicha estructura no hace sino remitirnos a los orígenes de la literatura. Cuenta Calvino (27) que los primeros narradores orales exploraban las posibilidades implícitas en el lenguaje mediante la utilización de combinaciones y permutaciones de personajes, acciones y objetos hasta dar con un significado inesperado (28). Es precisamente esta búsqueda lo que se lleva acabo en *Spanking the Maid*, y aunque podemos proponer una aproximación al texto dentro de los contextos fantástico, lúdico y erótico, la novela evita el cierre semántico, y gran parte de su significado reside precisamente en la búsqueda misma, en el proceso.

Finalmente, aparece el lector–jugador. Para activar el texto, el receptor debe entrar en el juego. Tiene que participar plenamente en el acto de descomponer y

recomponer el puzzle semántico que es *Spanking the Maid*. Como la doncella, se encuentra sometido a reglas (indicios textuales en el caso de éste, los manuales en el de ésa). Del mismo modo en que la doncella tiene la libertad de abandonar la casa, el lector puede abandonar el texto cuando le plazca. No obstante, mientras dicho personaje se entrega en cuerpo y alma al juego, el receptor siempre se encuentra alejado, a cierta distancia, debido a la complejidad y autorreferencialidad del texto. Juega y sabe que juega.

UN PANORAMA DEL JUEGO

México

- Aguilar Mora, Jorge: *Cadáver lleno de mundo* (1971)
- Arreola, Juan José: <El faro> (*Confabulario*, 1952)
- <El rey negro>
- <Telemaquia> (*Bestiario*, 1959)
- Avilés Favila, René: <Los amantes> (en Glantz ed., *Onda y escritura en México*, 1971)
- Blanco, José Joaquín: <La búsqueda> (en Glantz ed.,)
- Campo, Jorge del: <Metamorfosis 2> (en Glantz ed.,)
- Elizondo, Salvador: <Mnemothreptos>
- <Novela conjetural>
- <Una ocurrencia incomprensible> (*El grafógrafo*, 1972)
- García Ponce, Juan: *De ánima* (1983)
- Leñero, Vicente: *Los albañiles* (1964)
- Pacheco, José Emilio: *Morirás Lejos* (1967)
- Paso, Fernando del: *Palinuro de México* (1975)
- Pitol, Sergio: *Domar la divina garza* (1988)
- Sada, Daniel: *Una de dos* (1994)
- Sainz, Gustavo: *Gazapo* (1965)
- Torres, Juan Manuel: <El mar> (en Glantz ed.,)
- Trigos, Juan Jacobo: <El caracol> (en Glantz ed.,)

Estados Unidos

- Barth, John: *The Sot Weed Factor* (1960)
- Barthelme, Donald: <Alice> (*Unspeakable Practices. Unnatural Acts* 1968) en *Sixty Stories*, 1981)
- <Views of My Father Weeping> (*City Life*, 1970; en *Sixty Stories*, 1981)
- Coover, Robert: *The Origin of the Brunists* (1966)

The Universal Baseball Association (1968)
<The Magic Poker>
<The Babysitter>
<The Sentient Lens>
<Panel Game>
<The Gingerbread House>
<The Elevator>
<Queenby and Ola, Swede and Carl> (*Pricksongs and Descants*, 1969)
The Public Burning (1977)
<Charlie in the House of Rue>
<After Lazarus>
<Lap Dissolves> (*A Night at the Movies*, 1987)
Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears
(1988)
Federman, Raymond: *Double or Nothing* (1971)
Pynchon, Thomas: *Gravity's Rainbow* (1973)
Sukenick, Ronald: <Duck Tape> (*The Endless Short Story*, 1986)

3.4. El erotismo.

El último modelo que examinamos dentro de la modalidad diegética encubierta es el erótico. De la misma manera que el juego (1), se vincula el erotismo a la metaficción en virtud del hecho de que ambas son actividades alejadas del uso utilitario_ de la enseñanza y de la procreación respectivamnete (2). Incluso Scholes llega a afirmar que el arquetipo de toda ficción es el acto sexual (3). Así, la actividad artística se percibe como producto de los impulsos sexuales, análoga y alternativa a la actividad erótica (4). Además, dicho arquetipo _ metáfora sexual, o desplazamiento en términos freudianos (5)_ abarca los tres elementos que componen el mensaje literario: emisor–texto–receptor.

El autor, pues, aparece como el participante activo, teóricamente dominante, de la actividad sexual. Armado con su pluma fálica, desplaza su deseo hacia el texto (6), los personajes (7), y en última instancia, hacia el lector (8). Como consecuencia, quiere dominar el cuerpo textual_ de modo que Mía debe someterse al rito de *El hipogeo secreto*_ pero a la vez lo ama y corre el riesgo de que éste acabe dominándolo.

La relación del autor con sus personajes no es menos problemática. Son creaciones suyas, <hijos suyos>, pero si les concede demasiada autonomía pueden cobrar vida y rebelarse, metafóricamente, o bien literalmente como en *El hipogeo secreto*. Incluso la relación puede volverse <incestuosa>, como en el caso de *Take It or Leave It* de Federman, o cuando Sherry ofrece sus favores al genio en <<Dunyazadiad>>.

Evidentemente, el autor necesita al lector para que <nazca> el texto. Debe cortejarle y guiarle para que el receptor participe activamente en la creación artística. Empleando una buena técnica mantiene el interés del lector: Sherry, en el relato anteriormente citado, tiene que imaginar tantas posturas amorosas nuevas como relatos nuevos. No obstante, la motivación de este personaje tiene un matiz particular, puesto que mantiene el interés de su oyente para mantenerse viva. Narra para sobrevivir. En última instancia, el bloqueo de escritor encuentra un paralelismo en la impotencia sexual. El texto, a su vez, dispone de una estructura

de ritmo erótico y *Chimera* es paradigmática en este sentido. Scheherezade y el genio comparan:

"—its exposition, rising action, climax and denouement— and the rhythm of sexual intercourse from foreplay through coitus to orgasm and release." (pág. 33).

Sin duda, dicha comparación puede aplicarse a cualquier texto literario, pero en el caso de la metaficción el vínculo se torna más estrecho y más fuerte, como en la similitud señalada por el genio quimérico entre la mise en abyme y la cadena de orgasmos que Shahryar provoca en Scheherezade (*Chimera*, pág. 32). La forma del texto, pues, no es otra que la del cuerpo humano:

"El texto tiene una forma humana: ¿es una figura, un anagrama del cuerpo? Sí, pero de nuestro cuerpo erótico. El placer del texto sería irreducible a su funcionamiento gramatical (fenotextual) como el placer del cuerpo es irreducible a la necesidad fisiológica." (9).

Como cuerpo erótico, o fetiche, el texto desea al lector:

"El texto que usted escribe debe probarme que me desea. Esta prueba existe: es la escritura. La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su Kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma)." (10).

Paralela o alternativamente, el cuerpo textual desea agotarse a sí mismo de manera masturbadora en un intento de lograr el goce eterno. Por tanto, del mismo modo que en lo fantástico y lo lúdico, el espacio de la ficción erótica es cerrado, aislado y, concretamente aquí, sexualizado; mientras el tiempo a menudo se vuelve circular e infinito (11).

La noción de un texto infinito no deja de ser, por supuesto, una utopía (12). Jamás podría realizarse, convertirse en una realidad, y como consecuencia, sigue siendo un deseo frustrado, una "impotencia" según la terminología de Everman.

Restan, pues, dos preguntas: ¿por qué ese afán de infinitud? y ¿cómo sería el texto infinito?

Indudablemente, es en esta coyuntura donde presenciamos la unión por excelencia entre la metaficción y la literatura erótica. Ambas, en su estado más

puro y más radical, tienen como meta el agotamiento de la literatura, de los escritores y, esencialmente, de la realidad:

"De hecho, el texto erótico infinito agotaría por completo su propio lenguaje y alcanzaría quizás aquel silencio secreto más allá del lenguaje donde hablar equivale a hacer, donde la palabra equivale a la carne." (13).

Como resultado, el texto infinito erótico llegaría a contener toda la verdad y toda la mentira, se opondría a sí mismo borrándose, anulándose. Sería, en resumen, el habla y el silencio infinitos.

El tercer elemento de este triángulo amoroso no es otro que el receptor. Como señalamos en la presentación de las cuatro modalidades que componen la tipología (14), el texto intenta seducir al lector a la vez que éste procura evitar la seducción. Tanto la provocación textual como la reacción del lector encuentran sus raíces en la fantasía, sin embargo, al responder al texto erótico, no se reacciona a una imagen que el receptor ha configurado por su cuenta, sino a la que ha ideado otro, imagen que se plasma en el texto y en el lenguaje que lo alimenta (15). Además, aunque por un lado, el lector consume el texto, por otro, de modo inverso y simultáneo el texto consume al lector. Únicamente existe como lector mientras lee; se borra al cerrar el libro.

Durante el acto amoroso que constituye la recepción del texto, el placer emana del ritmo de lectura (16), y si los textos son cuerpos leer equivale a acariciar (17). No obstante, nos informa Barthes (18), hay dos tipos de textos: el texto de placer propiamente dicho, que alegra, llena de euforia, surge de la cultura y se mantiene ligado a ella_ el realismo tradicional_ y el texto de goce que crea una pérdida, desacomoda (e incluso puede llegar a provocar el aburrimiento)_ la metaficción. El texto de goce pone en tela de juicio los fundamentos históricos, culturales y psicológicos del lector, de modo que la recepción de dichas ficciones a menudo acaba convirtiéndose en una especie de masoquismo, y es éste precisamente el efecto erótico, en nuestra opinión, que provocan *Spanking the Maid* y *Farabeuf*.

3.4.1. El autor seductor.

Farabeuf

Aunque el autor tradicional haya <muerto>, la función de éste, o mejor dicho, la función de la figura del autor no deja de jugar un papel central en la ficción y, en concreto, en la metaficción (1). Esta función es asumida en la primera novela de Elizondo por el personaje cuyo nombre da el título al texto. La asume, ante todo, como amante_ mitad masculina de la pareja que interviene en los tres instantes (2). No es, empero, un amante convencional, sino un médico para quien la cirugía acaba fusionándose con la tortura.

Así, el bisturí que utiliza simboliza la pluma del autor, semejanza evidente en los gráficos en los que aparece (págs. 56, 138, 142, 150) (3), e incluso el texto real escrito por el Farabeuf de carne y hueso alude explícitamente a dicha comparación:

"La mano sujeta el bisturí como lo hace con una pluma para escribir." (4).

Por otra parte, los cuchillos se asocian con la agresividad masculina, posesión y dialéctica amor-muerte (5) y, en última instancia, con el falo que penetrará en el cuerpo de la mujer amada de la misma forma que la pluma penetra en la anatomía de la novela.

<<"Y me abandonaré a su abrazo y le abriré mi cuerpo para que él penetre en mí como el puñal del asesino que penetra en el corazón de un príncipe legendario y magnífico...">>. (pág. 104).

Si las incisiones que va haciendo el médico durante las operaciones quirúrgicas van dejando sangre a su paso, esta sangre acaba convirtiéndose en tinta, en escritura, y es mediante esta escritura cómo el autor-cirujano pone al descubierto el interior del cuerpo textual para penetrar en los personajes (6). De esta manera, el médico, como el escritor de la metaficción, al diseccionar los cuerpos realiza una investigación (7) comparable a la tortura china y la cirugía.

La cirugía, pues, encuentra su correlativa en la tortura como Occidente lo encuentra en Oriente. Farabeuf alaba la eficacia de la primera comparada con la segunda (págs. 76–78), pero por otro lado, postulamos que la tortura representa para la cirugía lo que la metaficción radical, y *Farabeuf* no deja de ser un ejemplo neto de dicha corriente, representa para el realismo novelesco tradicional.

El apogeo de la tortura no puede ser otro que el suplicio y éste, a su vez, se vincula tanto al coito (8) como a la escritura. En lo que se refiere a la primera dialéctica_ suplicio–coito_ estos dos elementos se vinculan primeramente en virtud del lugar donde se realizan:

"una pequeña consola de hierro" (pág. 59).

y el tiempo que duran ambas actividades: la amputación tarda un minuto ocho segundos, y el coito un minuto nueve segundos (págs. 36, 60). En un nivel más profundo, el suplicio y el coito se fusionan en el instante del goce:

..."ese instante en que, como en el coito, la desnudez y la muerte se confunden.",
(pág. 36).

Por un lado, el orgasmo es, en cierto sentido y empleando un galicismo, <una pequeña muerte> (9). De ahí que Bataille perciba, en el momento de <crisis>, la continuidad que nos une a la muerte, continuidad que se desvanece después (10). En este instante <crítico>, se muere la personalidad y se anula el tiempo (11). Por otro, cuando el goce se lleva a su extremo termina en el suplicio, en la muerte. Para Rosas, la dialéctica coito–suplicio encuentra sus raíces en la lucha de los dos instintos inherentes al ser humano. El del placer_ Eros _ y el de la muerte_ Thanatos:

"Si el placer está al servicio de la pulsión de muerte, y la muerte está dentro de la vida, y el placer consiste en bajar al nivel de la excitación, el mayor placer constituye la muerte: después de ella no hay nada más fuerte, es la más sutil de las descargas." (12).

Asimismo, en *Farabeuf*, la mujer desea participar en el rito:

"Hubieras temido ver tu cuerpo sangrante en el éxtasis de aquella ceremonia, el proferimiento cuyo nombre tan sólo hubiera bastado para hacerte morir de un goce irresistible, un goce que hubiera trascendido todas las posibilidades de tu cuerpo y que te hubiera aniquilado..." (pág. 120).

Paralelamente, se alude al orgasmo que puede experimentar el supliciado en el momento de su muerte (pág. 149). La imagen fotográfica del supliciado es, por supuesto, la que sirve de afrodisíaco en la escena de la playa, y de este modo observamos un movimiento circular de coito–suplicio–coito.

No obstante, el suplicio no solamente se asocia metafórica y literalmente con el coito, sino que también se relaciona con la escritura. Se relaciona en la medida en que la postura del cuerpo y la ubicación de los verdugos recuerdan a la estrella de mar, el signo trazado en la ventana y, en último extremo, a la escritura divina que figura en el caparazón de una tortuga (13), y también en el sentido de que el texto en sí es un cuerpo. Por eso, Elizondo, al invocar la tortura y la violencia, transgrede. Transgrede, en un primer nivel, los interdictos sociales que atañen al sexo y a la muerte. A juicio de Bataille (14), el paso del animal al hombre se caracteriza por el establecimiento del trabajo y de los interdictos. Éstos conciernen a la actitud para con los muertos_ enterrar los cadáveres_ y simultáneamente, a la actitud sexual_ la restricción de ésta. El correlativo del interdicto es la transgresión:

"La transgresión no es la negación del interdicto, sino que lo supera y lo completa." (15).

De este modo, percibimos la manera en que, al invocar y evocar explícitamente el coito y el suplicio, Elizondo entra en el mundo de la transgresión. Transgresión de los interdictos sociales como también de los interdictos cristianos. La religión cristiana niega el instante, oponiéndose al erotismo y por eso, según Bataille:

"En un sentido, la religión cristiana es quizás la menos religiosa." (16).

No deja de ser significativo, en este sentido, el cuestionamiento de la identidad del supliciado llevado a cabo en *Farabeuf*: el supliciado es simultáneamente un hombre emasculado, una mujer y un Cristo chino (pág. 130). El cristianismo, pues, aparece como una religión asexualizada, <<castrada>>.

El mundo sagrado, al contrario, se abre a las transgresiones limitadas de la fiesta de los soberanos y de los dioses (17). Aquí se hermana directa y explícitamente lo lúdico con lo erótico, ya que ambos fenómenos pueblan el mundo sagrado del culto.

Por último, Elizondo transgrede las convenciones literarias, o al menos las del realismo tradicional, tanto en el nivel diegético_ transgresión que estudiamos en la sección sobre lo fantástico_ como en el lingüístico (18). El erotismo y la escritura, al llegar a sus límites, acaban en el silencio deseado por el texto infinito. El mensaje que se comunica es el sinsentido del mundo y del lenguaje, preparación para la muerte y el silencio, del mismo modo en que la novela misma no puede ser sino una preparación, aplazamiento de aquel instante trascendental que siempre es de carácter extra-textual y que se halla justo fuera del alcance del lenguaje (19). Lo que permanece es el cadáver exquisito del cuerpo textual.

Spanking the Maid

Desde el propio título de la novela se destaca la naturaleza erótica del texto de Coover. Por un lado, en virtud de su significado, pero por otro, de una forma más indirecta: la alusión al sadomasoquismo (20). Como consecuencia, antes incluso de empezar la novela, se nos presenta el erotismo en su aspecto más <perverso> (21) o más puro_ de acuerdo con la interpretación de Bataille (22)_ y, simultáneamente, se manifiesta el hecho de que se vuelca sobre sí misma produciendo una suerte de unión o cópula entre lo erótico y la metaficción (23).

Dentro del cubismo literario inherente a *Spanking the Maid*, se establecen dos relaciones básicas: Autor-Texto, y Autor-Lector. En este apartado, pues, examinamos cómo se inscribe la figura y la actitud del primer elemento de cada una de las oposiciones, sin pretender separarlo por completo de sus correlativos respectivos.

Evidentemente, la figura del autor se aloja en el protagonista masculino_ el amo. Éste cumple la función del escritor en virtud de sus acciones y de los motivos de las mismas. En términos generales, se resumen estas acciones, en el contexto erótico-literario, en el castigo. Entre todos los instrumentos empleados por el amo para castigar a la doncella, el que predomina es la vara. Como el bisturí manejado por el Dr. Farabeuf, la vara se asocia inevitablemente con la pluma de escribir y el falo:

<< " These towels are damp! he blusters, storming out of the bathroom, wielding the fearsome rod, that stout engine of duty ..." >>. (pág. 45).

Equipado con la vara, se dedica a azotar a la doncella y la sangre corre por el trasero de ésta como tinta sobre una página. Pero, ¿qué le motiva a castigarla?

Ante todo, el deseo. No es por casualidad que en los capítulos 7, 10, 14, 25 y 36 el amo se despierta con una erección, producto de sus aventuras oníricas nocturnas. En el primero de los cinco capítulos, declara que el sueño trataba de "la tumescencia" ("tumidity"), sustantivo que se mezcla con "algo". Este "algo", por asociación fonética en inglés, podría ser perfectamente la humildad

("humility"), lo cual, a su vez, vincula la excitación sexual con la disciplina_ en este caso inglesa_ y con la sumisión. En el capítulo 4, de hecho, sueña con la "humildad". El segundo despertar excitado procede de un sueño en el que "fregar" se confunde con "flagelar" y aparece un profesor que llamaba libertinas a sus clases ("lechers" y "lectures" respectivamente). En el capítulo 14, sueña con una profesora, y en el 25 con un sermón sobre la administración punitiva. Finalmente, aparece la doncella en el sueño del capítulo 36.

Tomando en conjunto las relaciones sueño–despertar, podemos observar el modo en que, provocado por un sueño erótico, el amo se despierta excitado, excitación que se desplaza hacia la vara, instrumento de castigo y símbolo fálico de la pluma del escritor. Además, en algún momento sueña con un vergajo (cap. 37), y es inútil insistir sobre las connotaciones sexuales inherentes a dicho objeto. Esta sublimación del deseo se produce también en la vigilia: de ahí que en el capítulo 34 pose la mano sobre el trasero de la doncella so pretexto de probar la temperatura.

El deseo experimentado por el amo acaba convirtiéndose en sadismo. Nos informa Freud (24) de que el sadismo constituye una exageración y desplazamiento del elemento agresivo inherente a la sexualidad masculina. Hay una diferencia entre una actividad agresiva o violenta hacia el objeto del deseo y los casos en que la satisfacción depende completamente de la humillación y maltrato del objeto_ sólo estos últimos, según Freud, pueden considerarse perversiones.

Alojado dentro de este sadismo se encuentra el afán de dominar. La relación amo–doncella se caracteriza, en un principio, por su naturaleza jerárquica:

"If domestic service is to be tolerable, there must be an attitude of habitual deference on the one side and one of sympathetic protection on the other." (pág. 33).

Dicha situación, en teoría, refuerza la idea de que es el autor quien controla el texto y que es de su actividad de donde brota el significado textual.

Muy vinculada al deseo de dominar el texto/doncella se halla la necesidad de crear orden_ belleza en términos lúdicos (25), estructura o forma en el contexto literario. Este orden proviene de los manuales, los cuales abarcan por tanto el papel y procedimiento del amo como las reacciones de la doncella (págs. 61–62), y pueden equipararse con las convenciones genéricas literarias. De este modo, apoyado por los manuales_textos_ el amo aspira a la perfección técnica:

"...her daily tasks, however trivial, are perfectible..." (pág. 51).

Empero, existe otro motivo, más fundamental si se quiere, que rige las acciones del amo: la noción según la cual éste tiene una vocación divina. Afirma que le resulta difícil azotar a la doncella (págs. 38–39, 39–40, 46) pero el castigo es una necesidad:

"Rather it is a rod (speaking loosely), the rod, to bring her daily nearer to God_." (pág. 46).

La teología, pues, como observamos en *Farabeuf*, mantiene una relación íntima con el erotismo, relación dialéctica ya que hasta el sacrilegio erótico implica, paradójicamente, la existencia de Dios:

"Los maestros de la sexualidad son los sacerdotes de la nueva religión, sus víctimas los mártires, el acto sexual es el rito sagrado repetido de acuerdo con los santos cánones entre una letanía de obscenidades." (26).

Inevitablemente, se asoma la antigua y bien conocida comparación entre el Autor y Dios; de ahí que las alusiones a la invención de las almas que es una especie de fiebre mental (págs. 48, 67). Pero no es una deidad omnipotente: si Dios muere con Nietzsche y el Autor tradicional con Barthes, el amo_ como Autor y Dios_ verá su poder minado simultáneamente por el texto y por la actividad receptora. Tanto en la vigilia como en el sueño los motivos ocultos del protagonista le traicionan, deconstruyen su supuesta vocación religiosa.

3.4.2. El cuerpo textual

Farabeuf

Si *Farabeuf* es cirujano y verdugo_ imagen del autor_ sus operaciones deben realizarse sobre un cuerpo, que no puede ser otro que el del texto mismo (1), cuerpo mutilado, fragmentado y sacrificado (2). Esta mutilación en el macro-nivel se refleja en el micro-nivel a través de los cuerpos del supliciado y de la mujer Enfermera-Monja.

La descripción de esta mutilación no deja de ser espeluznante. Atan a la víctima a una estaca. Empiezan, y esto es muy importante, con palabras lentas como las de la ouija. A continuación, le hacen dos tajos horizontales sobre las tetillas y luego le arrancan la piel hasta dejar descubiertas las costillas. Aprietan despacio las ligaduras para facilitar el desmembramiento de las manos y después los pies (págs. 139– 149). Todo el suplicio se realiza de forma ritual y metódica.

El cuerpo mutilado del supliciado acaba confundiéndose, en última instancia, con el del amante de Farabeuf:

"Aspiras a un éxtasis semejante y quisieras verte desnuda, atada a una estaca. Quisieras sentir el filo de esas cuchillas, la punta de esas afiladísimas astillas de bambú, penetrando lentamente tu carne." (pág. 38).

De ahí que se presente la posibilidad de que el supliciado sea ella (págs. 138, 154) y al fusionarse los cuerpos en uno se convierten en una palabra (pág. 165), en una pregunta sin respuesta (págs. 163, 182)_ el enigma no se resuelve_ y, en última instancia, en la extensión del mundo (pág. 166).

El chino y la mujer, pues, en función de víctimas, representan un reflejo de la fragmentación estructural y semántica del texto. Del mismo modo que el médico protagonista, Elizondo somete la novela a una violencia transgresora. No obstante, existen otros dos elementos que no hacen sino reforzar la metáfora texto-cuerpo.

El primero atañe a la intertextualidad_ los fragmentos del *Précis de manuel opératoire* (3). En la página 56, por ejemplo,_ la descripción detallada de la amputación del brazo _ sólo ostenta leves modificaciones en comparación con el texto original escrito por el Dr. L.H.Farabeuf de carne y hueso; asimismo, el cuadro del aviso en la página 139 (4). Surgen dos consecuencias. Primeramente, es importante notar que *Farabeuf* se basa en un texto de medicina que versa sobre las amputaciones: en el cuerpo textual se aloja una guía para descuartizar el mismo. La segunda consecuencia trata del hecho significativo de incorporar fragmentos del *Précis*.

El otro intertexto, esta vez puramente ficticio, es *Aspects Médicaux de la Torture*, como posible fuente de las descripciones del suplicio. De nuevo la medicina se convierte en tortura y en la siguiente sección examinamos el efecto de ésta sobre los personajes y, como resultado, sobre los receptores del texto.

Por último, el texto aparece en la forma de un cuerpo mediante la sensualidad inherente a la novela. Se evoca, pues, el sentido óptico, a través de la tipografía (5): la foto, el liu, la fragmentación de los capítulos, el uso de bastardilla y de los recuadros. Paralelamente, hay alusiones visuales al cuadro de Tiziano (6) y a los espejos. Con respecto a *El amor sagrado y el amor profano*, la <lectura> de dicho cuadro ofrecida por Elizondo privilegia un tercer tipo de amor_ el amor bestial _ que aparece representado en el sarcófago_ violación, flagelación, caballo como símbolo de la pasión desenfrenada (7).

Los espejos, por supuesto, desempeñan un papel clave en la metaficción. En lo que se refiere a su función erótica, es el escenario de los juegos amorosos de los amantes:

"Hemos jugado a tocar nuestros labios sobre esa superficie fría, a besarnos en la imagen reflejada sin que nuestros labios se tocaran jamás." (pág. 23, y ver pág. 50).

Pero también se asocia con la muerte:

"...cada vez que tu rostro se refleja en ese espejo que siempre nos ha presentado temas la muerte..." (pág. 144; y ver págs. 38, 138, 165).

Junto con la visión, el oído también cobra protagonismo en los ruidos: de la ouija, las monedas del *I Ching*, el roce con la mesa, el ascenso raquítico del médico a la casa de París, el tintineo de los instrumentos, las olas, la mosca y la canción obscena.

A su vez, se evoca el tacto continuamente a través de las alusiones a la tortura, la cirugía, la estrella de mar, el roce de manos, el miembro amputado y el dolor como correlativo del éxtasis. Finalmente, se alude al olfato mediante las referencias al olor de los desinfectantes (pág. 46, 52, 82, 111) y del ácido (pág. 103).

Resta una pregunta: ¿qué relación existe entre el texto como cuerpo y el lector?

Spanking the Maid

La metáfora texto–cuerpo se configura en *Spanking the Maid* de una forma explícita e implícita. En cuanto a las alusiones directas tenemos el trasero de la doncella:

"(he thinks of it as a blank ledger on which to write)". (pág. 54).

Además, la falta de comunicación entre los personajes se describe como:

"A loss of syntax between stroke and weal?" (pág. 56).

Por otra parte, relata el amo un sueño a la doncella, sueño que trata de un profesor que denomina al castigo "lecciones de sagrada escritura", lo cual, a su vez, explica por qué el amo siempre demanda una hoja limpia de papel (pág. 69). En este sentido, las marcas que deja el castigo sobre el trasero de la doncella parecen ser una suerte de "escritura secreta" (pág. 86), escritura que encuentra su parangón en la ouija de *Farabeuf*.

Implícitamente, el trasero de la doncella también nos remite a la presencia de un texto, en este caso un texto sobre el que se impone la escritura sagrada. Según el esquema divino, el trasero de la doncella constituye ese asiento elegido por la Madre Naturaleza (pág. 41). La Madre Naturaleza ha elegido esta parte del cuerpo para llevar a cabo varias actividades: el castigo (págs. 41, 63, 68), las devociones (pág. 75), los servicios (pág. 79) y, muy significativamente, la invención de las almas (págs. 84, 96, 101). Busca el amo en este cuerpo–texto un mensaje pero lo único que encuentra allí es la futilidad de sus labores (pág. 87). De ahí que cuando fracasa la doncella (texto) fracase el amo (escritor).

La naturaleza religiosa del trasero de la doncella se manifiesta de nuevo en la ambigüedad semántica que gira en torno a la palabra <end> (8) (fin), que puede significar el objetivo, el final o, en inglés coloquial, el trasero mismo. Por un lado, el texto–cuerpo se vuelve infinito, inagotable. Por otro, se satiriza la misión divina del escritor como Dios que trabaja sobre la sagrada escritura que no resulta ser más que un fin/trasero alquilado (pág. 101).

La relación entre amo y doncella en *Spanking the Maid* encuentra, pues, su paralelismo en la misma que existe entre el médico y la Enfermera en *Farabeuf*, pero si la metáfora texto-cuerpo se refuerza en la novela mexicana a través de la incorporación de fragmentos de literatura dedicada a la cirugía y la tortura, en la norteamericana son los manuales los que cumplen dicha función.

A primera vista, los manuales simplemente describen los instrumentos que hay que emplear durante el castigo (capítulo 32), y su uso (ibid.); los preparativos y las posturas que debe adoptar la doncella (caps. 21, 26); la cantidad y severidad de los golpes de acuerdo con el delito (cap. 21), y las reacciones previstas de ella y cómo el amo debe responder ante estas reacciones (cap.26). No obstante, la importancia de los manuales radica en lo que se halla tras ellos. Para la doncella, en principio, consiste en la posibilidad de perfeccionarse (pág. 46), aunque hacia el final de la novela su fé en este valor parece flaquear (pág. 98). Paralelamente, para el amo, por mucho que observe los reglamentos, siempre falta algo (pág. 46), falta que acaba atribuyendo a sí mismo, o más concretamente, a su mala lectura de dichos documentos (pág. 71).

Si el trasero de la doncella representa el texto sobre el cual el amo <escribe>_ la noción según la cual <la letra con sangre entra> se toma en su sentido literal>_ los manuales simbolizan las convenciones genéricas artísticas. Por tanto, son útiles como guías para la producción literaria, y su recepción, y, consciente o inconscientemente, ni el amo ni la doncella pueden desprenderse de ellos por completo. Sin embargo, *Spanking the Maid* demuestra el peligro de depender totalmente de reglas o estructuras que, a fin de cuentas, son construcciones humanas; de ahí que ambos personajes acaben siendo dominados por los manuales (9), manuales que, en el fondo, no dejan de ocultar un vacío, una falta.

Mientras el protagonista acaba siendo esclavizado por los manuales, otro tanto podría decirse con referencia al texto mismo, hecho evidente en los momentos en que el amo se encuentra atrapado por las sábanas (págs. 39, 92, 100), mediante el juego lingüístico, en inglés, sobre el significado de la palabra

<sheet>_ sábana y hoja de papel, de modo que, al enseñar a la doncella a hacer la cama, el amo compara una sábana bien estirada a:

"...a blank sheet of crisp new paper," (pág. 36).

Al final de la novela la jerarquía parece invertirse (10) y la doncella _ símbolo del texto (11)_ domina al amo, aunque dicha inversión, a nuestro juicio, también se explica en el contexto de la recepción de la novela.

3.4.3. El lector seducido

Farabeuf

Ante el cuerpo textual fragmentado de *Farabeuf*, el lector asume tres papeles esenciales. Reflejando la actividad del autor, y reflejado por la del protagonista, el receptor de la primera novela de Elizondo se convierte, primeramente, en verdugo:

"La función del lector como verdugo en la obra está asociada...al empeño por su parte de descifrar el enigma. Persiste en visualizar el texto como un conjunto total. Metafóricamente hablando (si se quiere), como un cuerpo que terminará por abrirse ante él." (1).

El receptor, pues, a la manera del médico-verdugo, debe diseccionar la novela en un intento de alcanzar el significado que se halla debajo de la superficie textual, para después recomponer la anatomía diegética.

Empero, a la vez se convierte el lector en víctima. Víctima de sus costumbres receptoras (2), y víctima de una lectura en la que el éxtasis roza el suplicio (3):

"En *Farabeuf* el lector debe someterse a la tortura." (4).

De este modo, el chino supliciado y la Enfermera funcionan como reflejos del lector víctima. Paralelamente, el uso de la segunda persona verbal le involucra en la tortura, en el instante:

"...el momento en que tú fuiste el supliciado." (pág. 154).

En tercer lugar, el receptor desempeña el papel de voyeur, caracterizado por una combinación de horror y fascinación, repugnancia y seducción. Cuando preguntan a la mujer sobre el efecto que le produjo el suplicio, responde:

"Fascinación. Fascinación y deseo." (pág. 140) (5).

Spanking the Maid

De la misma manera en que la protagonista de *Farabeuf* cumple una función simbólica doble_ como texto y receptor_ , en *Spanking the Maid* la doncella nos remite a ambos elementos que, junto con el del autor, llegan a formar el mensaje literario. En un principio, aparece como un lector pasivo, azotado por el amo-autor y los manuales en función de convenciones genéricas. De hecho, la relación amo-doncella podría entenderse como un largo intento de perfeccionar la comunicación novelesca (6). Además, reflejando la presencia del lector implícito, es una invención del amo, y, en realidad, él no sabe nada de ella (pág. 53). Aunque es libre de ir y venir_ de coger y dejar el texto_ no quiere terminar sus tareas, puesto que supondría la pérdida de su existencia_ el lector únicamente existe como lector durante la lectura. En última instancia, su confusión ante los hechos_ la desaparición de sus bragas y la aparición de objetos extraños en la cama_ no hace sino remitirnos a la confusión que experimenta el lector empírico ante la novela de Coover.

Sin embargo, la relación de orden jerárquico que hay entre los dos agentes narrativos no es rigurosamente estable. El amo depende de ella incluso más de lo que ella depende de él, y, en este sentido, la doncella disfruta de más libertad y, al parecer, acaba apropiándose de las riendas del poder. En el capítulo 36 ella se levanta la falda en preparación para el castigo sin que él se lo ordene (7); en la siguiente escena la doncella le provoca tirando el agua y las toallas y ensuciando el espejo, hasta le quita la almohada pero todo es en balde. Finalmente, la ambigüedad inherente al último capítulo no permite determinar si la mujer que quiere sacar al amo de la cama es la doncella o una profesora, ni si esto sucede en la vigilia o en el sueño (8). De todas maneras, en algún momento del relato (pág. 72) el amo mismo contempla la posibilidad de invertir los papeles (9).

Por último, es necesario señalar que la recepción del texto, en su globalidad, no es sino una actividad sadomasoquista_ paralela a la lectura de *Farabeuf*_ en virtud de las repeticiones, desorden estructural, y dicha recepción requiere la participación activa del lector.

UN PANORAMA DE LO ERÓTICO

México

- Aguilar Camín, Héctor: *La guerra de Galio* (1994)
Aguilar Mora, Jorge: *Cadáver lleno de mundo* (1971)
 Si muero lejos de ti (1979)
Arreola, Juan José: <Anuncio> (*Confabulario*, 1952)
 <Epitalamio> (*Bestiario*, 1959)
Avilés Fabila, René: <La lluvia no mata las flores> (en Sainz, ed., *Corazón de palabras: una antología de los mejores cuentos eróticos*, 1981)
Emerich, Luis Carlos: <Under> (en Glantz ed., *Onda y escritura en México*, 1971)
Fuentes, Carlos: <Aura> (1962) (en *Cuerpos y ofrendas*, 1972)
 Cambio de piel (1967)
 Terra nostra (1975)
García Ponce, Juan: <La gaviota> (en Sainz, ed.,)
 De ánima (1983)
 <El gato> (en *El paseante*, números 15–16, Siruela, Madrid, 1990)
Ojeda, Jorge Arturo: <Flavio> (en Sainz, ed.,)
Paso, Fernando del: José Trigo (1966)
 Palinuro de México (1975)
Pitol, Sergio: *Domar la divina garza* (1988)
Ramírez, Armando: *Violación en Polanco* (1977)
Sainz, Gustavo: *Obsesivos días circulares* (1969)
Tario, Francisco: <Entre tus dedos helados> (en Sainz, ed.,)
Turrente, Jaime: <La burbuja azul>
 <Río nocturno> (en Glantz, ed.,)

Estados Unidos

- Abish, Walter: *Alphabetical Africa* (1974)

- Barth, John: *The End of the Road* (1958)
The Sot Weed Factor (1960)
Giles Goat Boy (1966)
LETTERS (1979)
Sabbatical (1982)
Tidewater Tales (1987)
The Last Voyage of Somebody the Sailor (1991)
Once Upon a Time. A Floating Opera (1994)
- Barthelme, Donald: <Alice> (*Unspeakable Practices. Unnatural Acts*, 1968; en
Sixty Stories, 1981)
- Brautigan, Richard: *The Hawkline Monster: A Gothic Romance* (1974)
- Coover, Robert: *The Origin of the Brunists* (1966)
The Universal Baseball Association (1968)
<The Magic Poker>
<The Babysitter>
<Hat Act>
<The Sentient Lens>
<The Marker>
<The Elevator>
<Queenby and Ola, Swede and Carl> (*Pricksongs and Descants*, 1969)
The Public Burning (1977)
Gerald's Party (1985)
<Charlie in the House of Rue>
<The Phantom of the Movie Palace>
<Lap Dissolves>
<INTERMISSION>
<You Must Remember This> (*A Night at the Movies*, 1987)
Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears (1988)
Pinnocchio in Venice (1991)
- Doctorow, E.L.: *Ragtime* (1976)
- Federman, Raymond: *Double or Nothing* (1971)
Smiles on Washington Square (1985)
- Gass, William H.: *Willie Master's Lonesome Wife* (1968)
<In the Heart of the Heart of the Country>
<Mrs. Mean>

<Icicles> (*In the Heart of the Heart of the Country*, 1968)
Pynchon, Thomas: *The Crying of Lot 49* (1966)
 Gravity's Rainbow (1973)
 Vineland (1990)
Sorrentino, Gilbert: *Mulligan Stew* (1979)
Sukenick, Ronald: 98.6 (1975)
 Long Talking Bad Conditions Blues (1979)
 Blown Away (1986)
 <Aziff>
 <Fourteen>
 <Boxes>

 <Duck Tape> (*The Endless Short Story*, 1986)

3. NOTAS

- (1). Hardy (pág.5).
- (2). 1980 (pág.71).
- (3). 1975 (pág.138).
- (4). Ver Tinianov, <<Sobre la evolución literaria>> y Eichbaum, <<La teoría del método formal>> en Todorov, ed., (1965) y Waugh (págs.79–86).
- (5). Gálvez (1987), Fielder, <<Muerte y renacimiento de la novela>>, en García Díez y Coy Ferrer.
- (6). (págs.184–186).

3.1. NOTAS.

- (1). Ver 0.2. nota (4).
- (2). Baquero (págs.151–154), Waugh (págs.82–83). El procedimiento que consiste en plantear un enigma y después investigarlo se inscribe en <<Tres días y un cenicero>> y <<La botella de Klein>> de *Palíndroma* de Juan José Arreola.
- (3). Barthes (1970).
- (4). Según Rosas, la carta contiene la trama policiaca (1982).
- (5). Durand (pág.167), Glantz (1979, pág.32). En una entrevista con Margo Glantz (ibid.), Elizondo reconoce la comparación con las novelas de Ian Fleming, pero insiste más en la influencia de Parsifal y de *The Golden Bough* de Poe, quien, por cierto, también <interviene> en dicha entrevista.
- (6). Polt no deja de ser un anagrama de la palabra <plot> en inglés, que significa trama (Graniela-Rodríguez, 1991). Por tanto, el título se leería <<Una crónica de una trama>>.

3.1.1. NOTAS.

- (1). Glantz alude como

"...los enigmas se replantean mediante alegorías y se aclaran con repeticiones."
(pág.21),

- (4). Romero (págs.403–404) y ver Jara (págs.13–14).
- (5). Romero (pág.406).
- (6). Ibid.,
- (7). Manzor–Coats (págs.468–470).
- (8). Ver Culler , (1975, págs. 159–160) y Tomashevski <<Temática>> en Todorov, (ed.) (1965, págs.213–222). La relación entre la trama y los objetos actanciales es analizada en 3.2., y 3.4..
- (9). Todorov (1968, pág.62).

3.2. NOTAS

- (1). Hofstadter (1979, págs.338–339).
- (2). Ibid. (pág.362).
- (3). Hutcheon (1980, pág.78).
- (4). Albaladejo (págs.80–85).
- (5). Waugh (pág.100).
- (6). Todorov (1968). Sobre lo fantástico, ver McHale (1987, págs.16, 73–83, 94–95); Waugh (págs.108–112); Vax (1960) y Brook–Rose (1981).
- (7). Barrenechea, (págs.392–394). Agradecemos la orientación ofrecida por la Doctora Enriqueta Morillas en torno a estos conceptos.
- (8). Irby, James.E., <<Introducción>> a Borges, (1981, pág.18). Forster (1927), por su parte, define lo fantástico como un tipo de relato que exige del lector un esfuerzo mayor, un paso más allá de sus hábitos convencionales de recepción.

3.2.1 NOTAS.

- (1). Todorov (1968, págs.125–126).
- (2). Graniela–Rodríguez (págs.127–130), Inledon (1979) y Murray, <<Salvador Elizondo's *Farabeuf*>> en *Hispania*, vol.L, no.3, 1967.
- (3). Ver 2.2.2..
- (4). Ver 3.2.2..
- (5). Asimismo, ver págs:– 47, 166, 169, 171–172.

- (6). Graniela-Rodríguez (págs.144 ss.).
- (7). Ibid., y Todorov (ibid., págs.152-166).
- (8). Jara (pág.36).
- (9). Durán (pág.154).
- (10). Jara (pág.30).
- (11). Barthes, citado por Culler (1975, pág.200).
- (12). Capítulos :- 2,4,6,8,10,12,15,17,19,22,24,26,28,30,31,32,34,36,29.
- (13). Caps.- 1,3,5,7,9,11,13,14,16,18,20,21,23,25,27,29,33,35,37,38.

3.2.2. NOTAS.

- (1). Ver 3.2.3.
- (2). Cano Gavira (pág.50). En *Farabeuf*, se describe como

"...una imagen única en la historia de la iconografía erótico- terrorista." (pág.70).

- (3). Ver 3.2.4.
- (4). Ver nota (1).

- (5). "El lector, ya <involucrado> en la representación, se siente agraviado cuando se ~~des-~~representa, se tacha la representación. El impulso del lector de agarrarse a la secuencia tachada aumenta la tensión entre la presencia (deseada) y la ausencia (resentida)." (págs.99-103).

(6). McHale (1987, págs.106-107) saca dicha noción del relato borgesiano,<<El jardín de los senderos que se bifurcan>>, *Ficciones*, Alianza, Madrid, 1989, y cita como ejemplo los varios desenlaces postulados en <<Lost in the Funhouse>> de John Barth: Ambrose muere en la oscuridad contándose historias a sí mismo; se muere de hambre pero el operador o bien su hija ha apuntado su discurso; Ambrose sale de la casa encantada y acaba siendo un hombre felizmente casado y padre de familia (págs. 95-96).

- (7). Ibid.,(pág.65).

3.2.3. NOTAS.

(1). Forster distingue entre los personajes <llanos>_ tipos, caricaturas que representan una idea o calidad_ y <redondos>_ capaces de sorprendernos de una manera convincente (págs.75–85). En Elizondo predominan los primeros (ver Apéndices II. Entrevistas) mientras en Coover, a pesar de la deshumanización que padecen, los agentes narrativos se aproximan a la segunda categoría: son funcionales_ de nuevo observamos la incorporación de la teoría literaria, en este caso formalista-estructuralista, dentro de la literatura,_ pero a la vez están provistos de algunos rasgos psicológicos. Así, en *Spanking the Maid*, cuando la doncella empieza a tomar la iniciativa nos sorprende, pero de un modo convincente.

(2). Ricardou, en Federman (1975, pág. 103).

(3). Jefferson (pág.63).

(4). Rosas (págs.13–14).

(5). Manzor–Coats (págs.468–470).

(6). "En muchas novelas metaficticias, los personajes se dan cuenta de repente de que no existen, no pueden morir, nunca han nacido, no pueden actuar." Waugh (pág.91).

(7). Ver 3.4..

(8). Ibid.,.

3.2.4. NOTAS

(1). Todorov (ibid., págs.142–143).

(2). Aquí nos apoyamos en la famosa distinción, propuesta por los cultivadores de la narratología contemporánea, entre la *fábula*_ lo ocurrido_ y el *sujet*_ el modo en que el lector se entera de lo ocurrido. Puesto que dichos teóricos emplean una variedad de oposiciones binarias_ *histoire* (historia) y *récit* (discurso) en Genette (1972) y Todorov (en Barthes *et al*, 1966), *fábula* e *historia* en Bal (1990)_ y la traducción de las mismas al español también sufre modificaciones, empleamos los términos originales sugeridos por los formalistas rusos (Waugh, pág.152). Para ver un análisis profundo de dichos problemas de terminología y traducción, ver Mora, Gabriela, *Teoría y práctica del cuento hispanoamericano*, 1985, Porrúa.

(3). pág.171.

(4). Genette (ibid., pág.95).

(5). Ibid. (págs.104–105).

(6). "La elaboración de líneas paralelas en una fábula dificulta el reconocimiento de una sola secuencia cronológica. Varios acontecimientos suceden a un tiempo."
(Bal, págs.148–149).

(7). Ver Bal (págs.76–84), y Genette (ibid., págs.144–166).

(8). Ver Elizondo, en Apéndices II. Entrevistas.

(9). Ibid.,.

(10). Ver Bal (págs.85–87) y Genette (ibid., págs.172–219).

(11). Ver 3.1.1. y 3.2.2..

(12). Fuentes (pág.13). Necesariamente, recordamos las palabras de Breton, en el segundo manifiesto surrealista:

"Existe cierto punto de la mente en el que vida y muerte, lo real y lo imaginario, pasado y futuro, lo comunicable y lo no comunicable, alto y bajo dejan de percibirse en términos de contradicción." (Breton, <<El segundo manifiesto surrealista>>, en Waldberg, pág.76).

(13). Todorov (1968, págs.132–136; 173). Shaw (ibid.,) compara *Farabeuf* con el relato de Borges <<La escritura de Dios>>. En ese cuento el narrador-personaje, Tzinacán, en busca de la "sentencia mágica", invoca una frase que ilustra perfectamente la noción del pandeterminismo:

"Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, el cielo que dio luz a la tierra." (*El Aleph*, pág.120).

Glantz (1979, pág.25), por su parte, reitera la comparación con <<La escritura de Dios>> añadiendo la de <<La busca de Averroes>>.

(14). Según Vax, el tiempo fantástico puede volverse reversible y circular (pág.32) , mientras Hutcheon alude a cómo la transformación que experimenta el vector temporal en el relato fantástico apunta hacia la naturaleza ontológica del texto: las palabras avanzan de un modo lineal

pero los referentes de las mismas pueden invertirse en cuanto a su orden cronológico (1980, pág.80).

(15). Jara (págs.68–69) y Cano Gavira (pág.52).

(16). Jara (pág.13) y Baquero Goyanes (pág.183).

(17). "Es evidente que esa reconstrucción no siempre es posible y resulta ociosa en el caso de ciertas obras–límite como las de Robbe–Grillet, donde la referencia temporal se encuentra alterada deliberadamente." (Genette, *ibid.*, pág.91).

(18). Ver 3.2.2..

(19). *Ibid.*,:

(20). *Ibid.*,.

(21). Ver Baquero Goyanes (págs.93–99).

(22). McCaffery (1982, págs.60–62).

(23). Varsavia (1984).

(24). Ver nota (20).

(25). Fuentes (*ibid.*, pág.9) y Kermode (pág.45).

(26). Fuentes (*ibid.*,). Ver Coover, en Apéndices II. Entrevistas.

3.3. NOTAS

(1). García–Berrio (págs.16–23):

"La causa final de la poesía se expresa mediante la oposición de **enseñanza y deleite**, entre cuyos extremos se forman las ideas sobre la finalidad de la literatura, su servicio didáctico o lúdico a la sociedad y al individuo. Por último, la causa material correspondiente al contenido de la obra literaria, se opone en su dosificación dentro de la obra a la formal, estructura verbal artística o **forma**."

Asimismo, Robbe–Grillet, en 1971 en Cerisy, justifica el modelo conceptual del juego; como rechazo de las nociones de profundidad y seriedad burguesas en torno a la literatura (Hutcheon, 1980, pág.82).

(2). Ver 0.1..

(3). García-Berrio (pág.20). La oposición enseñanza-deleite corresponde, a nuestro juicio, a la que identifica Derrida (1967) entre el habla y la escritura respectivamente.

(4). Murray, citado por Baquero (pág.79). Esta actitud es típica de, por ejemplo, el pensamiento crítico de Gerald Graff: ver *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, Chicago, Chicago University Press, 1979, y el comentario de dicho texto hecho por Stonehill (págs.176– 182).

(5). "La secundariedad que se creía poder reservar a la escritura afecta a todo significado en general, lo afecta desde siempre, vale decir desde la apertura del juego. No hay significado que escape, para caer eventualmente en él, al juego de referencias significantes que constituye el lenguaje." (Derrida, pág.12).

(6). págs.19–26.

(7). Ver 0.3.

(8). Waugh (pág.36).

(9). Ver Coover, en Apéndices II. Entrevistas.

(10). Ver nota (4).

(11). Shlovski, (en Todorov ed. 1965, págs.55–71).

(12). "Pero puede ocurrir que estos aguafiestas compongan, por su parte, un nuevo equipo con nuevas reglas de juego. Precisamente el proscrito, el revolucionario, el miembro de la sociedad secreta, el hereje, suelen ser extraordinariamente activos para la formación de grupos y lo hacen, casi siempre, con un alto grado de elemento lúdico." (Huizinga, pág.25).

A esta lista habría que añadir los promotores de los movimientos literarios de vanguardia.

(13). Ibid. (pág.34).

(14). Para realizar el juego adivinatorio del *I Ching*, se cogen primero tres monedas. Debe otorgarse un valor par a un lado de la moneda y otro impar al otro: por ejemplo, 2 (cara) y 3 (cruz). Se lanzan seis veces las tres monedas y se suman cada vez los valores obtenidos. Si dicha suma da una cifra par, se dibuja una línea partida, si da una impar se dibuja una línea entera. Esta acción se repite seis veces para formar uno de las sesenta y cuatro hexagramas. Cada hexagrama, a su vez, representa un valor, por ejemplo la dificultad (3 KUN) o el enfrentamiento (6 SUNG).

(15). <<EL I CHING>>, en Elizondo (1993, págs.125–134), artículo que también aparece en *El paseante*, números 20–22, 1993, (págs.32–35). Elizondo identifica a cuatro autores: Fu Xi, el Rey Wen, su hijo_ el Duque de Zhou_ y Confucio. En cuanto a su cronología, se sabe que el Rey Wen

es el fundador de la dinastía Zhou, que gobierna entre 1150 y 249 antes de Cristo, y que Confucio muere en 479 antes de Cristo.

(16). Queda por investigar la relación entre la cosmovisión elizondiana en *Farabeuf*, en cuanto rechazo de la metafísica Occidental tradicional, y la deconstrucción de la misma llevada a cabo por Derrida y sus seguidores.

(17). Romero (págs.410–417).

(18). Ibid.,.

(19). Jara traza una versión del cuadro mágico donde se ubican los agentes narrativos según la invocación o la evocación y todo gira alrededor del supliciado (pág.56).

(20). La tabla de la ouija (si en francés y en alemán respectivamente) tiene las letras del alfabeto junto con otros signos de los cuales se obtienen mensajes. Tal estructura no es sino una *mise en abyme* del diseño combinatorio de *Farabeuf*.

(21). Ver Jara (págs.69–70).

(22). Junto con las ideas filosóficas expresadas por Elizondo en <<EL I CHING>>, existe una interpretación lingüística (ver 4.)

(23). Ver nota (9).

(24). Ver 0.3. Por otra parte, Hofstadter alude al hecho de que existen personas que son capaces de percibir que hay un sistema que gobierna la vida de mucha gente, sistema que hasta ahora no se había reconocido como tal; entonces tales personas visionarias dedican su vida a convencer a los demás de que el sistema existe de verdad y de que hay que salir de él (1979, pág.37). Un ejemplo de dichos sistemas sería lo que Althusser define como ISA's (Ideological State Apparatuses) <AEL's: Aparatos Estatales Ideológicos>, a saber, las instituciones: la Iglesia, el Sistema Educativo, la Familia, la Ley, el Sistema Político, los Sindicatos, los Medios de Comunicación y el Sistema Cultural (el Arte, la Literatura etc.), (<<Ideology and The State>>, en Rice and Waugh, págs.54–55).

(25). pág.7.

(26). Ver 3.4..

(27). << Myth in the Narrative>>, en Federman (1975, págs.75–85).

(28). El instante en *Farabeuf*.

3.4. NOTAS.

(1). Huizinga (pág.22).

(2). Kellman (págs.12-13). No obstante, a veces la procreación sí figura como metáfora para la creación literaria, como en el caso de <<Autobiography>> de *Lost in the Funhouse* de John Barth:

"It's alleged, now, that Mother was a mere passing fancy who didn't pass quickly enough; there's evidence also that she was a mere novel device, just in style, soon to become commonplace, to which Dad resorted one day when he found himself by himself with pointless pen." (pág. 36).

Aquí, el autor extradiegético "John Barth" es el padre, la grabadora es la madre y el fruto de su relación es el relato mismo (pág. 203). Asimismo, <<Night Sea Journey>> manifiesta la relación entre la procreación y la literatura de varios modos. En primer lugar, según Barth (ver Apéndices II. Entrevistas), el mito del héroe vagabundo nos remite en última instancia al viaje del espermatozoide relatado en el primer cuento de *Lost in the Funhouse*. Paralelamente, se invoca la *mise en abyme* infinita:

"Alternatively he liked to imagine cycles within cycles, either finite or infinite; for example, the <night-sea>, as it were, in which Makers <swam> and created night-seas and swimmers like ourselves, might be the creation of a larger Maker, Himself one of many, Who in turn et cetera." (pág. 9).

Por último, la descripción de la procreación no deja de aludir a la creación artística:

"Listen: my friend maintained that in every order of creation there are two sorts of creators, contrary yet complementary, one of which gives rise to seas and swimmers, the other to the Night-which-contains-the-sea and to What-waits-at-the- journey's-end: the former, in short to destiny, the latter to destination...The <purpose> of the night-sea-journey...my friend could only describe in abstractions: *consummation, transfiguration, union of contraries, transcension of categories.*" (pág.11).

(3). Scholes (pág.26).

(4). Kellman (pág.10).

(5). Ibid. (pág.8), Waugh (pág.34).

(6). Gass (1970, pág.287). Hoy en día puede parecer algo anticuado hablar de la pluma de un escritor dada la utilización masiva de la informática. De hecho, en la creación novelística de John Barth, los ordenadores llegan a menudo a formar parte de la trama. En *Giles Goat Boy*, el protagonista es hijo de un ordenador llamado WESAC (the West Campus Automatic Computer). En *Chimera*, Jerome Bray maneja una computadora para crear su novela *NOTES*, computadora que organiza una serie de argumentos y elementos narrativos mediante una especie de *ars combinatoria* informatizado. Por otra parte, en *Tidewater Tales*, es a través del ordenador por donde Scheherezade logra viajar en el espacio, tiempo y mundo diegético de la ficción.

Junto con los ordenadores y las máquinas de escribir (ver 4) las grabadoras también figuran en la metafiction, como en *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz y *Lost in the Funhouse* del propio Barth. En el caso del primero, el narrador protagonista, Menelao, utiliza la grabadora para registrar sus experiencias:

"No podemos decir que la grabadora sea una prueba de objetividad, ni que lo grabado en ella sea la verdadera realidad. Los jóvenes graban lo que quieren grabar, son los editores de sus experiencias." (Chiu-Olivares, pág. 37).

Por lo que se refiere a *Lost in the Funhouse*, como señalamos en nuestro análisis (ver nota {2} y 5), varios de los relatos deben ser escuchados, o en cinta o en disco.

(7). McHale (1987, pág.222).

(8). Barthes (1973).

(9). Ibid. (pág.29).

(10). Ibid. (pág.14).

(11). Everman (pág.82).

(12). Ibid. (págs. 92-100). Recordamos al lector la condición <virtual> de la *mise en abyme* infinita (ver 2.2.).

(13). Ver nota (11).

(14). Ver 1.2.

(15). Ver nota (10).

(16). Barthes (ibid., pág.21).

(17). Kellman (págs.16-17).

(18). Ibid. (pág.25).

3.4.1. NOTAS

- (1). Ommundsen (pág.60).
- (2). En la escena de la playa el texto no llega a confirmar la identidad de los amantes.
- (3). Manzor Coats (pág.471), Romero (pág. 407).
- (4). Farabeuf, Dr. H.L., *Précis de manuel opératoire*, vol.II, 1881. (citado por Manzor Coats, ibid.).
- (5). Duran (pág.160).
- (6). Romero (pág.408).
- (7). Ibid. (pág.409).
- (8). En una entrevista de carácter lúdico titulada <<Entrevista con Salvador Elizondo y Edgar Allen Poe>>, Margo Glantz pregunta al escritor mexicano si *Farabeuf* constituye la descripción de un coito. Su respuesta no podría ser más significativa:

"Yo creo más bien que se trata de la descripción de un asesinato en términos de coito." (Glantz, 1979, pág.28).

- (9). "En toda la riqueza metafórica que posee el español para designar el acto sexual y sus momentos, nada evoca la idea de una <muertecita>. Por supuesto, nuestra mitología erótica está llena de expresiones como <morir de placer> etc.,. Pero nada, me parece, relaciona eyaculación y muerte." (Sarduy, nota 5, pág.234).

- (10). pág.148.

- (11). Basándose en el pensamiento de Gilbert Durand, García-Berrio identifica los tres regímenes de la imaginación poética: el diurno, el nocturno y Eros. En esta última se produce :

"...la congelación del presente, la anulación del tiempo, la plenitud eterna del gozo en ápice delicioso." (pág.394).

- (12). pág.29. Esta dialéctica sexualidad–muerte también se moviliza en *Palindroma*. En <<Para entrar en el jardín>>, la receta aconseja que se estrangule a la víctima en el momento de mayor excitación erótica, y en <<Bíblica>> se da una cita entre una mujer y un muerto:

"Ven lavada y perfumada. Unge tus cabellos, ciñe tus más preciosas vestiduras, derrama en tu cuerpo la mirta y el incienso. Planté mi tienda de campaña en las afueras de Betulia. Allí te espero guarnecido de púrpura y de vino, con la mesa de

manjares dispuesta, el lecho abierto y la cabeza prematuramente cortada."
(pág.71).

La mujer es, por supuesto, Judit y la víctima Holofernes (<El libro de Judit>, 16, 7–9).

(13). Ver 3.3..

(14). págs.46–47.

(15). Ibid. (pág.90).

(16). pág.49.

(17) págs.95–116.

(18). Ver 4. y 5.. Según Romero, la escritura en *Farabeuf* no comunica sino que expone (pág.410).

(19). Bell (1986, págs.5–9).

(20). Varsavia (pág.238).

(21). Freud, (1905, pág.70).

(22). Bataille (1957).

(23). La dualidad erotismo–metaficción encuentra su correlativa en la dialéctica castigo–perversión que abarca las dos fuentes de *Spanking the Maid* .(Ver <<Entrevista con Coover>>).

(24). Freud (ibid., pág.70).

(25). Ver 3.3..

(26). Everman (pág.94).

3.4.2. NOTAS

(1). "El expediente novelístico es el empleo del cuerpo como personaje central de la obra. Pero no todo el cuerpo: sólo esta zona del cuerpo en la que el Yo y el Mundo se encuentran, en la zona en la que solamente las sensaciones dan cuenta de la existencia del mundo. El escenario de *Farabeuf* es la epidermis del cuerpo..."
(Elizondo, en Glantz, 1979, pág.28).

(2). Según Paz, el erotismo se asemeja al sacrificio en virtud del hecho de que en ambas actividades hay fragmentación del cuerpo. A la vez, en cada fragmento corporal (nariz, boca, pechos, labios, lengua) se encuentra la totalidad. (1985, pág.20).

(3). Ver 3.4.2.

(4). Manzor Coats (pág.470).

- (5). Ver 4.
- (6). Ver 2.2.. En cuanto a las descripciones en general, ver 3.2..
- (7). Manzor Coats (pág.473).
- (8). Gordon (pág.165).
- (9). Sobre las fuentes de éstas, ver Coover en Apéndices II. Entrevistas .
- (10). Varsavia (pág.239).
- (11). Ver nota (9).

3.4.3. NOTAS

- (1). Graniela-Rodríguez (pág.154).
- (2). Ibid. (pág.151).
- (3). Ver nota (1). Según Incledon, el autor tortura al lector (pág.74).
- (4). Ver Elizondo en, Apéndices II. Entrevistas .
- (5). Elizondo alude a la foto y la <lectura> de ésta por parte de Bataille, en <<George Bataille y la experiencia interior>>, 1992, pág.80).
- (6). Ziegler (en Chenétier, pág.51).
- (7). Según Freud, exponer el trasero representaba originalmente un acto de ternura que se ha convertido en un desafío (1905, pág.213).
- (8). En la opinión de O'Brien, los dos protagonistas cambian de papel por completo (pág.10).
- (9). Nos informa Freud que el masoquismo propiamente dicho es una instancia extrema de la actitud pasiva: la satisfacción depende del sufrimiento físico o mental a manos del objeto sexual. En muchos casos, el masoquismo no es más que lo contrario del sadismo (Ibid., págs.71-72).

4 LA MODALIDAD LINGÜÍSTICA: NIVEL ABIERTO

4.1. EL LENGUAJE Y LA METAFICCIÓN

Aunque el lenguaje sea algo más que una cuestión de palabras, son éstas las que lo sustentan y sólo a partir de ellas podemos participar en la creación y recepción del mensaje literario. En las secciones anteriores, observamos el modo en que los autores que articulan la metaficción examinan la narratividad en todas sus vertientes_ explícita o bien implícitamente_, y en este apartado nuestro centro de interés son aquellos textos que ostentan abiertamente su naturaleza lingüística.

Primeramente, es necesario configurar el marco teórico dentro del cual se manifiestan los <juegos de palabras> que constituyen las novelas lingüísticamente autorreferentes. Ello es necesario, por un lado, para aproximarnos a un análisis de las mismas, y por otro, debido a un fenómeno muy particular_ a menudo los textos incorporan los discursos de la teoría y crítica con el fin de defenderlos, rechazarlos, subvertirlos o parodiarlos. Estudiamos, pues, este marco teórico desde un conjunto de perspectivas. Estas perspectivas, a nuestro juicio, forman el puente más relevante entre la teoría y la práctica en lo que se refiere al lenguaje y sus relaciones con la metaficción, a saber: la referencialidad, la deconstrucción, la <cárcel del lenguaje> y su correlativa, la <sombra del referente>, y finalmente el concepto de la literatura como paradigma del concepto lingüístico de la realidad.

Al abordar la problemática de la referencialidad, es imprescindible, ante todo, establecer una distinción entre los referentes <reales> y los <ficticios> (1). En este sentido, el significado del lenguaje literario es el mismo que el del lenguaje no literario. La diferencia radica en la naturaleza del referente (2). El referente, al vincularse a un texto de creación literaria jamás deja de ser ficticio y en ningún momento debe confundirse con el significado puesto que el referente se halla fuera del signo lingüístico y dentro de la imaginación del receptor (3); fenómeno puesto de relieve continuada e insistentemente por los escritores de la metaficción. De ahí que en *Chimera* el Bagdad que sirve de escenario para la trama no sea el Bagdad de la Guerra del Golfo sino una ciudad <libresca>, de la misma forma que el Pekín y

París de *Farabeuf* no corresponden con dichos marcos geográficos reales. Quizás el ejemplo más ilustrativo lo constituya la diferencia entre John Barth y Salvador Elizondo de carne y hueso y sus alter ego respectivos "John Barth" y "Salvador Elizondo".

Además, aunque, de acuerdo con Jakobson, la función referencial del lenguaje ocupa el primer lugar en la jerarquía de funciones del lenguaje (4), una de las características de la metaficción de los últimos años ha sido precisamente el desplazamiento hacia las funciones fática y metalingüística (5). Este desplazamiento no deja de ser fruto de una pérdida de fe en el lenguaje como medio de comunicación, pérdida de fe cuya manifestación se plasma en el post-estructuralismo y, en particular, en la llamada teoría de la deconstrucción.

Esta teoría, como es sabido, se dedica a deconstruir el sistema logocéntrico, sistema que siempre asigna el origen de la verdad al logos_ a la palabra hablada, a la voz de la razón, a la Palabra de Dios. El ser se determina como presencia (6) y, de acuerdo con esta <metafísica de la presencia>, se afirma una creencia en la existencia, fuera del lenguaje, de una realidad absoluta_ <referente último>_ que sirve para organizar el sistema lingüístico y para determinar el significado (7). El logocentrismo, que para Derrida y sus seguidores caracteriza la metafísica occidental, reduce la escritura al habla y la dinámica de dicha metafísica genera una serie de oposiciones_ voz\escritura; sonido\silencio; ser\no ser; conciencia\no conciencia; interior\exterior; cosa\signo; realidad\imagen; significado\significante; verdad\mentira y presencia\ausencia_ siempre privilegiando el primero sobre el segundo (8).

Frente al logocentrismo, la deconstrucción configura una serie de conceptos que no dejan de tener vigencia en nuestro análisis. Entre dichos conceptos ocupa un lugar muy importante la noción de escritura, definida como el nombre de la ausencia del signatario y del referente (9). La escritura, para Derrida, consiste en el <juego ilimitado>, en el elemento de indeterminación que existe en el lenguaje como medio de comunicación (10):

"No hay significado que escape, para caer eventualmente en él, al juego de referencias significantes que constituye el lenguaje. El advenimiento de la escritura es el advenimiento del juego: actualmente el juego va hacia sí mismo

borrando el límite desde el que se creyó poder ordenar la circulación de los signos, arrastrando consigo todos los significados tranquilizadores, reduciendo todas las fortalezas, todos los refugios fuera-de-juego— que vigilaban el campo del lenguaje. Esto equivale, con todo rigor, a destruir el concepto de <signo> y toda su lógica." (11).

Aquí entra en juego la noción de la diferencia. Explotando las diferencias establecidas por el logocentrismo_ evidentes en el conjunto de oposiciones que arriba enumeramos_ Derrida llega al concepto de *différance*_ el verbo <diferir> sustituye al de <diferenciar> de manera que el significado siempre permanece diferido, suspendido (12). Lo que queda es la huella, o suma de todas las relaciones posibles, sean aisladas o no, que habitan en y constituyen el signo (13). Una consecuencia de los planteamientos deconstruccionistas es el énfasis sobre la palabra escrita o grafema (14) cuya importancia se manifiesta en la explotación tipográfica evidente en muchos textos de la modalidad lingüística abierta. Aunque una de las características de cualquier juego radica en ser una actividad libre (15), el juego ilimitado de los significantes señalado por los teóricos de la deconstrucción puede convertirse en una <cárcel del lenguaje>: para analizar el lenguaje se construye un meta-lenguaje, pero para analizar el meta-lenguaje hace falta articular un meta-meta-lenguaje y así sucesivamente (16). De ahí que, según Waugh, en la metaficción radical_ constituida por autores como Barthelme y Braughtigan en los Estados Unidos y Del Paso en México_ el signo sustituye cualquier referente tal y como lo podría ofrecer el realismo. Ser consciente del signo es ser consciente de la ausencia de la cosa a la que el signo se refiere y, paralelamente, de la única presencia que existe en las relaciones con los signos dentro del texto (17).

Ante lo que podría parecer, en un principio, una visión de la ficción como un arte completamente autónomo, es esencial, a nuestro juicio, hacer constar una matización. A pesar de que el signo, al entrar en un texto de carácter novelístico o cuentístico, se hermana con un referente ficticio, dicho signo no deja de arrastrar consigo lo que en términos espaciales podríamos denominar <la sombra del referente (real)> o en acústico-temporales <el eco del referente (real)>. Por mucho que se empeñe un autor en afirmar el status ontológico ficticio del signo, éste siempre remite al lector al mundo extra-textual, aunque sea de un modo indirecto implícito e inconsciente (18): persiste la voz de Eco junto con el artificio

de Narciso (<<Echo>>, *Lost in the Funhouse*, pág. 103). Ejemplifican dicho fenómeno las palabras de Goodheart:

"El escepticismo que existe en torno a la posibilidad de narrar historias sobre el mundo <real> puede erosionar nuestro sentido de realidad, pero no extingue el vocabulario que la representa. Rastros de la realidad sobreviven en el lenguaje. " (19).

De un modo parecido versa McHale sobre la llamada <anti-representación>:

"El propósito del <libro sobre nada> no radica en evitar la construcción de un mundo_ cosa que, de cualquier manera, no podría hacer_ sino en colocar obstáculos al proceso de reconstrucción, haciéndola más difícil y, por tanto, más evidente." (20).

Por último, Waugh insiste sobre lo que nosotros denominamos <la sombra del referente>, declarando que aun en los casos más radicales de la escritura autorreferente, las palabras que se incorporan dentro del texto literario nunca dejan de llevar sus significados_ nosotros diríamos referentes_ cotidianos (21).

Muy vinculado al concepto de la <cárcel del lenguaje> se halla la idea de la realidad como construcción lingüística. David Lodge, en su artículo <<Towards a Poetics of Fiction: An Approach Through Language>> (22), resume concisamente esta línea de argumento. Según el novelista y teórico británico, la consciencia es esencialmente conceptual, es decir, verbal. Existe la experiencia no-verbal o pre-verbal_ la vida de las sensaciones_ pero no podemos ser conscientes de esa experiencia sin los conceptos verbales. Sabemos que existe una realidad exterior al lenguaje, pero únicamente podemos describirla mediante el sistema lingüístico (23). De acuerdo con este planteamiento, la realidad, la referencia, incluso la vida (todos aquellos términos que parecen sugerir la existencia de un mundo más allá del lenguaje) resultan ser postulados del lenguaje mismo (24). El lenguaje determina al hombre y no al revés (25).

Empero, no hay que olvidar que el lenguaje no existe en el vacío sino en la historia y en la sociedad. Frente al concepto de la realidad como construcción lingüística se opone la idea de la realidad como construcción social, sin ignorar la participación decisiva del lenguaje en la misma. Es ésta precisamente la tesis

que defienden Berger y Luckmann en su estudio, *The Social Construction of Reality. A Treatise in The Sociology of Knowledge*. Según Berger y Luckmann, el ser humano existe en un conjunto de realidades múltiples, entre las cuales hay una que se presenta como la realidad por excelencia _ la vida cotidiana del <aquí> del cuerpo y del <ahora> del presente (26):

"La realidad de la vida cotidiana se da por establecida como realidad. No requiere verificaciones adicionales sobre su sola presencia y más allá de ella. Está ahí, sencillamente como facticidad de por sí evidente e imperiosa. Sé que es real. Aun cuando pueda abrigar dudas acerca de su realidad, estoy obligado a suspender esas dudas puesto que existo rutinariamente en la vida cotidiana." (27).

En nuestra opinión, la realidad por excelencia postulada por Berger y Luckmann es precisamente la experiencia pre-verbal a la que alude Lodge. Paralelamente, aquellos insisten también sobre la función clave del lenguaje entendido como nuestro modo de entender la realidad cotidiana.

Esta función se cumple de varias maneras. El lenguaje empleado en la vida cotidiana nos facilita continuamente las objetivaciones necesarias y establece el orden dentro del cual tienen sentido tanto dichas objetivaciones como la vida cotidiana en sí. En segundo lugar, el lenguaje suministra el vocabulario para designar los objetos así como las relaciones de nuestra vida en sociedad. Estos campos semánticos_ los números, los géneros masculino y femenino, los estados de acción y estados de existir, la intimidad social (las formas del Tú y usted)_ crean un fondo de conocimiento y nuestra interacción con los demás se ve afectada por nuestra participación en este fondo. Podemos añadir que también influye nuestro acceso a dicho fondo. Por otra parte, sirve para mantener el privilegio de la realidad por excelencia sobre las otras realidades, o lo que los dos autores denominan <provincias finitas>, a cuyos ejemplos mencionados por Berger y Luckmann_ los sueños y la literatura_ habría que incorporar el del juego (28). Al interpretarlas, las traduce el lenguaje a nuestra realidad cotidiana.

Relacionado con este tercer aspecto, tenemos otra característica: el lenguaje puede <hacer presente> una variedad de objetos que están espacial, temporal y socialmente ausentes del <aquí y ahora>. En quinto lugar, mediante el lenguaje nuestras experiencias se vuelven reales subjetiva y objetivamente. De este modo, en

la interacción más importante con los demás_ el encuentro cara a cara_ aunque existe una comunicación no-verbal, corporal, es en la conversación donde se aprende y se produce la realidad. Brevemente, a través del lenguaje puede actualizarse un mundo entero en cualquier momento (29).

No obstante, existe una función negativa del sistema de signos lingüísticos. Debido a su carácter objetivo, que lo convierte en un hecho exterior al individuo, sus efectos pueden llegar a ser coactivos forzándole a ocupar diseños pre-establecidos (30), o en otras palabras, surge de nuevo la <cárcel del lenguaje>.

Después de analizar el concepto de la realidad por excelencia y lo que a nosotros nos interesa fundamentalmente_ la influencia del lenguaje sobre la misma_ Berger y Luckmann investigan la sociedad como realidad objetiva y como realidad subjetiva. Inherente al concepto de la sociedad como realidad objetiva (31) se halla el de la institucionalización. La institucionalización encuentra sus raíces en la habituación característica de cualquier actividad humana, habituación que elimina las necesidades de elegir y ahorra tiempo. Se produce la institucionalización cuando existe una tipificación recíproca por parte de tipos de actores de modo que todos los miembros de un grupo particular disponen de estas tipificaciones y la institución misma tipifica tanto las acciones individuales como a actores individuales. Para poner un ejemplo, una acción X (defender la ley) es realizada por un actor X (policía).

Las instituciones conllevan la historia_ es imposible comprender una institución sin comprender los procesos históricos que la forman_ y el control_ las instituciones controlan el comportamiento humano estableciendo diseños predefinidos de comportamiento que lo sitúan en una dirección en lugar de las otras teóricamente posibles. Pero, ¿qué acciones se someten a la tipificación y, por tanto, a la institucionalización? Berger y Luckmann identifican cuatro zonas:– la comunicación, el trabajo, la sexualidad y la propiedad. Durante la institucionalización de estas zonas, el instrumento más importante no es otro que el lenguaje. Al niño el lenguaje se le presenta como algo inherente a la naturaleza de las cosas y no alcanza a comprender la noción de la convencionalidad del código lingüístico. Una cosa simplemente es lo que se llama, no podría ser otra cosa:

"Todas las instituciones aparecen de la misma forma, como dados, inalterables y evidentes por sí mismas." (32).

Sin embargo, hay que tener siempre en cuenta que a pesar de la naturaleza objetiva masiva del mundo institucional, éste nunca deja de ser un producto humano.

El individuo, a su vez, debe asumir su papel en la institución, y de nuevo surge un proceso de complejidad evidente. En el orden institucional, se tipifican no solamente acciones sino también tipos de acciones que pueden ser realizados por cualquier actor a quien se le pueda asignar la <estructura de relevancia> (por ejemplo el castigo). Aquí vuelve a entrar en juego el lenguaje: asigna el sentido objetivo a la tipificación de formas de acción (por ejemplo castigar). Durante la acción, pues, el actor se identifica con las tipificaciones socialmente objetivadas. Después, cuando el actor reflexiona sobre la acción se establece una distancia que se retiene en la memoria. De esta manera, es posible repetir las acciones en el futuro y los actores se convierten en tipos intercambiables. Cuando esta suerte de tipificación se produce en el contexto de un fondo de conocimiento común a un conjunto de actores podemos hablar de papeles_ tipos de actores en tal contexto. No debe extrañarnos que sea precisamente el lenguaje el que convierte los papeles en algo objetivo.

Una vez establecidas las instituciones y los papeles que ocupan los individuos dentro de ellas, estas instituciones deben legitimarse o, en otras palabras, entrar en un proceso de legitimación. La legitimación produce nuevos significados que sirven para integrar los significados ya asignados a los procesos institucionales dispares. Cumple una función doble: hace que las objetivaciones de primer orden institucionalizadas sean objetivamente disponibles y subjetivamente creíbles, con el propósito de movilizar la <integración>. Radica en <explicar> y <justificar> los significados objetivados institucionales. Existen, pues, varios niveles de legitimación.

El primer nivel se ocupa del vocabulario. Por ejemplo, la palabra <primo>: el hecho de que un niño aprende que otro es su primo determina la conducta del

primero. Las proposiciones teórico-pragmáticas ocupan el segundo nivel, a saber: los refranes, proverbios e incluso los cuentos folklóricos. En un tercer nivel, se legitima un sector institucional mediante las teorías explícitas. A menudo los expertos se dedican a la diseminación de aquellas de dichas teorías que pueden lograr cierto grado de autonomía_ los viejos del clan enseñan sobre la familia, los primos. Quizás el nivel más interesante en el contexto de la metaficción sea el cuarto, que se compone de los <universos simbólicos>. Son cuerpos de tradición teórica que integran diferentes <provincias de significado> y estructuran el orden institucional en una totalidad simbólica. Los procesos simbólicos son aquellos que no se experimentan en la vida cotidiana, tales como los sueños y el arte. Estas esferas marginales de la realidad se incluyen y se legitiman en el universo simbólico. Berger y Luckmann ofrecen el ejemplo de la interpretación psicológica de los sueños, mientras, por nuestra parte, en el marco filosófico-literario, nos preguntamos si el logocentrismo no sería una legitimación del arte de naturaleza realista, o la crítica y teoría en sí una legitimación de la ficción en general. Sobre todo, hay que destacar el talante jerárquico de los universos simbólicos: la realidad cotidiana siempre ocupa el lugar de hegemonía por encima de los sueños y otras esferas.

Mediante el universo simbólico, se ordena la biografía individual_ nacimiento, adolescencia, madurez y vejez_ dentro de un diseño pre-establecido. De esta forma se legitima la amenaza más importante para la realidad cotidiana_ la muerte_ dentro de una religión o filosofía para que el individuo siga viviendo en sociedad después del fallecimiento de otras personas y para que esté protegido del terror metafísico producido por la inevitabilidad de la muerte.

Para legitimar y modificar, cuando es necesario, los universos simbólicos, existen lo que Berger y Luckmann denominan los <aparatos conceptuales>, a saber: la mitología, teología, filosofía y ciencia. Éstos sirven para rechazar y negar los desafíos de los grupos <heréticos> dentro de la sociedad, grupos que ofrecen definiciones alternativas de la realidad_ pensemos en *The Origin of The Brunists* de Robert Coover_ cuya aparición en escena constituye una amenaza, pues su mera existencia demuestra empíricamente que el universo simbólico propio es menos que inevitable_ consideremos la dialéctica Oriente-Occidente plasmada en *Farabeuf*. Dicho enfrentamiento no hace sino introducir la problemática del poder.

Cuando una definición de la realidad llega a vincularse a un interés concreto de poder, dicha definición se considera una ideología.

La correlativa del concepto de la sociedad como realidad objetiva no es otra que el concepto de la sociedad como realidad subjetiva (33). Este concepto se funda sobre la noción de la interiorización, que a su vez se divide en la socialización primaria y secundaria (34). La socialización primaria se realiza durante la infancia. Cada individuo nace en una estructura social determinada objetiva, dentro de la cual encuentra a otras personas significativas que le imponen sus definiciones de la realidad, según el papel que ocupan en la sociedad y su biografía personal. De esta manera, se filtra el mundo social al individuo a través de la subjetividad doble de estos <otros significativos> como pueden ser, por ejemplo, la familia. El niño se identifica con los otros e interioriza los papeles de éstos, en un proceso dialéctico entre la identificación y la auto-identificación, entre la identidad objetivamente asignada y la identidad subjetivamente interiorizada. Lo importante radica en el hecho de que, al incorporar los papeles y actitudes de los demás, el individuo incorpora su mundo.

El instrumento más poderoso de que dispone la socialización primaria es, por supuesto, el código lingüístico. En el proceso de interiorización se cristalizan subjetivamente la sociedad, identidad y realidad, y esta cristalización es concurrente con la interiorización del lenguaje.' A su vez, el lenguaje sirve de puente entre la realidad objetiva y la subjetiva.

En lo que se refiere a la socialización secundaria, ésta se define como la interiorización de <sub-mundos> de base institucional, cuyo alcance y carácter dependen de la división de trabajo y la distribución social del conocimiento, factores, a su vez, que se interrelacionan con los campos semánticos producidos por el lenguaje. Es un proceso no exento de conflictos de orden externo_ las contradicciones entre la socialización primaria y segunda_ e interno_ la competición entre realidades distintas, por ejemplo entre el comunismo y el cristianismo. Debido al carácter más <artificial> de la socialización secundaria, ésta se expone mucho más al segundo tipo de conflictos y a la amenaza de las situaciones marginales_ los sueños etc.,. Para proteger al individuo de los <terrores metafísicos> están los demás <no significativos>, los profesores, educadores o bien

seres anónimos, cuya mera presencia reafirma la realidad y la rutina diaria. Por otra parte, la conversación, en cuanto lengua hablada, también sirve implícitamente para afirmar la realidad. Para poner un ejemplo, la frase <Hasta mañana> supone una realidad dentro de la cual se produce la conversación. A través de la conversación el individuo logra ordenar los elementos dispares de la experiencia en una totalidad significativa.

En resumen, las relaciones del individuo con el mundo social entran dentro de una dialéctica compuesta por tres fases esenciales. Primeramente, el individuo, en sociedad, exterioriza el mundo social. Después, el producto objetivado actúa sobre el hombre. Finalmente, el mundo social es interiorizado en la consciencia del individuo. Durante esta dialéctica tripartita el lenguaje opera constantemente como mediador, puente e incluso instrumento de control.

Antes de entrar plenamente en el análisis de *Estudio Q* y *Take It or Leave It* a la luz del marco teórico expuesto en esta introducción a la modalidad lingüística abierta de la metaficción_ marco que también debe tenerse en cuenta a la hora de considerar la modalidad lingüística cubierta_ hace falta perfilar, en términos generales, las relaciones que hay entre los conceptos esenciales de dicho marco.

El mundo ficticio es una realidad autónoma_ heterocosmos. Sin embargo, la realidad extra-textual siempre acaba insinuándose en la ficción, aunque sea en forma de <sombra> o <eco>. A la vez, la realidad extra-textual en sí no deja de poseer cierto aspecto ficticio, aspecto que a menudo explotan y denuncian los que cultivan la metaficción.

4.2. LA PARODIA ESTILÍSTICA DE LOS DISCURSOS DE LA REALIDAD

Frente al escepticismo_ tanto respecto a la capacidad del lenguaje de reflejar la realidad como en lo que se refiere a la existencia empírica de la misma_ muchos de los que articulan la metaficción encuentran una posible salida desplazando la preocupación por representar la realidad a-textual y alojando en su lugar el afán de representar los discursos que llegan a componer dicha realidad (1). La desautomatización que vimos obrar en las secciones anteriores para denunciar y investigar la diegesis funciona en este caso para desenmascarar la red discursiva, dejando un colage esquelético en lugar de una estructura <orgánica>. Además, insistimos, esa deconstrucción del código lingüístico que moviliza el texto no deja de encontrar un paradigma en la vida exterior al mundo textual: la producción y recepción de una novela necesaria e inevitablemente reflejan la producción y recepción de la realidad a-textual. A la luz de nuestra lectura de Berger y Luckmann, las palabras de Phillippe Sollers no hacen sino resumir dicho paradigma:

"Lo que se declara real en condiciones es lo que la mayoría (expresada mediante los que están en el poder por razones económicas muy precisas) está obligada a considerar real. Esta realidad, por otra parte, no se manifiesta sino en el lenguaje; y el lenguaje de una sociedad, sus mitos, es lo que decide qué va a ser su realidad."
(2).

Un modo de deconstruir los discursos que componen la realidad social consiste en establecer un contraste entre el estilo y el contenido. Esta discordia estilística revela la naturaleza textual de los lenguajes no literarios tales como el periodismo, la publicidad y la ciencia, y a la vez pone en tela de juicio la supuesta objetividad de los mismos.

Estudio Q

La tercera novela de Vicente Leñero, *Estudio Q*, es un verdadero tour de force de la metaficción, que moviliza la dialéctica arte\realidad a cada paso en virtud de la mise en abyme (3) y la investigación lingüística, enmarcadas en el contexto paródico de una de las formas de los medios de comunicación masivos, la telenovela. En este juego textual las fuerzas centrífugas acaban atrapando a todos los personajes e implícitamente al autor y lector extra-diegéticos en el mundo imaginario e imaginativo que es *Estudio Q*, mientras que las centrípetas no dejan de presentar el drama cotidiano de la dialéctica individuo\sociedad.

La decisión de situar una novela entera en el marco de una telenovela no es sino un punto de partida arriesgado, que incluso puede haber provocado el rechazo y el desprecio de los centros de poder literarios, caracterizados, según algún crítico, por su desinterés y hasta apatía para con la cultura de masas (4). No obstante, *Estudio Q* representa una alternativa positiva a los efectos que pueden tener los medios de comunicación sobre sus receptores (5), demostrando los problemas que surgen cuando el público no distingue entre realidades empíricas y realidades imaginarias (6). Es más, el texto constituye, sobre todo, una subversión de las telenovelas.

Como ejemplo dramático de los mass media, las telenovelas se caracterizan por su homogeneidad (7), homogeneidad que intenta borrar las diferencias logocéntricas en un orden jerárquico. En un contexto más amplio, recordamos las ideas de Bajtín, según las cuales la novela se define como una heteroglosia, diálogo social y lingüístico, reacción desafiante contra "las fuerzas de unificación de centralización del universo ideológico verbal." (8). Mediante la estilización paródica de los lenguajes literarios y no literarios, el plurilingüismo novelístico se rebela contra las instituciones centrales que intentan homogeneizar el código lingüístico (9). Bajtín, por supuesto, se refiere a la ficción novelística en general, y ni el realismo deja de participar en el juego discursivo (10). Empero, en el caso de la metaficción la pluralidad de discursos se actualiza, se vuelve literal: la polifonía de discursos se convierte en una polifonía de mundos (11).

Se cristaliza la parodia estilística de los discursos en el texto de Leñero, en gran medida, en las fichas detalladísimas sobre todos los aspectos imaginables del actor\personaje Alex, a quien contratan para hacer una telenovela muy particular:

"...queremos ponernos de acuerdo contigo para hacer una novela diferente a todas aprovechando hechos reales o por lo menos situaciones que hagan pensar al público que se trata de una obra biográfica..." (pág. 80).

La ambigüedad que radica entre "los hechos reales" y las "situaciones" verosímiles nos remite a la falta de certeza sobre las fuentes de los datos biográficos recopilados por la guionista, Gladys. En otras palabras, no sabemos con toda seguridad si dichos datos son verídicos o inventados. El texto, por supuesto, no despeja la duda. Lo único que sabemos a ciencia cierta son los motivos de este análisis minucioso del personaje\actor.

Por un lado, el Director escénico pide esa información para evitar contradicciones en el desarrollo del guión y en las ideas del autor (págs.36–37). Por otro, y lo que más nos interesa aquí, aquél quiere tener un personaje exageradamente verosímil:

"Y si quiere hacer algo artísticamente valioso deberá partirse siempre de una base donde se fundamenta lógica y rigurosamente la compleja y particular manera de ser una persona de carne y hueso." (pág.37).

Poco a poco se van aumentando los datos en torno a Alex hasta el punto de que, paradójicamente, deje de ser una "persona de carne y hueso" y se convierte en lo que esencialmente es, un ser de palabras. Dichos datos se componen de una serie de fichas, a saber:

- _ Fecha de nacimiento (págs. 18–19)
- _ Estudio biográfico (págs. 19–20)
- _ Antropometría (págs. 26–27)
- _ Apreciación morfológica (págs. 27–28)
- _ Ficha clínica (págs. 30–32)
- _ Estudio frenológico (págs. 34–35)
- _ Estudio anatómico fisiológico (págs. 35–36)
- _ Estudio fisonómico (págs. 39–40)

- _ Estudio planetario (págs. 40–41)
- _ Horóscopo (págs. 42–45)
- _ Estudio quirológico (págs. 49–51)
- _ Cartomancia (págs. 53–56)
- _ Estudio grafológico (págs. 58–59)
- _ Estudio psicológico (págs. 60–64)

En su conjunto, las fichas sirven para distanciar al lector de dos maneras. Primeramente, no estamos acostumbrados a recibir tantos datos sobre un personaje, parecen deshumanizarlo. En segundo lugar, el estilo objetivo de las fichas nos aleja del texto de un modo paradójico. El lenguaje científico, o si se quiere pseudocientífico, de las mismas_ lenguaje, insistimos, objetivado y objetivante_ no deja de resultar extraño en un texto de ficción. No obstante, aunque, por una parte se distancia al lector de la novela, paralelamente se invoca la participación receptora en virtud de la necesidad de decidir cuáles datos disponen de una motivación funcional (12) y cuáles no.

En cuanto a los datos que tratan de las características físicas de Alex, desde nuestro punto de vista, constituyen los estudios en torno a la antropometría morfológica y la ficha clínica una parodia del naturalismo literario_ y, en particular, del afán de dicha corriente artística de describir minuciosamente a los personajes ficticios_ e indirectamente del objetivismo del llamado <nouveau roman> francés. He aquí un extracto ejemplar:

"Talla: 1.792m
 Altura a la vista: 1.71m
 Altura del hombro derecho: 1.50m
 Altura del hombro izquierdo: 1.50m
 Altura total de las piernas: 87cm
 Altura de las rodillas: 57cm..." (págs. 26–27).

Solamente, en la ficha clínica, la alusión a la ansiedad del sujeto, y, con menos importancia, la referencia a sus problemas digestivos parecen cumplir una función dentro de la trama global.

Por otra parte, existen contradicciones entre esta masa de datos, contradicciones de las cuales podemos citar_ por ejemplo_ el hecho de que su

ficha fisionómica se refiere al trastorno que le provoca la innovación mientras que en su horóscopo leemos que le atraen los cambios. Asimismo, en su ficha psicológica, se afirma que experimenta conflictos con la autoridad, en contraste con su supuesto respeto por el orden y la ley evidente en el estudio anatómico fisiológico. De hecho, la personalidad de Alex en general no deja de ser contradictoria, factor puesto de relieve mediante un resumen de los rasgos básicos de dicho personaje.

Se destaca la benevolencia como una de dichas características: el sujeto se revela respetuoso hacia los demás, filántropo, sociable y con tendencia a venerar a sus superiores. Empero, se ocultan una necesidad de agradar, una falta de sinceridad y un marcado egoísmo. Este egoísmo se nota en el orgullo, vanidad, arrogancia, autoritarismo, ambición, repugnancia a ofenderse, agresividad encubierta y huída de las penas. Otra característica esencial de Alex es la sensualidad. Ésta abarca tanto los placeres del estómago como los eróticos, aunque de nuevo surgen conflictos: le distinguen las relaciones sexuales defectuosas y la agresividad disimulada ante las mujeres.

Como motor de la psique se encuentra la ansiedad, ansiedad que no deja de ser producto del desequilibrio que existe entre sus aspiraciones intelectuales y sus posibilidades internas inferiores, como de sus necesidades primarias y de seguridad de afecto, y finalmente de su frustración emocional y sexual. En pocas palabras, según su ficha psicológica Alejandro Jiménez Brunetière es una persona neurótica e inmadura.

Teniendo en cuenta todo ello, observamos una serie de vínculos entre la caracterización del protagonista textualizada en las fichas y su comportamiento en el nivel intradieгético_ escritura del guión, rodaje y ensayos_ y en el meta-dieгético_ la telenovela ficticia en la que Alex hace el papel de sí mismo, telenovela que acaba abarcando la <realidad> del actor, director escénico y los agentes narrativos. Así pues, en su horóscopo se incluye una posible explicación de lo que sirve de motivo para ser actor:

"El cambio de rostro, las paradojas son su costumbre." (pág. 43).

Profundizando en dicha temática, podemos establecer una relación implícita entre, de un lado, su inseguridad y agresividad interiores, y de otro, su aparente sociabilidad externa. La dicotomía ficción\realidad se personifica de esta manera en la figura de Alex, para quien la actuación ante las cámaras representa una suerte de máscara que le protege de sus temores y contradicciones latentes.

Al mismo tiempo, su deseo de agradar a los demás y su supuesta veneración por sus superiores se reflejan en que al principio participa de buena voluntad en el rodaje de la serie televisiva. No obstante, en cuanto percibe que se ha convertido en un mero títere, surgen con todas sus fuerzas el orgullo y la ambición que le son inherentes; de ahí las discusiones con el director escénico (págs. 83–84, 92, 123–128, 241–247) y los monólogos algunas veces calderonianos, otras shakespearianos, en torno a la libertad (págs. 111–112, 177–179). Como consecuencia, intenta cambiar su destino o, lo que es lo mismo, cambiar el guión de su destino, entrando en una relación amorosa con la actriz Marta y suicidándose en la última escena, aunque para el lector queda la duda de si la supuesta libertad de Alex no deja de ser una quimera y todo está escrito en los discursos que rigen el curso de la vida del protagonista.

Dentro de esta red discursiva encontramos otros indicios que sirven para explicar ciertos acontecimientos de la trama global. De este modo, el diálogo intercalado en la escena <real> en casa de Alex entre éste y Marta (págs. 175–177) resulta ser un *flashback*: el momento en que el protagonista abandona sus estudios de arquitectura_ decisión, subrayamos, inspirada en la vanidad y ambición de Alex_ y que es incluido en su biografía (págs. 19–20). A la vez, su biografía incorpora ciertos datos que arrojan luz sobre su historia familiar. Cuando Alex tiene ocho años se divorcian sus padres y él y su hermana, Marta, acaban bajo la tutela de una tía suya. Marta entra a estudiar en un internado religioso y, tras salir de allí, ingresa en un convento (*ibid.*,).

En primer lugar, no podemos ignorar el hecho de que su hermana y la actriz\protagonista llevan el mismo nombre:

"No pensaba en ella cuando lo propuse y hasta ahora me doy cuenta de que mis recuerdos dormidos me lo dictaron." (págs. 231–232).

En efecto, el amor que siente Alex por la actriz parece ser en realidad un desplazamiento de su relación incestuosa con su hermana durante su infancia. De niños duermen juntos y juegetean:

"_Yo soy el cazador.
No tienes rifle." (pág. 230) (14).

Alex jura casarse con ella cuando sean mayores, pero mientras crecen les hacen dormir en habitaciones separadas, mandan a Marta al internado y, finalmente, ésta es obligada a huir de su hermano ingresando en el convento (págs. 228–231). Las relaciones entre los hermanos y la ruptura posterior de estas relaciones marcan la vida de Alex, y puede que contribuyan a su actitud ambigua hacia las mujeres, caracterizada por la atracción y la agresividad, y a su inseguridad psicológica.

El episodio del incesto influye en la novela de otras dos maneras. Primero, el protagonista quiere incluirlo en el guión, propuesta rechazada por el director escénico (págs. 240–247). En segundo lugar, Gladys, la guionista, cuenta a su hijo una versión del amor entre los hermanos. Esta versión, que introduce la figura de un lobo benévolo, acaba fundiéndose en la mente de Gladys con los hechos del pasado_ el incesto en sí_ y del presente_ la guionista acuesta a su hijo en la cama de la hermana de éste (págs. 232–235).

Mediante todos los discursos que arriba analizamos, tenemos tanto una visión del personaje, Alejandro Jiménez Brunetière, como de los motivos que se hallan tras sus acciones. Empero, en su parodia estilística, Leñero no se limita a dibujar el perfil psicológico de su personaje sino que ofrece un panorama de los medios de comunicación encarnados en las vicisitudes de los miembros del equipo de Estudio Q, y en las de los creadores de las telenovelas en general. De ahí la descripción de crítica reaccionaria dirigida a las telenovelas:

"PROTEGE A TUS HIJOS. NO VEAS TELEVISION. LA TELEVISION
ENVENENA EL ALMA DE TUS HIJOS."

"Por qué ese afán de presentar immoralidades cuando se podían poner cosas tan bonitas, tan educativas. No hay duda: son los comunistas y masones

confabulados en una conjura para provocar el desmembramiento de la familia, porque no ignoran que cuando ya nadie pueda distinguir lo bueno de lo malo les resultará más fácil imponer sus satánicos sistemas." (págs. 204–206).

También interviene una especie de denuncia pseudo-marxista:

"Una mafia de capitalistas y sus imbéciles esclavos ha dado carta de ciudadanía a la estupidez."

"Mientras tales señores, apoyados con dinero yanqui y mantenidos donde están por gracia y obra de los contubernios de nuestra desafortunada política, continúen siendo los amos, la situación de la TV nacional será tan triste, tan trágica, tan para echarse a llorar, como uno de tantos melodramas estúpidos." (pág. 206).

Entre estos dos polos se levanta la voz del medio televisivo, voz que se defiende de las críticas lanzadas por los extremistas de la derecha y la izquierda. En dicho discurso (págs. 206–208), que parece simbolizar la voz de la razón e, indirectamente, representar las opiniones del autor implícito, se acusa a los dos bandos de ignorancia: ignorancia en torno a las presiones a las que está sometido el medio, ignorancia en cuanto a los esfuerzos de éste por responder a las exigencias del público, ignorancia en lo que se refiere al horario y a la programación, e ignorancia, en resumen, respecto a la televisión como institución:

"Que entiendan todos, en una palabra, que con ataques gratuitos e infundados sólo conseguirán ahogar a la televisión. Y la televisión es una fuente de trabajo. La televisión es un instrumento periodístico. La televisión es un medio de expresión artística. La televisión es maravillosa diversión." (pág. 208).

Quizás la más poderosa de las presiones mencionadas sea la de la censura; ejemplificada en un dictamen que mandan al director escénico y en el que se deniega la autorización para todos los públicos en virtud de ciertos elementos que podrían herir la sensibilidad de los menores de edad, a saber: sexo, violencia, lenguaje soez, embriaguez y apología de los juegos de azar (pág. 209) (14). Sin embargo, a pesar del poder de la censura, el director escénico logra al final la autorización, a través de un <enchufe> cuya participación constituye una sátira del nepotismo, alegando el tratamiento delicado de los temas que figuran en la telenovela.

Alojados en la red de discursos del medio televisivo parodiados se encuentran además los que atañen al rodaje en sí: las instrucciones que da el Director escénico a Alex, el desenmascaramiento de las técnicas de grabación y la narración mediante la voz en off.

En cuanto al primero de estos tres discursos, el director escénico guía las acciones y hasta los pensamientos del protagonista, discurso que se distingue en virtud de la utilización del imperativo en segunda persona:

"Abre los ojos lentamente, como si despertaras. Bosteza, pero sin necesidad de llevarte la mano a la boca. Parpadea varias veces antes de erguir el cuerpo empujándote hacia atrás con los brazos hasta quedar sentado." (pág. 11).

"Siente que la amas. Amala con todas tus fuerzas y luego niégalo y renuncia a ella de golpe. Entabla esta lucha contigo mismo. Destruyete. Cierra los ojos para olvidarla y ábrelos porque no, no puedes olvidarla." (pág. 13).

Tales instrucciones describen: la entrevista con Marta en el papel de periodista (pág. 102), la escena después de su abrazo (págs. 215–220), la del despertar después de una noche de pasión entre ambos (págs. 11–12, 12–14, 14–17, 52–53), el encuentro con Feder (págs. 70–72), la salida de Alex del estudio (págs. 115–123) y la fiesta (págs. 298–299).

Las instrucciones, pues, cumplen varias funciones. Incorporan al lector al estudio y, en algunas ocasiones, a la mente de Alex, y, simultáneamente, aleja al receptor denunciando la ficción como tal. Al mismo tiempo, la descripción minuciosa de los gestos de los actores no deja de constituir una parodia implícita del *nouveau roman*. En tercer lugar, el hecho de que el Director escénico controle las acciones y pensamientos de su personaje nos remite a la temática de base de *Estudio Q*: la lucha entre el destino y el libre albedrío simbolizado por la dialéctica ficción\realidad.

La paradoja inherente a toda metaficción_ el alejamiento e incorporación simultáneos del lector_ caracteriza también el discurso técnico que figura en la novela de Leñero. A través de esta jerga televisiva se nos presenta el modo en que se realiza la grabación de las escenas anteriormente mencionadas:

"Cámara uno: toma en close de Alex y lento zoom back hasta el medium close. Corte a cámara tres con el 90: Alex, sentado en el extremo izquierdo del sofá cruza la pierna y mira hacia la periodista." (pág. 95).

"Corte a cámara dos: Close up en Alex. Corte a cámara tres: Close up en Marta. Misma cámara tres: Zoom back para hacer entrar en el cuadro el rostro de Alex. Imagen en medium close. El abrazo." (pág. 190).

Incluso se describe a los telespectadores_ en realidad actores contratados_ mediante el mismo estilo lingüístico:

"Aunque el cuerpo de la madre cubre la pantalla, ella se encuentra a una distancia suficiente para que la diagonal de su mirada_ simultáneamente a la mirada con que el director escénico observa en el monitor cinco a la madre de pie frente al televisor_ le permite percibir el momento en el que el abrazo parece fijarse en la pantalla." (pág. 197).

Sin lugar a dudas, el colmo de esa explotación del discurso técnico televisivo se halla en la descripción científica del funcionamiento de la televisión, o en otras palabras, en la explicación de cómo las imágenes llegan a las pantallas de televisión (págs. 202–204).

Estrechamente vinculado al discurso técnico se encuentra la narración de las escenas en tercera persona que vuelve a establecer un marco dentro del cual se desarrolla la acción. En este sentido, es ejemplar la escena hipotética del encuentro fortuito entre Marta y Alex en una cabina telefónica, debido, en gran medida, al uso del futuro:

"Después de haber visto el teléfono ocupado, Alex encenderá un cigarrillo y pasará por la banqueta, pero sin alejarse mucho. No mostrará impaciencia porque no tendrá prisa de ninguna especie, ni tampoco prestará excesiva atención a la joven de abrigo negro y mascada blanca; pensará en otra cosa, en nada, tal vez." (pág. 87).

Este recurso, de la misma manera que el anterior, añade otra perspectiva de la escena de Alex y Marta en el piso de aquél (págs. 155–157), del famoso abrazo (págs. 200–201, 214–215), de la discusión entre el protagonista y, por un lado, el director escénico (págs. 242–247) y por otro, Feder (págs. 72–79). Además, mediante este discurso se parodia la forma y retórica de los anuncios de televisión:

"Un hombre se cepilla los dientes. I Una mujer se cepilla los dientes. I Un joven se cepilla los dientes. I Una joven se cepilla los dientes. I Un niño se cepilla los dientes. I El tubo de pasta. <Nuevo, diferente, distinto, único, tamaño gigante.> I El niño sonrío. I La joven sonrío. I El joven sonrío. I La mujer sonrío. I El hombre sonrío. I <Para toda la familia.> Todos sonríen." (pág. 196, y ver pág. 279).

Tal vez el caso más interesante de la utilización radique en el capítulo III, cuando Alex, creyendo hallarse en el estudio, descubre que está en su casa y en lugar de encontrar las cámaras, el equipo y los decorados se topa con la pared <real> de su piso (págs. 166–171). La vida supera la ficción, o en las propias palabras del texto:

"La realidad desplazaré a la fantasía." (págs. 157, 164).

Take It or Leave It

Take It or Leave It narra las vicisitudes de Frenchy, sobreviviente del holocausto que emigra a los Estados Unidos después de que los nazis hayan masacrado a toda su familia. Obligado a hacer el servicio militar durante la Guerra de Corea, se alista en los paracaidistas y le destinan a Fort Bragg en Carolina del Norte. Harto de sus compañeros y, en particular, de su actitud racista y filisteo, se ofrece voluntario para ir al frente oriental. Tiene treinta días durante los cuales debe llegar a California para embarcar hacia Corea, de modo que decide emprender un viaje por los Estados Unidos.

No obstante, desde el principio ve cómo se frustran sus planes. Han mandado sus documentos y sueldo anticipado a Camp Drum en el Estado de Nueva York, y le aconsejan que acuda en persona a recogerlos. Decide parar en la ciudad de Nueva York con la intención de visitar a su ex-amante Marilyn, pero la visita resulta decepcionante debido a la celosa vigilancia del marido. Camino de Camp Drum se encuentra con una tormenta de nieve y su coche se sale de la carretera chocando contra un árbol. Afortunadamente le rescata una hermosa mujer con quien posiblemente se acueste_ no sabemos si sueña con el encuentro amoroso o si realmente sucede. Al día siguiente, la mujer le lleva a la estación de ferrocarril donde coge el tren para la base militar.

En Camp Drum descubre que han mandado su dinero y papeles a Fort Bragg, y lo que es peor, le obligan a saltar en paracaídas. Durante el descenso, cae encima de una roca y acaba escayolado de pies a cabeza. El gran viaje ha sido un fracaso de principio a fin.

Sin embargo, *Take It or Leave It* no es simplemente la historia de un viaje fracasado por los Estados Unidos sino que constituye un viaje textual a través del espacio semiótico (15), a través de los discursos. El propio Federman alude a cómo la realidad se construye mediante los discursos oficiales, lo cual provoca la necesidad de re-examinar dichas versiones lingüísticas (16), y en este apartado analizamos el fruto novelístico de esta labor de indagación discursiva.

Torrente verbal (17), polifonía bajtiniana (18), *Take It or Leave It* parodia una serie de discursos que van desde la filosofía y la teoría literaria hasta la pornografía. En lo que se refiere a la primera, de un lado el protagonista alaba el pensamiento de Sartre y Camus:

"Le Mythe de Sysyphe what a book! There were passages in it I didn't understand too well (in those days) but in general I got the main point about death and suicide. *L'Etre et le néant* (remember that one?) that was difficult to understand." (Cap. II).

Pero, de otro lado, se burla del existencialismo de manera que el <narrador de segunda mano> (19) declara:

"...let's skip all that existential crap it's old hat bygone pure romanticism." (Cap. II).

Los pasajes citados ejemplifican el juego de diferencias que impregna la novela de Federman: el tratamiento coloquial e irónico de los tratados filosófico-literarios consagrados.' Pero también reflejan el rechazo, por parte de Federman, de la visión existencialista del arte, y en particular, de la noción sartriana del compromiso del escritor. En su ensayo, <<La ficción de hoy o la búsqueda del no-conocimiento>> (20), nuestro autor resume las propuestas del filósofo y novelista, Jean Paul Sartre_ el concepto racionalista de la actividad literaria; el libro como medio de comunicación; la literatura como toma de posición moral y socio-política; el escritor como participante en la historia; la escritura como forma de liberación contra la opresión social, moral y política_ de las cuales sólo se salva, a juicio de Federman, la última. No obstante, en la lectura de Federman, sustituye la libertad político-social por la lingüístico-imaginativa, y es esta suerte de libertad la que caracteriza, en parte, el tratamiento del discurso derrideano.

En *Take It or Leave It*, el galo-estadounidense penetra en el logos para romperlo explorando el pensamiento de una de las figuras más decisivas en la llamada teoría de la deconstrucción, Jacques Derrida (21). La presencia de éste se manifiesta en el metacomentario inherente al texto donde se aloja una verdadera poética, o lo que en otro contexto denominamos una **mise en abyme trascendental** (22). Pero no se limita a incorporar el pensamiento derrideano al metacomentario, sino que cita directamente un texto _ *Glas* (cap. VII)_ de este

Al mismo tiempo que Federman se alimenta del discurso post-estructuralista, como en los casos mencionados de Derrida y Foucault, los somete a la parodización y al ridículo. En el capítulo XIV, <Laughter and literature>, se burla del concepto de l' "E_C_R_I_T_U_R_E":

Para dar un ejemplo de los tecnicismos y estilo altamente erudito y complejo del post-estructuralismo, el <narrador de segunda mano> cita una párrafo barroco de Lacan que combina referencias a la repetición, el tiempo, las transferencias y la muerte para cuestionar la naturaleza del sujeto (cap. XIV).

La parodia de los discursos de los académicos llega a su apogeo en la posdata del mismo capítulo, posdata que evoca el naufragio de una literatura que ha sido "robbe-grilladized semiotized... desensibilized by barthist analism", que ha caído al nivel de "undersolersism". Debido al "telquelism" la literatura se ha visto flotando en un "lacanian raft derridean barge". De hecho, se pone en tela de juicio toda la filosofía_ desde Platón pasando por el logocentrismo o metafísica de la presencia hasta el grupo Tel Quel_ de ahí que al final del capítulo VII vemos a todos, incluso al autor implícito hombre de la pluma (24), en las aguas residuales de la letrina del pensamiento occidental (25).

Los críticos literarios, blanco de la parodia satírica de Federman, llegan a personificarse en el público que escucha la historia relatada por el <narrador de segunda mano>. Incluyendo las preguntas que formulan los miembros del público, nuestro autor critica la ideología libresca, de torre de marfil, que caracteriza a ciertos sectores de los intelectuales:

"Within the system of social structures of Capitalism didn't he feel that he was being exploited as a foreigner by the mere fact that he had been drafted into the U.S. Army to fight a war in the Far East in which he had quite frankly little interest at that time in question?" (Cap. VII).

Después de satirizar la vida cómoda de los intelectuales alejada de las miserias de la vida cotidiana, se arrebató contra ellos:

"Therefore you guys can be proud of your SOCIAL STRUCTURES and your crappy CAPITALISM \$\$\$\$\$\$\$\$\$\$ what the fuck do you know about the lonely nights of North Carolina + the misery of the 82nd + the butterflies in the stomach + the sadness + the fear + the pain!" (Cap. VII).

En el capítulo XV, cuando le preguntan sobre lo que motiva al protagonista a alistarse en el ejército norteamericano para luchar ilegítimamente en una guerra contra Corea y China y acabar convirtiéndose en un "peón del capitalismo", el <narrador de segunda mano> ofrece dos explicaciones. En primer lugar, si Frenchy se hubiera negado a hacer el servicio militar le podrían haber echado del país. En segundo lugar, se encontraba en una situación económica precaria, o en otras palabras, tenía hambre. A continuación, articula su concepto de la política:

"Therefore those who speak of Liberté\Egalité\Fraternité\ those who speak of human misery\kids eaten by rats\public works\all those who bullshit their socio-politico bla bla\their false humanism\their fake sentimentalism\their crap about the masses and the working class\deep inside and on the surface they don't give a shit about humanity because in Politics TRUE POLITICS there is no room for sentimentality no room for the belly there is only room for contusive sticks and slogans..." (Cap. XV).

Es decir, la política empieza en la calle, algo que ignoran los pseudo-marxistas que constituyen parte del blanco de la crítica de los dos narradores:

"REAL LIFE is not all that shit that ends in ISM nationalism \ chauvinism \ determinism \ pessimism \ nihilism \ marxism \ capitalism..." (Cap. VIII).

Durante este viaje semiótico por el mapa textual de los Estados Unidos, Federman llega a parodiar el discurso de grado cero (26) enciclopédico (cap. III). Citando directamente al PETIT LAROUSSE, a la sección dedicada a América del Norte, rompe el hilo del discurso interpolando comentarios irónicos tales como:

"(Imagine that!)"

"(Ah what language!)"

"(As if we didn't know that.)"

Lógicamente, lo que más le interesa al <narrador de segunda mano> es la parte que versa sobre los exploradores ya que Frenchy, superhombre nietzscheano, no deja de ser un explorador de los Estados Unidos a la vez que ambos son exploradores del lenguaje que viven la aventura de la escritura.

La indagación lingüística también abarca los discursos de las encuestas y de la propaganda militar. En cuanto a los primeros, se reproduce una versión del cuestionario que figura en el texto de Donald Barthelme, *Snow White (Take It or Leave It)*, cap. XX). Este cuestionario trata de las opiniones de los lectores implícitos sobre la verosimilitud, el simbolismo, la sexualidad, la locura, la filosofía e, irónicamente, la razón de ser de las encuestas en general. Sobre todo, a nuestro

modo de ver, la importancia del cuestionario radica en el hecho de que constituye una apelación a la participación receptora.

Con respecto a la carta que envía el ejército a Frenchy, se parodia el tono moralista patriótico de tal correspondencia que hace hincapié en el honor y el orgullo que supone ser miembro del ejército. Luchar es un privilegio que consiste en defender el país de la libertad bajo la gracia de Dios:

"Well! When you read that you felt like going immediately, on the spot, and with tears in your eyes and throbbings in your heart!"

Se agudiza la ironía cuando Frenchy confiesa que lo que más le molesta de alistarse es tener que cortarse el pelo. Además, no hay sino un abismo entre las promesas utópicas del Departamento de Estado y la dura realidad de la vida del soldado.

Este contraste se manifiesta claramente en el uso del *skaz*_ la estilización de las formas de la narración oral costumbrista (27)_ para describir el habla de los soldados. Éstos, en su mayor parte "catetos sureños" cuya única lectura consiste en tebeos, están obsesionados por el sexo y el poker, de ahí que, en el capítulo II, se resuma la amplitud de su vocabulario que trata tanto de las jugadas como de la anatomía femenina:

"COME ON FRENCHY BABY DROP YOUR FUCKING BOOK AND PLAY A FEW HANDS WITH US EH YOU CHEAPSKATE WHAT YOU GONNA DO WITH ALL YOUR FUCKING DOUGH YOU MOTHERFUCKERCOCKSUCKERPUSSEATER WHAT YOU GONNA DO FRENCHY BABY WITH ALL YOUR DOUGH WHEN YOU GET OUT OF HERE EH FRENCHY BABY."

Estrechamente vinculado al léxico y estilo de los compañeros de Frenchy se halla la parodia del discurso pornográfico alojada en las cartas que el protagonista, <Cyrano del regimiento>, escribe para las esposas y novias de los soldados:

"Unable to endure this atrocious suffering, I took my private member in my hands and feeling it palpitating savagely like a lost animal...I began to shake it, to handle it, to squeeze it with all the furor of my desire and suddenly I felt flowing, full blast, Woosh, a delicious juice that I wanted to transmit to your essential organs." (Cap. V).

Paralelamente, se ofrece un ejemplo de las respuestas, llenas de frases tales como:

"My legs timidly spread apart, my eyes tightly closed, and my breasts raised shyly and lovingly towards you out there in the direction of North Carolina, in a pleading manner, I suddenly imagined you had returned to lie next to me in my empty couch." (ibid).

Take It or Leave It, en cuanto a los discursos alojados en ella, refleja netamente gran parte de la poética de su autor, poética puesta de relieve por el <narrador de segunda mano>:

"Life is made up of verbal collages: repetitions with slight variations. Obviously then we're distorting the original."

"And you haven't heard the best yet. I mean best of the kind of distorted material, sub-material, junk material that I borrow left and right to throw into the recitation randomly, to hold together, to enrich, to thicken what would otherwise be just a simple banal story of a G.I. who bugs the shit out of us with his illusions!" (cap. XIV).

En los siguientes apartados, investigamos a fondo dicha poética y su efecto sobre la tipología misma de la superficie textual.

4.3. LA TIPOGRAFIA

A la hora de articular una distinción entre la especificidad poética y la generalidad lingüística, García Berrio identifica dos etapas constatadas diacrónicamente (1). La primera es la del "ritmo acústico": las rimas, la aliteración, rasgos fono-fonológicos que responden a:

"la consonancia de latidos, flujo sanguíneo y periodos de respiración".

A este ritmo acústico se sucede el ritmo visual de la lectura:

"El verso libre, los recursos de impresión, de organización de poema de los blancos en la página, y tantos otros artificios gráfico-escriturales prodigados en la poesía moderna (H. Schultz, 1970, pp.9-14), son los equivalentes rítmico-oculares de la melodía acústica clásica, en una nueva edad presidida por la generalización y multiplicación impuesta en la comunicación escrita (J. Derrida, 1967)." (2).

Este cambio corresponde necesariamente a una evolución de orden filosófico. Dentro de nuestra introducción a la modalidad lingüística abierta observamos cómo, a juicio de Derrida y los que siguen la línea de la deconstrucción, el logocentrismo siempre ha favorecido a la palabra hablada sobre la escrita:

"...la escritura, la inscripción sensible, siempre fueron consideradas por la tradición occidental como el cuerpo y la materia, exteriores al espíritu, al aliento, al verbo, al logos." (3).

Subvertir este orden jerárquico supone sustituir el significante <transparente>_ significante reducido a la condición secundaria de ser única y sencillamente una vía directa al significado_ por el <grafema textual>. Los <grafemas textuales> se definen pues, como:

"Aquellas marcas del texto aprehensibles en la dimensión visual de la página impresa que contribuyen a la creación de su proceso significante." (4).

Privilegiar la palabra impresa sobre su referente conlleva a lo que Sukenick denomina la "opacidad", opacidad que implica que debemos dirigir nuestra atención a la superficie del texto_ a los gráficos y variaciones tipográficas_ sin minarlo con "profundidades" (5), de ahí el término surfiction. Parece evidente que

el juego de diferencias entre presencia y ausencia corresponde a esta dialéctica entre palabra hablada y palabra escrita, concepto y signo, profundidad y superficie textual.

No obstante, como señalamos en la introducción a esta modalidad, sería un error creer que la metaficción abandona el referente a favor de la anti-representación total. De hecho, tanto Federman como Sukenick rechazan la utilización pura de la prosa concreta (6). Más bien se produce una tensión entre concepto y signo, tensión que en la aportación de McHale se traduce en términos de un "corte ontológico".

Según McHale, mediante los experimentos tipográficos se distinguen el libro como objeto real y el texto como objeto intencional (7). El realismo tradicional, al contrario, hace todo lo posible por suprimir este "corte", puesto que nada debe entrometerse o desviar la representación de la realidad por parte de la ficción, de modo que las dimensiones físicas del libro en cuanto libro deben volverse invisibles (8). A esta supresión de la calidad material del libro_ o lo que a nuestro juicio no deja de ser la pretendida supresión puesto que, a fin de cuentas, esa calidad es innegable e insuperable_ la metaficción opone el <espaciamento>, o <desplazamiento espacial de las palabras> (9), junto con una serie de mecanismos que según McHale, afectan tanto a las convenciones de la ficción en prosa como a la estructura ontológica de las novelas.

4.3.1. Espaciamiento

En muchas metaficciones de talante lingüístico, junto con los capítulos y tipos de letra, el propio espacio de la página, o <espaciamiento>, proporciona un blanco para el juego tipográfico. El espaciamiento, según McHale, pone de manifiesto la materialidad del papel, en virtud del contraste entre el espacio vacío y el texto (1) y, por nuestra parte,

señalamos la relación implícita que vincula dicho contraste con el concepto derrideano del juego entre la ausencia y la presencia. En otras palabras, la presencia tenue de los signos se encuentra amenazada por la ausencia aplastante, el silencio ensordecedor de la página que la rodea.

Ante este <desplazamiento espacial de las palabras>, el receptor no puede adoptar un papel pasivo, puesto que la lectura que se le requiere no es en ningún momento convencional ni cómoda. Constantemente se enfrenta a esta dialéctica visual entre libro y texto, entre escritura y vacío, voz y silencio.

Estudio Q

La utilización del espaciamiento en *Estudio Q* corresponde, en líneas generales, a la de los tipos de letra: reproduce tipográficamente y de un modo figurativo el discurso que representa_ el guión de una telenovela_ y desautomatiza la ficción. Significativamente, en las dos escenas principales en las que se destaca el contraste entre letra pequeña y mayúscula, el espaciamiento cobra un protagonismo importante.

La primera (cap. II), que se compone del encuentro entre Alex y Feder en el restaurante,_ en realidad "SET NUMERO DOS"_ ejemplifica la explotación de los márgenes, recurso típico en la opinión de McHale (2). La mayor parte de las descripciones se configura, en columnas, en el lado izquierdo de la página, mientras las referencias al sonido_ el del ambiente de la calle y el de la música melodramática_ y el de los diálogos aparecen en el lado derecho. Al romper la

horizontalidad convencional se produce un vaivén visual entre, por una parte, lo que hacen y piensan los personajes, y por otra, lo que dicen:

"ALEX SE PONE DE PIE Y ARROJA
LA SERVILLETA SOBRE LA MESA.

ALEX: ¡Has venido a averiguar qué
pasó anoche entre Marta y yo

FEDER: No te exhaltes, Alex, por Dios.
Alex, por Dios.

ALEX LO TOMA DE LAS SOLAPAS
DEL SACO Y LO ZARANDEA".

Las técnicas de fusión y fragmentación (3) caracterizan el espaciamiento en la segunda escena mencionada (capítulo IV). Lo que, en principio, parece constituir un diálogo <real>, fuera de las cámaras, entre Alex y el director escénico, resulta ser una secuencia de la telenovela, hecho puesto de relieve tipográficamente:

"Pero cómo quieres que me olvide,
Alex, no seas niño, por Dios. Ponte en
mi lugar y ponte en el lugar de ellos.
No nos darán autorización ni aunque
el Presidente de la república lo
ordenara.

ALEX: ¡Qué me importa la
autorización!"

A partir de este momento, los ademanes de los personajes se representan en columnas a la izquierda y el diálogo a la derecha.

La tensión tipográfica reemplaza, con fines paródicos, a la tensión dramática. De hecho, ejemplifican las dos escenas, de una forma gráfica, la naturaleza dialogística de toda parodia: el espaciamiento movilizado en el texto que tenemos delante pone de manifiesto que es un guión, mientras que, simultáneamente, no hacemos sino pensar en la naturaleza melodramática del género televisivo. Ya que la telenovela es un discurso alojado en el mundo social,

Estudio Q constituye, en nuestra opinión, una parodia satírica (4), es decir, ostenta un talante satírico pero su blanco es un discurso. Las fuerzas centrípetas paródicas predominan sobre las centrífugas satíricas, sin que aquellas acaben sustituyendo del todo a éstas.

Si se agudiza lo suficiente el espaciamiento, llega el momento en el que el texto amenaza con volverse "esquizoide" (5). A juicio de McHale, es aquí donde la <forma espacial> típica de la escritura <modernist> de Joyce sobrepasa sus límites aproximándose del modo más estrecho a la simultaneidad (6). En el capítulo II, cuando Alex sale del estudio para reunirse con Actorfracasado y Marta, Toño_ayudante del director escénico_ intenta pararle. Hay dos posibilidades: o Alex se queda en el estudio o bien sale de allí para dirigirse a la cafetería. En un principio, parece que elige la primera opción:

"<Dígale que ya me fui>, digo a Toño. <No>, dice Toño, <no se ha ido>. Actorfracasado dice: <Te espero aquí>, y señala al café."

No obstante, a continuación, el texto ofrece las dos posibilidades de una forma casi simultánea. En la columna izquierda se inscribe la escena del estudio, en la derecha aparece la del café:

"Al fin vas subiendo las escaleras,
acompañado de Toño, de regreso al
estudio.

<Un americano para mí>, digo a la
mesera, <¿y usted?>

Caminas moviendo acompasadamente
los brazos, el mentón enhiesto, sin
prestar atención a Toño, que te dice:

<Un americano y un expés>,,
digo a la mesera. "

Al final de la escena, la columna izquierda invade toda la página; Alex acaba escapando del estudio para reunirse con los dos actores. Podemos leer la escena de dos modos: primero la columna izquierda, después la derecha, o zigzagueando de

una a otra. De cualquier manera, nuestra lectura se vuelve inevitablemente más activa que la recepción convencional, de izquierda a derecha de arriba a abajo.

Otro recurso <esquizoide> identificado por McHale (7) es el de alojar dos textos o discursos en líneas alternas. Leñero hiperboliza dicho recurso alojando tres discursos en una misma secuencia_ la carrera de caballos (págs. 281–284). El primero se refiere a los pensamientos de Alex, el segundo representa el comentario de la carrera en sí y el tercero reproduce las indicaciones del guión y el diálogo entre el director escénico y Gladys, que a su vez forma parte de dicho guión. Los discursos individuales primero se fragmentan para después fusionarse en su forma fragmentada con otros del texto global que no es otro que la telenovela que estamos leyendo.

Indudablemente, utilizar el medio televisivo (8) proporciona a Leñero amplio terreno para el juego tipográfico, y otro caso de la esquizofrenia textual, aunque a la inversa, constituye la entrevista que hace Marta, en el papel de periodista, a Alex, en el papel de actor. En dicha entrevista interviene el apuntador de manera que las mismas frases se repiten en líneas seguidas para aumentar el distanciamiento:

- Entonces por lo que usted me dice, la televisión ofrece más oportunidades que el teatro para un actor.
- Entonces por lo que usted me dice, la televisión ofrece más oportunidades que el teatro para un actor.
- Según desde el punto de vista en que se mire;
- Según desde el punto de vista en que se mire;..." (pág. 100).

Este desdoblamiento se ve interrumpido por las indicaciones del director escénico:

- "–¡Dios mío!
- ¡Dios mío!
- ¡Qué barbaridad!
- ¡Qué barbaridad!
- Vienes a ella, haces como que le limpias el vestido... mjm, con malicia, ella consiente aunque disimulada..." (pág. 106, y ver págs. 100– 108).

El discurso periodístico también sirve de ejemplo para lo que se ha denominado la prosa concreta (9); no obstante, es muy importante señalar que ésta se maneja en *Estudio Q* no con fines ornamentales abstractos, sino que parte

de una motivación marcadamente funcional e icónica. De ahí que el trozo de papel que recoge la maquilladora del suelo aparezca literalmente roto. Por otra parte, la incorporación hiperrealista de un fragmento discursivo (10) no deja de tematizar el lenguaje. La entrevista se convierte en discurso, éste en frases cortadas que, a su vez, acaban en palabras mutiladas. Signo y referente, significante y significado, todos se borran, se anulan.

Esta fragmentación lingüística caracteriza dos de las mises en abyme de la producción y recepción respectivamente. La primera, que es un reflejo apriorístico, consiste en un extracto de la versión original del guión escrita por Gladys (págs. 184–185) (11), extracto que contiene erratas y tachaduras:

"La forma en que Alex tratará de xxxxxxxxx trimfar sobre el director escénico es realizando en la vida real un encuentro con la protagonista xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx diferente un encuentro diferente..."

La segunda mise en abyme en cuestión_ reflejo sencillo_ surge de una lectura: Alex hojear el programa en el hipódromo y salta las letras:

"PIDA SU BOL
OCT
PIDA SU BOLETO
SÉPTI
PIDA SU BOL "

Por supuesto, en el nivel del enunciado, el ejemplo más decisivo de la fragmentación lingüístico-semántica no es otro que la última palabra del texto_ "vic\"_ que, como veremos a continuación, nos remite al suicidio victorioso o bien al fracaso de Alex, víctima del destino escrito, ya de antemano, en el guión.

Take It or Leave It

Analizar en profundidad el espaciamiento en el texto de Federman requeriría, en realidad, la investigación de casi cada página de la novela (12). Por tanto, en este apartado nos limitamos a identificar algunas de las <mejores jugadas> tipográficas, empezando con la explotación de los márgenes y los ejes vertical y horizontal de *Take It or Leave It*

En su lucha contra los confines de la sintaxis convencional, Federman explota la verticalidad, diagonalidad y espacio en blanco entre palabras y letras, para articular una especie de manifiesto gramático-literario en el que la forma se hace eco plenamente del contenido, de ahí que el <pretext> sea un verdadero tour de force tipográfico en cuanto al <desplazamiento espacial de las palabras>:

	"Syntax upon syntax against syntax is the joust
between differences of form (obtained by words) and differences of force (established by words) : struggle of	word_design, , against word_syntax".

En este sentido, es ejemplar la descripción de la redacción de las cartas que el protagonista escribe para los soldados en el capítulo cinco:

I simply piled up words as fast as	"I simply accumulated words any old way
	I could up & down & sideways "

La visión que el escritor tiene de la literatura aparece en forma vertical:

"LITERATURE_ its
four walls
a table
a chair
paper
pencils
(or else a typewriter if you compose directly on the typewriter and)" (Cap. XIV);

en estrofas trilingües:

"it is not a banana peel on which you slip deliberately to break your legs
ce n'est pas une peau de banane sur laquelle on glisse et se casse la jambe
não é uma casca de banana em que a gente escorrega para quebrar a perna!" (ibid.).

y en columnas a la derecha de la página: las cuatro proposiciones que tratan de la naturaleza del relato, de la escritura para llegar a definir la creación novelística como búsqueda del ser (capítulo XXI) (13). Como contrapunto, los conceptos tradicionales acerca de la gramática y literatura se articulan de un modo bastante convencional (<Pretext> y cap.VII).

Pero el manejo de los márgenes no se limita a enmarcar las ideas del autor sobre la literatura_código_ sino que participa en la historia_enunciado_ aislando de esta forma: la llegada del protagonista a los Estados Unidos (cap. I); la pelea entre Frenchy y un soldado racista (cap. II); las tareas de los soldados (cap. III); la descripción entre paréntesis de Moinus (ibid.); la broma a costa del protagonista sobre la palabra "FROG" (cap. XII); la idea de ir a Florida con Moinus (cap. XI); las razones por las que Frenchy entra en el ejército (cap. XV); el encuentro amoroso con Claude_ lector potencial y miembro del público_ en el hotel (cap. XVIII); la llegada del protagonista a Nueva York, después de salir de Detroit, y su reunión con Marilyn (cap. XX) y el resumen de la trama (cap. XXI).

La <tipografobia> inherente a todos los ejemplos arriba enumerados a veces se convierte en esquizofrenia textual en virtud de la yuxtaposición de dos pasajes. Esta simultaneidad afecta, primeramente, el metacomentario (14), y en segundo lugar, influye en la historia de las aventuras de Frenchy, por un lado con propósitos miméticos_ la dialéctica poker\sexo (cap. II) y el vaivén erótico reproducido por el vaivén tipográfico (cap. XX)_ y por otro, con fines puramente

retóricos dando énfasis o contrastando elementos. De ahí la técnica de situar el texto en el margen izquierdo y una enumeración de sustantivos en el derecho:

"but since you people want to talk about	politics
since you people want to know what he felt about	politics
well gentlemen to tell the truth	politics
didn't mean much to him	politics
okay let's speak about	politics"

"it was above all scuffling	Scuffles"
-----------------------------	-----------

y la disposición inversa en la yuxtaposición del sueño que tiene Frenchy en casa de Marilyn con la lista de palabras racistas (cap. XVI). De hecho, en el capítulo VII el <narrador de segunda mano>, antes de atacar al público mediante unas listas de insultos, anuncia que les va a meter en una columna doble.

Este último ejemplo, debido a la división de las frases en dos columnas que se van fusionando, se aproxima a la prosa concreta que abunda en *Take it or Leave It*. Es importante insistir sobre la función mimética de la prosa concreta en el texto de Federman, del mismo modo que en *Estudio Q*, no es un mero adorno. Sirve, pues, en menor grado, para la articulación de los retratos anatómicos:

	T	
	h	h
	i	i
g		g
h		h
s		s

(cap. 8.; y ver cap. III); aunque sobre todo facilita la configuración de la espacialidad como en el capítulo IV (15)

T	H	E	P	A	R	A
						T
						R
						O
						O
						P
						E
						R
						S

Junto con la prosa concreta, habría que mencionar los dibujos que pueblan la superficie textual de la novela. El gráfico de la ruta _ capítulo 0_ hace un guiño a Sterne (16) y dispone de una motivación irónica, dado que el viaje nunca se culmina. En este sentido, tenemos la cruz judía que enmarca el discurso sobre los judíos (cap. II), la <crucifixión> de Derrida (cap. VII) y las representaciones de los paracaidistas (cap. XI y XXIII). Aunque la naturaleza lúdica regocijada de esta jugadas tipográficas sea evidente (17), existe un caso esencial en el que el significado no podría ser más grave, a saber, la representación del exterminio de la familia de Frenchy, e implícitamente del autor de carne y hueso Raymond Federman (cap. XVI). Nos aproximamos, pues, con este último ejemplo, a la desintegración lingüística. Cuando el lenguaje es incapaz de comunicar los signos se convierten en marcas, garabatos trazados sobre la página, fenómeno manifestado netamente en *Take It or Leave It* por el uso de los caracteres a-lingüísticos (caps. V, VIII, XIX, XXIII).

4.3.2 Los capítulos

Estudio Q

En la novela de Leñero, la aparente organización del guión en cinco capítulos contrasta con la red compleja de episodios y sucesos interrelacionados que penetra en y se aleja de los cinco capítulos y que requiere el montaje por parte del lector (1). Es decir, existe una distancia abismal entre *fábula* y *"sujet"*. A su vez, los títulos de los capítulos suministran una lista de categorías en blanco que deben rellenarse durante el rodaje:

"No ha habido ninguna realidad ni suceso verdadero, sino solamente el proyecto virtual de la trama de una telenovela que se auto-consume." (2).

De este modo, las páginas que abren cada capítulo nos remiten a los créditos de un guión material, y a la naturaleza heurística ficticia del mismo y de los personajes que lo pueblan. El hiperrealismo se codea con la deconstrucción. En tercer lugar, estos huecos textuales_ viva y gráficamente representados_ convocan la participación imaginativa del receptor.

Take It or Leave It

Federman va un paso más allá de Leñero en cuanto a su tratamiento de los capítulos y de los títulos de los mismos. Fiel a las ideas articuladas en el <manifiesto de la surficción> (3), configura un diseño molecular:

"all sections in this tale are interchangeable therefore page numbers being useless they have been removed at the discretion of the author" (página sin numerar).

Mediante esta concesión cortazariana, el lector tiene la libertad de jugar a la rayuela con el texto, o al menos en un micro-nivel, con sus páginas. Los capítulos, en cambio, sí disponen de un orden, aunque no deja de ser precario, inestable, debido en gran medida a la naturaleza digresiva y fragmentada de la enunciación (4). El <Pretext>, por ejemplo, puede insertarse en cualquier parte de la novela. Respecto a los títulos, muchos se atienen al contenido de los capítulos_ <Cyrano of the regiment>, <A false start>, <A good start>, <A night to remember>_ mientras que los demás se leen como los nombres irónicos de algunos artículos sobre literatura y filosofía_ <Pretext, A spacial displacement of words>, <Setting and tripping>, <Superman and real life>, <Laughter and literature>, <Replacement and displacement> <Critifiction, crap lie or die> (5).

Los capítulos, por tanto, parecen aspirar a gozar de cierto grado de autonomía. No es por casualidad que varios aparezcan como ficciones o extractos en revistas antes de la publicación de la novela (6). En otras palabras, constituyen micro-relatos dentro de la novela. No obstante, esta autonomía se ve minada por la falta de paginación. Paradójicamente, la falta de paginación_ apuesta lúdica y arriesgada_ ofrece al texto una cierta unidad delirante como un largo solo de jazz (7).

4.3.3. Tipos de letras

Comparado con la <tipografobia> inherente a *Take It or Leave It*, *Estudio Q* sólo explota un conjunto reducido de letras_ standard, mayúsculas, cursiva, negrilla y una letra más pequeña. Las letras mayúsculas, además de configurar el texto de los títulos de capítulos en forma de créditos televisivos, encabezan las fichas clínicas_ donde también se inscriben las cursivas, que a su vez dividen aquellas en sub-categorías_, representan parte del discurso fragmentado del programa de las carreras de caballos, y la noticia de la <muerte> del vendedor de lotería. En este contexto, tanto las mayúsculas como las letras en negrilla cumplen una función doble: reproducen tipográficamente y de un modo hiperrealista los discursos que componen _ la T.V., Medicina y Psicología, etcétera_, pero simultáneamente, en virtud del efecto colage_ su contraste con el resto de la superficie textual de la novela_ se desautomatizan y distancian al lector del relato rompiendo la ilusión.

Esta doble función también caracteriza la utilización de las mayúsculas en las otras secuencias de la (tele)novela. Mediante este tipo de letra, se representan las reacciones del público viendo la serie:

"No me digas que de veras piensa que todo esto,
MURMULLOS
que usted ¡vamos! no se haga el payaso
RISAS." (pág. 158).

La enunciación, o en este caso, la recepción invade el enunciado, acontecimiento señalado tipográficamente. Por otra parte, las mayúsculas sirven para remitirnos a la otra cara de la enunciación, a saber, la producción. En la escena del café entre Alex y Feder (págs.72-78), las descripciones de los movimientos de cámara y de los actores aparecen en letra grande como si estuviéramos leyendo directamente del guión:

"FEDER (PONIÉNDOLE UNA MANO EN EL HOMBRO):¡QUÉ TAL ALEX!
ALEX LEVANTA LA CABEZA Y MIRA A FEDER CON INDIFERENCIA."

De este manera, se denuncia la ficción como tal, desdramatizando el diálogo; la escena no es real sino parte del guión, aunque, en última instancia, éste acaba

sumergiendo a todos los personajes en la telenovela. Proceso análogo en la última discusión entre Alex y el director escénico (págs. 241– 247). Enfurecido por el rechazo, por parte del segundo, de la incorporación del tema del incesto, Alex manda a todos al diablo en un intento de demostrar su voluntad y libertad. Empero, el diálogo se ve interrumpido por las descripciones del guión en letra grande y la secuencia termina de la forma siguiente:

"ALEX ABANDONA
DEFINITIVAMENTE LA
SALA. EL DIRECTOR
ESCÉNICO INICIA UN
MOVIMIENTO COMO
PARA IR TRAS ÉL, PERO
SE DETIENE. MIENTRAS
SE RASCA EL LUNAR
OCURRIENDO
LENTAMENTE EL :

FADE OUT."

La desaparición gradual de la escena simboliza perfectamente la desaparición de los agentes narrativos en la telenovela, del guión y de los signos que lo componen.

Finalmente, se utiliza una letra más pequeña en la nota al horóscopo (pág. 42) y en el fragmento de la entrevista con Alex (pág. 142).

Take It or Leave It

En *Take It or Leave It*, la explotación de los distintos tipos de letra es uno de los principales factores que en su conjunto producen el espectacular efecto visual de la lectura de la superficie semiótica. El viaje por los Estados Unidos y sus discursos no deja de ser una excursión por los caracteres mecanográficos (1). Como consecuencia, el lector se halla ante una auténtica vorágine tipográfica, aunque de ningún modo arbitrario puesto que gran parte de la variación de caracteres cumple una función importante.

Ante todo, hay que destacar el hecho de que no se utiliza esta variación de un modo uniforme. Es decir, un tipo_ cursiva por ejemplo_ sirve para cumplir distintas funciones_ indicar las preguntas del público, representar las citas, y configurar el sueño\encuentro amoroso con la mujer que rescata al protagonista en el penúltimo capítulo. Al mismo tiempo, un elemento_ las citas por ejemplo_ se articula y se aísla a través del uso de varios caracteres_ mayúscula, cursiva y letra diminuta. En nuestra opinión, lo importante es el contraste que se establece entre un pasaje o suceso y otro, contraste marcadamente visual.

Paralela y paradójicamente, donde este contraste podría cumplir, en teoría, una función convencional distinguiendo entre perspectivas narrativas, esto no siempre se produce. Teniendo en cuenta estas consideraciones, es posible rastrear los perfiles de ciertos diseños tipográficos, en lo que se refiere a los tipos de letras.

Basándonos en la distinción, en términos pictóricos, entre figura y fondo (2)_ o primer y segundo plano respectivamente_ podemos designar el carácter tipográfico por excelencia explotado en *Take It or Leave It*_ el corriente o standard_ como fondo, sobre el cual se moviliza el juego de los demás tipos de letras. No obstante, la relación que mantiene aquel carácter con los demás dista mucho de ser estable o jerárquica. A veces, es imposible determinar cuál es el fondo y cuál la figura: en la primera página del capítulo titulado <suppositions and deliberations> el texto principal se divide entre cursiva y mayúsculas mientras que la nota a pie de página aparece en letra normal. Además, como acabamos de señalar, aun dentro del fondo se manifiestan modificaciones en cuanto al punto de vista:

"...I stop in New York for a few hours (it's the other guy talking now keep alert!) "
(Cap. XIII).

Dentro de este tipo de letra corriente a menudo se configuran palabras en mayúsculas que sirven para dar énfasis:

"Meanwhile FINISHED the stupidities of the 82nd FINISHED for good all that walking running pushing..." (Cap. III).

También hay secciones enteras escritas en mayúscula tales como la cita de Foucault, las cuatro proposiciones acerca de la literatura alojadas en la tesis doctoral de Cam Tathaam, los comentarios de los soldados (caps. II, XXIII), y la enumeración de insultos racistas (cap. II).

La letra corriente en cursiva sirve, sobre todo, para inscribir las reacciones y preguntas del público:

"Why...?
Where...?
When was it...?
Who was he...?
How...?
And then...?"

y, en menor grado, como venimos diciendo, para aislar la correspondencia, citas y sueño\encuentro amoroso. En el capítulo IV, la cursiva interviene de un modo explícitamente autorreferente; describiendo la carta que recibe del ejército, el protagonista afirma:

"And it even mentioned (in a special paragraph *in italics*) numerous types of sporting activities such as tennis and golf..."

Aquí, la cursiva alude a la cursiva. Más adelante, entre paréntesis, se alude a los paréntesis:

"(or else I can tell it to you in parenthesis)"

El lenguaje versa sobre el lenguaje, hecho puesto de manifiesto por la tipografía.

Otro modo de establecer un contraste, mediante la manipulación de la forma, radica en emplear un tipo de letra más pequeña que el corriente. En el <Pretext>, por ejemplo, a la hora de hablar del juego tipográfico, se afirma que nada se cancela ni se borra. Empero, a continuación se alude, en un pasaje escrito en letra pequeña entre paréntesis, a la posibilidad de que todo se cancele, todo se borre, todo se pierda. Además de destacar tales matizaciones, el tipo de letra pequeña_ del cual se utilizan varios tamaños_ sirve para aislar citas, poemas, gráficos, comentarios dirigidos al público e incluso evoluciones en la trama y diálogos_ como la conversación telefónica entre Frenchy y Marilyn en el capítulo XV. Quizás uno de los casos más espectaculares del protagonismo de los caracteres sea la sección del capítulo XIX, en la cual el uso de la forma sombreada indica el cambio de voz narrativa, pero en vez de ser un cambio del <narrador de segunda mano> al <narrador de primera mano> o viceversa es el propio relato quien habla (3).

4.4. EL METACOMENTARIO LINGÜÍSTICO

Estudio Q

El metacomentario, en cuanto reflexión sobre la importancia y función del lenguaje en la creación de la realidad ficticia e_ indirectamente_ en la de la realidad del mundo exterior, se articula en *Estudio Q* en gran medida a través del papel y las acciones de Gladys Monroy. Aunque la figura del Autor omnipotente se plasme en el director escénico, es Gladys quien crea el mundo de la telenovela, mediante el guión_ texto_ que escribe. En el plano satírico, inevitablemente este personaje hace el papel del típico guionista presionado constantemente por las exigencias del director. No obstante, su actividad cumple otra función incluso más decisiva_ la escritura de la novela misma. Por otra parte, estos dos planos_ satírico y autorreferente_ sólo pueden separarse teóricamente, puesto que, en la práctica, se interrelacionan hasta el punto de fusionarse.

Durante la redacción del guión, el Director pide cada vez más datos sobre el protagonista_de ahí las fichas analizadas en 4.2.:

"Hágalo ser un personaje como yo, como usted, como el mismo Alex aunque no esté de acuerdo. En su caso es muy explicable porque no puede darse cuenta de muchas cosas, las ignora en realidad. Pero no debe de haber ninguna razón para que usted ignore nada de lo que se refiere a él: cómo es, cómo piensa, qué siente, qué quiere, qué no quiere, qué le pasa, qué le angustia, cómo reacciona. ¿Me entiende?" (pág. 38).

La tensión que caracteriza la relación que hay entre las ideas y su cristalización en el texto, entre el lenguaje oral y el escrito, se crea a través de la yuxtaposición de los diálogos entre Gladys y el director escénico con las propias páginas del guión. En el primer capítulo, este vaivén atañe sobre todo a los datos acerca del protagonista de modo que se configura el certificado de nacimiento y, a continuación, el director escénico pregunta:

"¿Es todo?" (pág. 19).

El director escénico sigue hojeando hasta que Gladys señale:

"_Ahí es donde realmente empieza_" (ibid.).

y después aparecen más datos biográficos. Esta dialéctica entre la lengua hablada y la escrita continúa a lo largo del capítulo y, de hecho, se repite palabra por palabra la descripción de la reunión entre Gladys y el Director escénico:

"La mirada de la escritora va del rostro del director escénico a los papeles que éste sostiene entre las manos. Cuando el director escénico da vuelta a la primera hoja, Gladys Monroy adelanta ligeramente el mentón como para indicarle la que ahora queda enfrente e instarlo a seguir leyendo. Sonríe, temblorosa. Su mano derecha ha localizado al fin los cabellos rebeldes que los dedos presionan durante segundos y dejan luego en libertad." (págs. 19, 33-34, 45-46).

Paso a paso se va dibujando el perfil psicológico de Alex hasta su culminación al final del capítulo:

"¿Y a poco no es cierto que ya distingue mejor a Alex? Más vivo, más real. Ahora sí que es una persona de carne y hueso." (pág. 64).

Es imposible ignorar en esta coyuntura una gran paradoja. Según el director escénico, el personaje, Alex, ya es más "real" en virtud de su inscripción textual en el lenguaje escrito, y es éste, en última instancia, quien crea la realidad telenovelística. Por otra parte, habría que llamar la atención, con respecto al vaivén arriba mencionado, sobre el hecho de que el sujeto imita a la fábula_ leemos los diálogos y después el texto que, en principio, el director escénico está hojeando en este momento.

Pero la escritura no sirve únicamente para componer la caracterización, sino que abarca las acciones de la trama en sí. Hacia la conclusión del primer capítulo, el director escénico pide a Gladys que construya una escena de fiesta y que muestre cómo reaccionaría el protagonista en dicha situación, partiendo de la base de su perfil psicológico ya minuciosamente construido. En esta primera versión, Alex dispara contra un candil, mientras que en otra_ la que cierra la novela_ parece suicidarse. Este juego con las versiones múltiples de una sola secuencia se agudiza a lo largo del texto de manera que en el segundo capítulo tanto Gladys como Alex proponen un versión del encuentro entre Marta y el protagonista, aunque el director escénico rechaza ambas (págs. 85-91).

El lenguaje, plasmado en la escritura del guión de la serie, acaba incorporando la <realidad> que en un principio se halla fuera de la telenovela_ el nivel intradieгético (1). En el capítulo tres, recibimos una descripción de Gladys escribiendo la telenovela que estamos leyendo, con erratas incluidas:

"Alex se muestra inconforme con el encuentro que propone la escritora y protesta agriamente. Propone él una versión del tdo ilógico y entonces es el director eswnico quien definitivamente corta por lo sano dando su versión personal y diciendo que ésa seá la que se grabe xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx." (pág. 183).

Alex intenta liberarse del control que le imponen el director escénico, la guionista y, por tanto, el lenguaje; pero, como veremos después con más detalle, sus esfuerzos acaban actuando en su contra:

"...incluirán en la historia esa nueva situación que Alex considera xxx se está efectuando en l vida real y que de este modo pertenecerá también a la novela." (pág. 184).

Mediante este ejemplo, que reproduce de una forma hiperrealista la construcción lingüística de la realidad textual, la escritura parece afirmar su hegemonía, su dominio sobre el individuo, pero el individuo, Alex, hace todo lo posible para romper las cadenas verbales.

En este contexto, y vinculado a nuestro análisis de la escritura del guión, hay que destacar las críticas de Alex acerca de la producción telenovelistica de Gladys. Si el director escénico es un reflejo del lector ingenio que exige una verosimilitud exagerada, Alex no deja de ser una suerte de lector hipercrítico. Paralelo a la yuxtaposición de texto y recepción que acabamos de ver, en el capítulo final, los comentarios del protagonista interrumpen la diegesis y establecen el contraste:

"Cruza jorobado vendedor de lotería, para inventar tu muerte.
imposible: todo está escrito con el rebuscado
estilo de Gladys Monroy.
_ Pinche vieja_ ." (pág. 263).

Por supuesto, de acuerdo con la novelización de todos los personajes, sus acciones y pensamientos, las críticas de Alex forman parte del guión:

"En su monólogo, el actor deberá pedir que se suprima cualquier monólogo donde se haga mención de sus supuestos sentimientos." (pág. 282).

Además de la crítica por parte de Alex del estilo melodramático convencional de Gladys, cuya figura satiriza a los escritores mediocres de las telenovelas banales, sus comentarios nos remiten a una temática más profunda_ la de la libertad. Waugh plantea la siguiente pregunta (2):

"¿Por qué se preocupan tanto por el problema de la libertad humana los novelistas de la metaficción?"

Según la crítico, dicha problemática entraña una preocupación por la idea de estar atrapado dentro del orden de otro:

"En el límite extremo de la metaficción, eso consiste en estar atrapado dentro del lenguaje mismo, dentro de un sistema de significación que no parece ofrecer ninguna forma de escapar." (3).

McHale, a su vez, percibe en la toma de conciencia por parte de un personaje de su naturaleza ontológica-ficticia una metáfora del determinismo cultural, histórico, psicológico y, especialmente, de la inevitabilidad de la muerte (4).

La lucha dialéctica entre personaje y palabra se moviliza en primera instancia en los intentos de Alex de introducir ciertos episodios en el guión_ su versión del encuentro con Marta y sus relaciones incestuosas con su hermana (págs. 92, 177-179, 241-247). No obstante, el director escénico rechaza la segunda idea y aunque Alex procura imponer la primera mediante su amorío <real> con la actriz, dicha acción, como hemos visto, se convierte, paradójicamente, en parte integral del guión así como la lucha misma del protagonista por salir de la estructura textual. Cuanto más intente liberarse de las cadenas verbales más se encuentra atrapado por ellas.

En el discurso que Alex emite ante Marta, se resume su situación desde el momento en que le ofrecen el papel:

"Yo acepté, como tú sabes, y tomé muy en serio la novela; tan en serio que me puse en sus manos incondicionalmente dispuesto a hacer y a decir absolutamente todo lo que me ordenaron. Me enajené en una palabra." (pág. 222).

De este modo, Alex se convierte en "onigote" (ibid.), "títere" (pág. 285) en manos del director escénico y, como consecuencia, toda su rebeldía_ el encuentro amoroso con Marta en el que se consume el acto sexual realizando ejercicios de concentración del método Stanislavsky (págs. 216–221, 223), la discusión con el propio director escénico y la huida al hipódromo_ están previstas, pre–escritas en el guión:

"Se logrará un gran efecto si mostramos cómo Alex trata de convertirse en una criatura real, y cómo a pesar de que no lo reconozca, sigue luchando por salir de los cauces lógicos de la historia." (pág. 282).

Además de los discursos sobre la libertad y la esclavitud (págs. 111–112, 178–179), en *Estudio Q* se recurre a la intertextualidad para representar el drama existencial y ontológico en el que se encuentra el protagonista. En virtud de las alusiones a Calderón de la Barca y Shakespeare, esta intertextualidad cumple dos funciones. Una paródica al comparar a un personaje de telenovelas con Segismundo y Hamlet respectivamente (5), y otra semántica. En cuanto al monólogo de Segismundo (6), tanto Alex como el héroe calderoniano se encuentran enjaulados, y ambos luchan por afirmar su albedrío_ el primero lo consigue mientras no sabemos con certeza si lo hace el segundo. Paralelamente, ambos personajes descubren que la vida es:

"...una ilusión, una sombra, una ficción...que toda la vida es sueño." (*Estudio Q*, pág. 178),

aunque el significado de las palabras es distinto para cada uno. Para Segismundo la vida es sueño puesto que cree ser un sueño lo que él recuerda y lo que él está pasando:

"Yo sueño que estoy aquí,
destas prisiones cargado
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi."

Alex, en cambio, es consciente de que su vida es una ilusión, una ficción creada por Gladys y el director escénico.

En lo que se refiere a la cita de *Hamlet* (7), ésta refleja el dilema de Alex, aunque mientras para el príncipe danés ese dilema radica en elegir entre la venganza_ el asesinato que puede conducir a la muerte_ y la sumisión, el protagonista de la novela mexicana tiene que elegir entre la venganza_ el suicidio_ o la sumisión (8).

Durante su carrera artística, Alex llega a encarnar a numerosos personajes literarios desde Calígula a Raskólnikov, desde *Hamlet* a Alex Jiménez, de modo que:

"...él, Alex Jiménez, no era más que un conjunto de palabras, de gestos y ademanes." (pág. 265).

Todo intento suyo de existir fuera de las páginas del guión está inevitablemente condenado al fracaso:

"No le era permitido existir fuera de un libreto. Más todavía: estaba fuera de su alcance el plantearse con sus ideas o con palabras su personal conflicto, de tal modo que no era él quien libremente decía o pensaba: Incluso su propia voluntad le era ajena. No le era permitido existir fuera de un libreto. Más todavía: estaba fuera de su alcance el plantearse con ideas su personal conflicto de tal modo que no era él quien libremente decía o pensaba: Incluso su propia, etcétera, hasta el infinito tobogán del absurdo. Tampoco decir: tobogán del absurdo, porque caía en el vértigo de un nuevo tobogán." (pág. 263).

Cuando el lenguaje empieza a hablar del lenguaje, se arriesga en todo momento a caerse dentro de una mise en abyme infinita y Alex, como ser de palabras, no escapa a dicho "tobogán". Hasta su último intento de imponer su voluntad_ el suicidio_ permanece atrapado dentro de la ambigüedad semántica (9). La última palabra de la novela aparece cortada_ "vic\". El significado podría ser víctima o victorioso (10), al mismo tiempo, el hecho de que la palabra está cortada podría referirse tanto a la muerte del protagonista como al apagón del televisor. Por supuesto, ambas posibilidades comunican lo mismo: la desintegración del lenguaje y, como resultado, del personaje.

Take It or Leave It

La tematización del lenguaje inherente al metacomentario de *Take It or Leave It* alcanza un grado de importancia que amenaza con dominar toda la novela (11), y gran parte de dicha tematización gira en torno a la dialéctica que hay entre las posibilidades imaginativas y los límites del medio lingüístico. Ante todo, el lenguaje es el recurso básico que sirve para crear el mundo ficticio, y en concreto, el mundo de *Take it or Leave It*. En el <Pretext>, presenciamos el nacimiento del texto que tenemos delante:

"One could imagine that it happened this way:
in the beginning
words scattered
by chance
in all directions!"

Los significantes van apareciendo sobre la página, van juntándose, separándose hasta que surjan los significados que pueblan la diegesis_ objetos, acciones, personajes. Solamente entonces puede comenzar el juego de la literatura, juego entre el azar y el control (ibid)_ reflejado en los vaivenes enunciado\enunciación y <narrador de segunda mano>\<narrador de primera mano>_ caracterizado por la risa, o lo que se denomina en el texto de Federman, "la risoretura" (cap. XIV) (12) y la improvisación:

"But to go on with this for a moment, me I think one must invent one's language on the spot (pure improvisation) or else wait for the right circumstances, wait for it to come, while practising of course as much as one can, and therefore write whatever comes out (at full speed) until one stumbles on the proper tone..." (cap.XX).

Literatura como actuación, como <performance> (13), que en la tercera novela de Federman se ajusta a un solo de jazz encontrando su expresión en la "tipografobia" y "eyaculación verbal" (cap.XV) y a la vez procura liberarse de las convenciones del realismo narrativo.

Ante el concepto de la ficción realista Federman propone la *surfiction* (14). Rechaza la cronología lineal (cap.XIV), las descripciones (cap. XX) y el análisis psicológico de los personajes (cap. 0) _ de ahí, insistimos, el prefijo *sur-* que nos

remite a la superficie textual_, en suma, las reglas de las convenciones literarias (<Pretext>) que se someten a una visión de la literatura como repetición de la vida (cap. 0). Todo lo contrario, la poética de la *surfiction*, en una apuesta por la sinceridad, se sustenta del reconocimiento de la naturaleza imaginaria heurística de la literatura (15) como desplazamiento del concepto mimético del reconocimiento de las formas reales integradas en la representación (16). No obstante, como observamos en la sección dedicada a lo fantástico (17), es imposible desprenderse del todo de dichas formas reales; lo que ocurre es que éstas, al entrar en el mundo ficticio, experimentan una transformación o ficcionalización. Del relato de las aventuras de Frenchy_ relato tres veces alejado de la realidad en virtud de la duplicación de la voz narrativa en dos sujetos enunciativos que son el narrado (Frenchy) y el <narrador de segunda mano>, y el que sea un relato "exagerado" como indica el subtítulo_ se desprenden elementos y se excluyen pormenores y personajes. Se resume y se generaliza, dando más o menos importancia a lugares. En gran medida, mucho de lo que se narra se reorganiza y se parafrasea por razones de eficacia (cap. XX). En este sentido, es sintomática la interrupción del <narrador de segunda mano> en el capítulo VII, capítulo titulado precisamente, <Interruptions and vociferations:

"Everything I am telling you of course is true. Naturally it is somewhat distorted from reality. But it follows the broad lines of life. Evidently it is possible that there are errors, and exaggerations in this tale. False reflections. Chronological deformations. Confusions! Padding! In other words, all kinds of things which, normally, ought not to be found in such a tale, and yet, inevitably, cannot, must not be left out! Because (as I firmly believe) all fiction is digression. And in the words of the poet, a biography is something one invents afterwards."

De hecho, en cuanto a las digresiones a la manera de Sterne (18), en *Take It or Leave It* éstas minan la cronología hasta tal extremo que se convierten en el núcleo de la historia. Recordemos las palabras de Baquero Goyanes acerca de *Tristram Shandy*:

"En esta obra se convierte en fundamental lo que en otros relatos no pasaría de episódico y aun superfluo: la digresión. O bien podríamos considerar que lo que aquí sucede, propiamente, es que la digresión desaparece, pues para que pueda reconocérsela como tal, es preciso que exista un núcleo temático cuya estructura, cuya fluencia expositiva, se vea interrumpida por ese más o menos prolongado alto en el camino que es toda digresión." (19).

Además, al buscar lo incorrecto, sin abusar, se otorga una apariencia de vida a la escritura (cap. XIII). Aquí presenciemos la otra cara de la moneda metaficticia: aunque rechaza el realismo tradicional, busca un nuevo realismo autorreferente que, del mismo modo que *Pedro Páramo* en el contexto mexicano, expresa mediante el caos narrativo el caos del mundo exterior. Sería un error, por tanto, considerar *Take It or Leave It* un mero juego experimental; Federman, escribiendo sobre sí mismo en tercera persona, afirma al respecto:

"Y de hecho, el tema central, el aspecto fundamental de la ficción de Federman es LA AUSENCIA. Federman escribe para cancelar, o aun mejor, para hacer ausente la historia misma que quiere escribir. Y en el mismo proceso para hacer ausente (o deconstruir) el lenguaje mismo que utiliza." (20).

La ausencia novelística y lingüística no hace sino reproducir de forma heurística la ausencia de la familia de Federman, masacrada por los nazis. Sin embargo, ello no supone una rendición a la crítica auto-biográfica; como observamos arriba, una biografía es algo que se inventa a posteriori. En la producción literaria de Federman sus novelas se leen como autobiografías mientras que su autobiografía (21) se asemeja más a la ficción que a su propio género. La ficción se aproxima a la realidad para luego descubrir que ésta, o su versión autobiográfica, es ya una ficción.

Junto con el desorden y las digresiones, la poética de la *surfiction* postula privilegiar la enunciación sobre el enunciado, el proceso sobre el producto. De este modo, se nos presenta la figura del autor solitario pegado a la mesa de trabajo: escribiendo durante días, meses y años, meditando, esperando, corrigiendo, robando, multiplicando, vomitando, masturbándose y, especialmente, riéndose (cap. XIV). Empero, mientras puede provocar la risa, el acto creativo a veces produce la desesperanza_ el autor cobra conciencia de lo absurdo que es pasar tanto tiempo entre cuatro paredes luchando con un texto que probablemente no sirva para nada (ibid). En última instancia, el texto sólo se concluye cuando el autor no aguanta más el cansancio e incluso la repugnancia (cap. XIII). Si es que tiene alguna función, la literatura puede servir para mejorar la realidad:

"For what are we barbarians? What are we here for? If not to improve reality so that it may some day become fiction or literature!" (cap. XIV).

Para mejorar la realidad, el escritor debe superar una actitud pasiva ante el soporte básico de todo texto _las palabras. Es decir, además de liberarse de las convenciones del realismo_ aunque no del todo puesto que tiene que haber un fondo sobre el cual actúa la figura o subversión_ el autor de la metaficción tiene que romper las cadenas impuestas por la gramática, por la sintaxis establecida.

La sintaxis constituye la unidad, continuidad de las palabras, y reduciendo la multiplicidad de éstas, controla su <violencia> (<Pretext>). Contra la "exigencia muda" de la sintaxis Federman propone la <tipografobia>:

"Here
the design-word
and the design-syntax
are set against one another! Syntax is abolished once and for all
in advance!"

Evidentemente, este punto de partida conlleva una lucha con la página y con el espacio de ésta. Durante esta lucha, todo se cancela y nada se cancela. Siempre existe el deseo de escribir otra palabra, la última, pero, simultáneamente, se corre el riesgo de estropear todo con esta última palabra (ibid.). Lo importante es seguir escribiendo, seguir jugando, pues el silencio significa la muerte (22):

"The only way to keep the game going, and what else matters, eh? and somehow evade either winning or losing. The ONLY WAY is to consistently change the rules, disrupt the structure...sidestep, lie, lie continuously, with passionate convictions." (cap. XXI).

Aspira, en resumen, a un lenguaje lúdico, sincero y desacralizador (cap. XIV).

La libertad estructural_en el macro-nivel_ y lingüística_ en el micro-nivel_encuentra su correlativa en la libertad intertextual. Federman se confiesa abiertamente un "ladrón del lenguaje" (23), dado que no existe fuente sagrada de la escritura (cap.0). Frente a la <ansiedad de la influencia> (24) propone el "playgiarism" (mezcla en inglés del verbo <to play>_jugar_ y el sustantivo <plagiarism>_ plagio), (cap. XXI) (25). Junto con la incorporación de los discursos filosófico-literarios ya analizados en 4.2., habría que citar la <presencia ausente> de la producción de: John Barth (cap. XXI), Beckett (caps.XIV, XXII), Borges (cap. XXI), Céline (cap. X), Cortázar (Cap. XXI), Deguy (Cap. II), Simone de Beauvoir

(cap. II), Le Clézio (caps. XXI, XXI), Mauriac (cap.II), Melville (cap. II), Nabokov (cap. XXI), Sterne (Cap. XXI), Boris Vian bajo el seudónimo de Vernon Sullivan (cap. II). Desvelando explícitamente las conexiones entre *Take It or Leave It* y sus hipotextos, Federman ejemplifica de un modo hiperbólico la noción característica de la crítica y teoría contemporánea según la cual todo texto no es más que un palimpsesto (26). Por tanto, se derrumba la falacia del mito de la originalidad. Todo está dicho, todo está escrito, pero no hay que desesperarse. Como dice el narrador de la novela anterior de Federman, *Double or Nothing*:

"Now some people might say that this is not very encouraging, but one must reply that it is not meant to encourage those who say that." (pág.0000000).

Por un lado, pues, Federman explota y disfruta de la libertad imaginativa del lenguaje, pero, por otro, no deja de ser víctima de los confines del medio lingüístico. El hombre de carne y hueso, Raymond Federman, no es el mismo que el protagonista, Frenchy, ni el <narrador de segunda mano>, ni siquiera, de hecho, el autor extra-diegético HOMBRE DE LA PLUMA, cuya producción literaria constituye el centro de interés de la tesis doctoral de Cam Taathaam (27). El ser, al entrar en el flujo del lenguaje, se multiplica, se fragmenta, de ahí los varios puntos de vista y niveles diegéticos (28):

"The one tells the tale [THE TELLER] existed, long ago, but no longer exists today.

The one whose tale is told [THE TOLD] could have told his own tale directly, but for reasons unknown, chose to tell his tale indirectly to the one who is telling the tale directly for the pleasure (or displeasure) of those who are listening to the tale." (cap. 0).

La versión del <narrador de segunda mano> nunca deja de ser esto_ una versión_ aunque, paralela y paradójicamente, ahí reside su encanto: el viaje en sí por los Estados Unidos carecería de significado si no fuera por el hecho de que se narre, se relate, de un modo de segunda mano con toda la suerte de reflexiones superimpuestas por la voz dentro de la voz (cap. XIV). A la vez, este método añade un toque de vida a la historia (ibid.). Representado netamente por el poema <<MOINOUS>> (cap. XVII), el sujeto se divide y pierde su centro hasta el punto en que su única presencia es la huella que deja su ausencia. La fragmentación del sujeto no hace sino encontrar su expresión en el lenguaje mismo: el espacio entre el YO y el ÉL, y la fusión de ambos en NOSOTROS. Entrando en esta temática, el

narrador en un supuesto intento de aclarar la diferencia entre el YO (<narrador de segunda mano>) y ÉL (Frenchy), entre el YO del presente_ la narración_ y el ÉL del pasado_ la narrativa_ sólo aumenta la confusión:

"I am here [alone]
 He is there [together we are]
 as one are we not \ multiple though single \ I + HE = WE or WE-I = HE pluralised
 in our singularity
 me telling him
 him telling me etc."

Esta fragmentación del ser necesariamente introduce el tema de la relación que existe entre la memoria y la imaginación. La memoria, al inscribirse en el texto, se expone a contagiarse por la imaginación (29). Por otra parte, la escandalosa intratextualidad que impregna el texto_ como, por ejemplo, la crítica de las novelas de Federman en el capítulo XXI_ no deja de ser una manera de volver al pasado literario para avanzar a la manera de Barth en *Chimera* (30). Sin embargo, en última instancia, en la mise en abyme de voces narrativas siempre cabe la posibilidad de que al fondo de la caja china sólo se halle una ausencia, ausencia que simboliza la desaparición de la familia de Frenchy marcada por la incapacidad del lenguaje de expresar lo inexpressable.

Prosiguiendo con la indagación lingüística, Federman analiza las dos vertientes del lenguaje_ el habla y la escritura. El estudiante de doctorado, Cam Taathaam, detesta la literatura oral; rechazando el habla prefiere la escritura, incluso el silencio (cap. XXI), y de este modo refleja simbólicamente la teoría de la deconstrucción. Tal línea de pensamiento parece representar, en principio, las ideas de Federman, de ahí el énfasis sobre la tipografía. Sin embargo, no debemos ignorar que *Take It or Leave It* es:

"an exaggerated second-hand tale to be read aloud either standing or sitting"

Aunque sólo sea un recurso retórico, la novela se narra en una plataforma, ante un público de críticos literarios. Abarca tanto la escritura como el habla_ es una actuación y una improvisación_ y por eso el <narrador de segunda mano> afirma no distinguir entre hablar y escribir (cap. XX). Además, la manifestación por

excelencia de la palabra impresa que es la <tipografobia> reproduce paradójicamente el carácter oral improvisado de la narración.

A pesar de las digresiones y cancelaciones, desorden estructural y lingüístico, y del metacomentario aplastante acerca de la dicotomía narrador\narrado y escritura\habla, según la interpretación de Kutnick, la novela sí logra un grado de coherencia, de unidad, puesto que *Take It or Leave It* gira alrededor del eje que es la historia del ser único del texto:

"El ser no es el de Frenchy ni del narrador de segunda mano, sino que es el ser del <texto de voz central> llamado MOINOUS..." (31).

A nuestro juicio, esta unidad no es en ningún momento estable. Como el personaje Moinous, se caracteriza por la dialéctica presencia ausencia (32). MOINOUS, o el texto como texto, encuentra pues su expresión más explícita en el momento en el que el relato empieza a hablar por sí mismo:

"this story will now tell itself alone without the support of the person (pronominal or otherwise) which gave it moments of composure and identity HERE it will move therefore without efforts by a simple horizontal (but vertical too) accumulation of signs and facts which by the mere process of surcharging upon one another will decipher left to right but also in sequence top to bottom..." (cap. XIX).

El texto hablando por sí solo y de sí mismo combina referencias intratextuales_ a *Double or Nothing*, *Take It or Leave It*, *AMER ELDORADO* y *The Voice in The Closet*_ de modo que la producción novelística de nuestro autor se configura como un largo discurso único.

La idea de que el texto sólo logra un grado de coherencia interna, de talante inestable, en virtud de la hegemonía metalingüística no debe hacernos ignorar el otro contexto en el que se aloja la investigación del lenguaje llevado a cabo en *Take It or Leave It*, a saber: la sociedad del mundo exterior. El lenguaje, saturado ideológicamente (33), sirve para unificar a un pueblo_ en este caso los W.A.S.P.S. norteamericanos_ y simultáneamente para aislar a los que se hallan fuera de la tribu, de ahí el tema del racismo lingüístico.

En el capítulo IV, cuando Frenchy se alista para el ejército, pregunta qué tiene que hacer para integrarse en la sección de los "FROGMEN" (hombres rana) dado que es un excelente nadador. Todos se burlan de él porque, por un lado, ya está en la infantería mientras los hombres rana pertenecen a la marina. Por otro, en inglés coloquial el término xenófobo que designa a los franceses es <frog>, rana, término que presumiblemente surge del tópico de que los galos comen muchas ancas de rana. Pero a despecho de esta crítica negativa de la sociedad estadounidense, el gran valor de Federman radica en convertir irónicamente un fenómeno tan distendido como peligroso, en un recurso lúdico y autorreferente, mediante la metaficción paródico-satírica. Nos referimos, evidentemente, a la técnica del <salto de rana>, "leap frog technique". Este recurso arrastra el texto de las fuerzas centrípetas_ la sátira_ a las centrífugas_ la parodia. Afecta primeramente y sobre todo a la enunciación: los momentos en que Frenchy salta de su nivel metadieético al intradieético sustituyendo al <narrador de segunda mano> y tomando las riendas de la narración (34). Pero a la vez atañe a la recepción de la novela puesto que al lector le está permitido <saltar> capítulos y cambiar el orden del sujet.

Otro ejemplo de la puesta en evidencia del racismo lingüístico es el sueño descrito en el capítulo XVI:

"I learned a lot from that dream he said it's in that dream that I first realized that America is made of linguistic bigotry and unless one knows the meaning of these humiliating eponyms one is really lost in America..."

La narración del sueño figura en el margen derecho de la página, mientras en el izquierdo se enumera una lista de estos "epónimos humillantes" que arremeten contra las personas según su raza, credo, ideología y hábitos sexuales. Incluso dentro de los Estados Unidos los que no son sureños reciben el mote de "YANKEES". Por otra parte, en el pasaje arriba citado se alude a los problemas lingüísticos a los que se enfrenta cualquier inmigrante en un país extranjero. Cuando el protagonista rompe con Bernice, se articulan una serie de palabrotas que habría utilizado Frenchy para insultarla. No las utiliza, nos informa el <narrador de segunda mano> entre paréntesis, porque todavía no ha captado todos los matices del dialecto norteamericano de la lengua inglesa (cap. XX). Aún no sabe distinguir entre los varios códigos que definen el papel del individuo, y por

eso, cuando cena en casa de Bernice con ella y su familia, estropea lo que hasta entonces había sido una velada muy agradable emitiendo una sola frase tabú:

"...COULD YOU PASS THE MODERFUCKIN' SALT PLEASE (which sounded even more atrocious with his French accent)..." (ibid.).

De hecho, el propio Federman se ha declarado siniestro en francés y diestro en inglés (35) y este bilingüismo esquizofrénico se manifiesta en: las citas a autores galos (caps. II, VII, XV, XVIII), las palabras francesas que salpican todo el texto (36), las estrofas trilingües (cap. XV) y el <franglais> (cap. XV). En cuanto al uso del <franglais>, constituye un desafío a las fuerzas de unificación lingüística, comparable al <espanglish> con el que juegan los escritores de la onda mexicana y Elizondo en su novela *Elsinore*, que deconstruye dos idiomas simultáneamente creando un lenguaje dialogístico híbrido (37).

4.5. LOS JUEGOS DE PALABRAS TEMATIZADOS

Estudio Q

De acuerdo con el vínculo entre la investigación lingüística y la caracterización señalado en la sección anterior, en *Estudio Q* los juegos de palabras tematizadas atañen a los personajes, o más concretamente, a Actorfracasado y Galanbufón. El primero, como su propio nombre indica, es un actor que, a pesar de haber hecho, según él, setenta y dos películas y un centenar y medio de obras de teatro, ha fracasado puesto que sólo le ofrecen "papelitos". Durante su encuentro con Alex y Marta, echa la culpa a la televisión mexicana, de ahí su desprecio por ésta comparada con la de los Estados Unidos:

"¡Ésa sí que es televisión! Qué libretos, qué derroche de técnica, qué producción para cada programa." (pág. 131).

Significativamente, esta caracterización se refleja en el espejo del guión:

"-Parece ser que por el final de la historia aparece un viejo amigo de Alex, hombre ya de cierta edad.

-Un viejo -dice Actorfracasado.

-No no, así como usted, tengo entendido...Un hombre que fue actor, o lo es todavía, pero al que ya no le dan papeles en ningún programa y que sólo sabe hablar de tiempos pasados y llevar la contraria a todo mundo. Creo que es así, pero no estoy segura.

-Entiendo. Un actor fracasado.

- En realidad no sé -dice Marta.

-Un actor fracasado -repite Actorfracasado.

-Creo que sí -dice Marta.

-Resultaría muy gracioso -dice Actorfracasado, y suspira- interpretar yo un actor fracasado." (pág. 137).

Dicha secuencia, por supuesto, forma parte de la serie, hecho puesto de relieve cuando Actorfracasado se despide de Alex y Marta:

"-Pobre hombre -dice Marta una vez que Actorfracasado ha salido del automóvil y se pierde entre la niebla espesa de la calle (emanaciones de hielo seco que Gabino y Toño han colocado a lo largo de la cuadra y regado después, en el momento oportuno, con el agua de pequeños hotes)-." (págs. 138-139; y ver pág. 184).

A la vez, Actorfracasado figura en la nómina, junto con la familia de telespectadores (pág. 239), y aunque el texto no le identifica, en la secuencia del hipódromo sí aparece un hombre que recomienda a Alex que se suicide (págs. 289–292). Su presencia en la última escena no confirma ni desmiente la identidad del hombre del hipódromo.

Evidente y paradójicamente, a pesar de su nombre, Actorfracasado cumple una función importante dentro de la novela: la de enlace. Junto con el episodio de las carreras de caballos arriba mencionado, habría que destacar el hecho de que es ese personaje quien encuentra a Marta y Alex en un centro nocturno y después informa al director escénico para que incorpore dicho suceso en el guión. Además, como Alex y todos los demás personajes, no es sino un ser verbal, debido en gran medida a la deshumanización creada por la caricatura lingüística.

Dicha caricatura lingüística vuelve a producirse en la figura de Galanbufón:

"...el galán rival que quisiera para él todos los papeles de todas las novelas, de todos los escritores, de todos los programas..." (pág. 164).

Entra en el estudio haciendo "el payaso" (ibid.) y "remedándose a sí mismo" (pág. 165), abraza descaradamente a Marta, imita a "un personaje de teatro clásico" y formula una serie de preguntas al equipo mientras están rodando la escena amorosa entre los dos protagonistas, preguntas que por muy banales que sean no dejan de constituir una especie de metacomentario:

"—¡Ay caray!, como en el cine. Escenas salteadas y toda la cosa...Primero el después y después el antes. ¡Ay caray! —dice Galanbufón." (pág. 165).

En última instancia, la importancia de Galanbufón radica en el que sea otro personaje más de una novela, personaje que hace el papel de actor.

Take It or Leave It

En *Take It or Leave It*, los juegos de palabras tematizados también influyen de modo autorreferente en el nivel de los agentes narrativos, o más concretamente, en Moinous. Compañero de Frenchy en el ejército, aparece como un personaje convencional según la caracterización del mismo en el capítulo III: nativo de Massachussets, sus gustos combinan una afición a la música jazz y la poesía Romántica inglesa. No obstante, el <narrador de segunda mano> confiesa a continuación que lo ha inventado como vehículo para ciertos aspectos neuróticos de sí mismo. Existe, pues, en el nivel del enunciado_ más adelante descubrimos que acaba muriéndose en un bar en San Francisco_ pero en el de la enunciación es únicamente un ser de palabras heurístico. Nunca se llega a contar la historia de su vida_ ésta se cancela del mismo modo que la novela entera. Por otra parte, la dialéctica enunciado\enunciación alcanza su apogeo en el capítulo XVIII, cuando el lector <potencial>, Claude, informa al protagonista de que el <narrador de segunda mano> ya ha anunciado la muerte de Moinous y Frenchy exclama:

"-The motherfucker! He preempted me.
How the fuck did he manage to jump ahead of me like that?...into my story?"

En el contexto lingüístico, la figura de Moinous cumple un función decisiva, movilizando el juego verbal de YO y NOSOTROS que representa la fragmentación del ser: de ahí la insistencia sobre la frase "MOINOUS + I" (caps. V, X, XI) y "Moi-Nous-and- Me (cap. X) (1).

Otro blanco de los juegos de palabras tematizados constituyen la intratextualidad y autorreferencialidad. El título de la novela surge de un contexto socio-histórico específico: los Estados Unidos de los años setenta marcado, de un lado, por el fondo de la Guerra de Vietnam, y de otro por la contra-cultura que caracteriza a gran parte de la juventud de la época. Dentro de este contexto brotan varios slogans que dan cuenta del ambiente nihilista y al mismo tiempo lúdico del periodo:

"...damn right America as they say on their bumper stickers LOVE IT OR LEAVE IT well me I say TAKE IT OR LEAVE IT America for the birds" (cap. XI).

La actitud asumida frente a los Estados Unidos_ <¡tómalo o déjalo!>, <si quieres las tomas si no las dejas>_ se traduce en la que se adopta frente a la novela. Frenchy, <Cyrano del Regimiento>_ vende las cartas a cinco dólares cada una:

"Five bucks a letter that was my price (TAKE IT OR LEAVE IT) and no one really bitched about it." (cap. V).

Por otra parte, esta frase_ alusión al título del texto que estamos leyendo_ se interrelaciona con una referencia intratextual, *Double Or Nothing*, título de la novela anterior de Federman, para entrar plenamente en el ámbito lúdico. El <narrador de segunda mano> dice estar jugando a <doble o nada> con su vida (cap.IX); y Cam Taathaam, el personaje que está escribiendo una tesis doctoral sobre el autor extra-diegético y reflejo del Federman de carne y hueso llamado HOMBRE DE LA PLUMA, cuenta que dicho escritor le desafió a escribir una crítica sobre una de sus novelas:

"a bet is a bet
double or nothing
take it or leave it." (cap. XXI) (2).

Tampoco debemos pasar por alto la alusión al desdoblamiento de la voz narrativa que amenaza con anularse_ *Double or Nothing*. Esta relación entre la frase <doble o nada> y la duplicación de narradores nos remite también, de un modo muy estrecho, a la dialéctica escritura\habla. La repetición de frases formularias no hace sino recordar a los poetas de la literatura oral de antaño, los cuales repetían un estribillo después de cada estrofa con propósitos nemotécnicos (3).

Si la inscripción del propio título de la novela y_ por asociación lógica_ del otro texto del autor constituyen mises en abyme apriorísticas del proceso enunciativo, simultáneamente, los juegos de palabras sobre el nombre del autor se perciben como reflejos del productor. De esta manera, Federman se convierte, en virtud de la contigüedad fonética, en FEATHER-MERCHANT, nombre que traducido al español produce HOMBRE DE LA PLUMA (caps. VI, XXI). La polisemia amenaza con volverse infinita puesto que HOMBRE DE LA PLUMA alude tanto a la figura del escritor como a nombre artístico en francés, <nom de plume>. Es decir, su nombre artístico es <nombre artístico>.

A modo de conclusión, destacamos la importancia de la palabra cancelar: se cancelan el viaje, la historia del viaje, la historia de la historia del viaje y, en último extremo, el lenguaje que los sustenta. No obstante, al final de la novela se restablece el equilibrio abriendo una puerta a la esperanza:

"but perhaps next time yes...next time." (cap. 23).

Ante el silencio que significa la muerte, la única posibilidad es la de seguir hablando, seguir escribiendo (4).

UN PANORAMA DE LA MODALIDAD LINGÜÍSTICA ABIERTA

México

- Aguilar Camín, Héctor: *La guerra de Galio* (1994)
- Aguilar Mora, Jorge: *Cadáver lleno de mundo* (1971)
- Si muero lejos de ti* (1979)
- Agustín, José: <Cuál es la onda> (en Glantz ed., *Onda y escritura en México*, 1971)
- Se está haciendo tarde (final en laguna)*
- Arreola, Juan José: <Nabónides>
- <In Memoriam>
- <Baby H.P.>
- <Anuncio>
- <De balística>
- <El silencio de Dios> (*Confabulario*, 1952)
- <Navideña>
- <Post Scriptum>
- <Informe de Liberia>
- <Flash>
- <Interview> (*Bestiario*, 1959)
- <Hizo el bien mientras vivió> (*Varia invención*, 1949; en *Confabulario personal*, 1980)
- Avilés Fabila, René: <La lluvia no mata las flores> (en Sainz, ed., *Corazón de palabras: un antología de los mejores cuentos eróticos*, 1981)
- Blanco, José Joaquín: <Casi himno, casi muerte>
- <El hacedor>
- <Audrey Beardsley (Teniendo "The Savoy VII" a la vista> (en Glantz, ed.,)
- Campos, Julieta: *El miedo de perder a Eurídice* (1979)
- Carrión, Ulises: <De Alemania>
- <Otra versión> (*De Alemania*, 1970)
- Dalton, Margarita: <Las cinco de la tarde> (en Glantz, ed.,)
- Elizondo, Salvador: <El grafógrafo>
- <Sistema de Babel>
- <Ambystoma trigrinum>

- <Mnemothreptos>
 <Tractatus Rhetorico-Pictoricus>
 <El objeto> (*El grafógrafo*, 1972)
 <Log>
 <Anoche>
 <Anapoyesis>
 <Ein Heldenleben> (*Camera lúcida*, 1983; en *Luz que regresa*, 1985)
Elsinore, un cuaderno (1988)
- Emerich, Luis Carlos: <Under> (en Glantz, ed.,)
 Farril, Manuel: <...Tranquilamente, sin prisas...> (en Glantz ed.,)
 Fuentes, Carlos: <Aura> (1962) (en *Cuerpos y ofrendas*, 1972)
Cambio de piel (1967)
Terra nostra (1975)
- Leñero, Vicente: *El garabato* (1967)
Redil de ovejas (1973)
Los periodistas (1978)
- Montemayor, Carlos: <El dilema o tres maneras de discurrir de los señores Morley y Ross> (*Las llaves de Urgel*, 1970)
 <De poesía> (en Glantz, ed.,)
- Ojeda, Jorge Arturo: <Don Archibaldo> (en Glantz, ed.,)
 Pacheco, José Emilio: *Morirás Lejos* (1967)
 Paso, Fernando del: *José Trigo* (1966)
Palinuro de México (1975)
- Puga, María Luisa: *Pánico o peligro* (1983)
- Ramírez, Armando: *Chin-Chin el teporocho* (1972)
Violación en Polanco (1977)
El regreso de Chin-Chin el teporocho en: la venganza de los jinetes justicieros (1979)
- Sainz, Gustavo: *Gazapo* (1965)
Obsesivos días circulares (1969)
- Torres, Juan Manuel: <El mar> (en Glantz, ed.,)
 Trigos, Juan Jacobo: <La peluca> (en Glantz, ed.,)

Estados Unidos

Abish, Walter: *Alphabetical Africa* (1974)

Barth, John: *The Floating Opera* (1956)

The End of the Road (1958)

The Sot Weed Factor (1960)

Giles Goat Boy (1966)

LETTERS (1979)

Sabbatical (1982)

Tidewater Tales (1987)

The Last Voyage of Somebody the Sailor (1991)

Once Upon a Time. A Floating Opera (1994)

Barthelme, Donald: <Margins> (*Come Back Dr. Caligari*, 1964; en *Sixty Stories*, 1981)

<Alice>

<The Indian Uprising> (*Unspeakable Practices. Unnatural Acts*, 1968; en *Sixty Stories*)

<Views of My Father Weeping>

<Paraguay>

<The Glass Mountain> (*City Life*, 1970; en *Sixty Stories*)

<The Rise of Capitalism>

<Daumier> (*Sadness*, 1972; en *Sixty Stories*)

<Eugénie Grandet> (*Guilty Pleasures*, 1974; en *Sixty Stories*)

<A Manual for Sons> (*The Dead Father*, 1975; en *Sixty Stories*)

<Aria> (*Sixty Stories*)

Brautigan, Richard: *A Confederate General from Big Sur* (1964)

Trout Fishing in America (1967)

The Hawkline Monster: A Gothic Romance (1974)

Dreaming of Babylon (1977)

Coover, Robert: *The Origin of the Brunists* (1966)

The Universal Baseball Association (1968)

<The Magic Poker>

<The Babysitter>

<The Sentient Lens>

<Panel Game>

<Klee Dead>
 <The Gingerbread House>
 <The Elevator>
 <The Door> (*Pricksongs and Descants*, 1969)
The Public Burning (1977)
Gerald's Party (1985)
 <Charlie in the House of Rue>
 <The Phantom of the Movie Palace>
 <After Lazarus>
 <Shootout at Gentry's Junction>
 <Inside the Frame>
 <Lap Dissolves>
 <You Must Remember This> (*A Night at the Movies*, 1987)
Pinnocchio in Venice (1991)

Doctorow, E.L.: *Ragtime* (1976)

Federman, Raymond: *Double or Nothing* (1971)
Smiles on Washington Square (1985)
Twofold Vibration (1989)
To Whom It May Concern (1990)

Gass, William H.: *Willie Master's Lonesome Wife* (1968)
 <In the Heart of the Heart of the Country>
 <Mrs. Mean>
 <Icicles>
 <Order of Insects> (*In the Heart of the Heart of the Country*, 1968)

Pynchon, Thomas: *The Crying of Lot 49* (1966)
Gravity's Rainbow (1973)
Vineland (1990)

Sorrentino, Gilbert: *Mulligan Stew* (1979)

Sukenick, Ronald: 98.6 (1975)
Long Talking Bad Conditions Blues (1979)
Blown Away (1986)
 <What's What>
 <Verticals and Horizontals>
 <Fourteen>
 <Divide>

<Down Wang>
<5+10>
<Boxes>
<This is the Part>
<Duck Tape>
<Bush Fever>
<Post Card> (*The Endless Short Story*, 1986)
Vonnegut, Kurt: *Slaughter House Five* (1969)
Breakfast of Champions (1973)

4.1. NOTAS

- (1). Hutcheon (1980); García-Berrio (1989); Barthes (1970); Everman (1988); McHale (1987).
- (2). Hutcheon (ibid., pág.93).
- (3). Ibid (pág.94). Según, Hutcheon, el realismo, en lugar de mantener la dialéctica signo\referente, instala la de significante\referente.
- (4). págs.32–37.
- (5). García-Díez y Coy Ferrer (eds) (pág. 9).
- (6). Leitch (pág.25).
- (7). Derrida (1967).
- (8). Leitch (ibid.).
- (9). Derrida (pág.54). Esta problemática de la ausencia lingüística se moviliza explícitamente en *Lost in the Funhouse*. En <<Autobiography>>, el relato mismo lamenta la ausencia de su presencia (pág. 38). El mensaje que encuentra Ambrose en <<Water Message>> sólo contiene dos frases:

"TO WHOM IT MAY CONCERN"

"YOURS TRULY",

mientras que la líneas intermedias están en blanco (pág.56). Según Wooley (pág.469), en realidad dicho relato demuestra la naturaleza dual del lenguaje; vacío pero capaz de llevar un mensaje. <<Title>> también penetra en el vacío que se halla en el seno del código lingüístico:

"I think she comes. The story of our life. This is the final test. Try to fill in the blank. Only hope is to fill in the blank. Efface what can't be faced or else fill in the blank. With words or more words, otherwise I'll fill in the blank with this noun here in my prepositional object. Yes she already said that. And I think. What now. Everything's been said already, over and over; I'm as sick of this as you are; there's nothing to say. Say nothing. " (pág.105).

- (10). Norris (pág.28).
- (11). Derrida (pág.12).
- (12). Norris (pág.32).
- (13). Leitch (pág.28).

(14). Derrida (pág.89). En lo que se refiere a la relación deconstrucción–metaficción, ver Ommundsen (págs.23–27).

(15). Ver 3.3.

(16). Ver Hofstadter (1979, pág.691); Eco (1981, pág.57); Jameson (pág.159); Jefferson (pág.168) y Rice & Waugh (pág.11).

(17). Waugh (pág.57).

(18). Ver Federman en Apéndices II. Entrevistas

(19). (pág.139).

(20). (pág.151). Podemos observar este proceso de una forma muy nítida en uno de los relatos más lingüísticamente autorreferentes de John Barth, <<Title>> de *Lost in the Funhouse*. Por un lado, tanto la vida como la literatura acaban disolviéndose en el lenguaje:

"In this dehuman, exhausted, ultimate adjective hour, when every humane value has become untenable, and not only love, decency and beauty but even compassion and intelligibility are no more than one or two subjective complements to complete the sentence..." (pág.107).

"Is this supposed to be amusing? The world might end before this sentence, or merely someone's life. And/or someone else's. I speak metaphorically. Is the sentence ended? Very nearly. No telling how long a sentence will be until one reaches the stop It sounds as if somebody intends to fill in the blank. What is all this nonsense about?" (pág.108).

Po'r otro lado, es paradójica y precisamente la naturaleza heurística del lenguaje lo que le permite representar:

"Well, because wood and iron have a native appeal and first-order reality, whereas words are artificial to begin with, invented specifically to represent." (pág.112).

(21). (págs.97–98).

"Vuelvo a abrir el cuaderno y paso las páginas en las que he escrito hasta ahora una pequeña parte de la historia que es la trama de este libro y veo ante mis ojos algo que se define aquí como la palabra *ventana* y más allá de *ventana* una franja

violácea que se llama cielo y cerca de ventana, sombra; cuerpo quizás; allá cuadro y aquí, ante mis ojos: *album...*" (*El hipogeo secreto*, pág.47).

(22). Lodge (1971).

(23). Ibid. (pág. 59–60).

(24). Goodheart (págs. 142–143).

(25). Barthes <<To Write: an Intransitive Verb>>, en Macksey, R. y Donato, E., *The Structuralist Controversy*, (págs.134–145); citado por Rice and Waugh, (pág.45).

(26). Berger & Luckmann (págs.35–36).

(27). Ibid., (pág.37; traducción española, pág.41).

(28). Ver 3.3.

(29). Berger & Luckmann (págs.35–54, 173). Waugh (pág.53) critica a estos autores por no prestar atención suficiente al papel decisivo que juega el lenguaje en la construcción de la realidad cotidiana; no obstante, en nuestra opinión, una lectura cuidadosa del tratado de aquellos desmiente hasta cierto punto dicha crítica.

(30). Berger & Luckmann (pág.53).

(31). Ibid. (págs.70–141).

(32). Traducción española (pág.82).

(33). Ibid. (págs.149–182).

(34). Por interiorización se entiende la interpretación inmediata de un suceso objetivo como expresión de sentido, es decir, como manifestación del proceso subjetivo de otra persona que se vuelve subjetivamente significativo para nosotros (ibid., pág.149). Por su parte, la socialización se define como la iniciación de un individuo en el mundo objetivo de la sociedad o en un sector de ella (ibid., pág.150). En este sentido, ver McHale (págs.19–20, 37) y Waugh (págs.51– 53, 87).

4.2. NOTAS

(1). Waugh (pág.101).

(2). Sollers, en Federman (ed) 1975, (págs.67–68).

(3). Ver 2.2.1 y 2.2.2.

(4). McCracken (pág.177).

(5). Ibid. McCracken (pág.184, nota 6.) identifica la influencia de los medios masivos de comunicación en las alusiones al <Jinete solitario>, Bette Davis y Popeye en *La voz adolorida*; las

- referencias a James Bond, Hitchcock, series como <<El fugitivo>>, y los tebeos en *El garabato*; ver su estudio <<The Mass Media and the Latin American New Novel: Vicente Leñero and Julio Cortázar>>, Universidad de California, San Diego, 1977.
- (6). Klan (pág.163).
- (7). McCracken (págs.177–178).
- (8). pág. 81.
- (9). Ibid. (págs.88, 126).
- (10). Jefferson (págs.173–174).
- (11). McHale (págs.165–166).
- (12). Sobre la motivación ver 3.1.
- (13). Es inútil insistir sobre el simbolismo fálico alojado en este diálogo.
- (14). Aunque *Estudio Q* data de 1965, muchos de los temas planteados_ y subrayamos como ejemplo el debate en torno a los efectos dañinos de la televisión sobre los niños y la problemática ética de la censura_ no dejan de ser de gran actualidad.
- (15). Cornis Pop (pág.81).
- (16). <<Self–Reflexive Fiction or How to Get Rid of It>>, (págs. 10, 20) en *Surfiction*, 1990, manuscrito del autor.
- (17). Pierce (pág.129).
- (18). Dowling (pág.4).
- (19). En cuanto al punto de vista y los niveles diegéticos, ver 2.2.
- (20). En García Díez y Coy Ferrer (págs.39–55).
- (21). Ver Federman en Apéndices II. Entrevistas
- (22). Ver 2.2.3..
- (23). 1967.
- (24). Ver 4.5..
- (25). Dowling (pág.16).
- (26). El capítulo XVI empieza con dos definiciones sacadas de un diccionario de las dos palabras que forman el título de dicho capítulo, <By–pass & interference>, de modo que <by–pass> (carretera de circunvalación; evitar) nos remite tanto al desvío que hace Frenchy para visitar a Marilyn como a los desvíos que marcan la enunciación de sus aventuras, mientras que <interference> (interferencia; intromisión) alude simultáneamente a la vigilancia del marido de Marilyn, Benny, en los planes amorosos del protagonista y a las interrupciones por parte del <narrador de segunda mano> y del público en la narración.

Además, reproducir textualmente las definiciones no deja de hacer una referencia a la polisemia: un significante dispone de varios significados que a su vez, se convierten en otros significantes y así sucesivamente. El significado permanece desviado. En este sentido, Fernández Rodríguez percibe en el juego de significantes característico de la <escritura> un intento de encubrir el vacío (pág. 172).

(27). Bajtín (pág.81).

4.3. NOTAS

(1). págs.59–64.

(2). Ibid. (pág.60).

(3). Derrida (pág.46).

(4). Jara (pág.58).

(5). Federman & Sukenick (pág.128).

(6). "Necesitamos considerar la novela de una manera nueva que reconozca su realidad tecnológica. Tenemos que aprender a mirar la ficción como líneas de impresión sobre una página y tenemos que preguntarnos si la mejor disposición es siempre la de tener un bloque sólido de impresión de un margen a otro que recorre la página de arriba hacia abajo, salvo algún sangrado de párrafo ." (Sukenick, en Federman (ed), 1975, págs.39–40).

(7). Federman & Sukenick (ibid.,).

(8). pág. 180. Es de suma importancia, en esta coyuntura, la famosa distinción entre obra y texto señalada por Barthes (1977, págs.155–164; <<De l'oeuvre au texte>>, *Revue d'esthétique*, 3, 1971).

(9). McHale (1987, pág.181). En <<Lost in the Funhouse>>, se burla precisamente de esta supresión de los aspectos físicos del libro, poniendo en evidencia las convenciones de la impresión:

"A single straight underline is the manuscript mark for italic type, which in turn is the printed equivalent to oral emphasis of words and phrases as well as the customary type for titles of complete works, not to mention."

"Initials, blanks, or both were often substituted for proper names in nineteenth century fiction to enhance the illusion of reality. It is as if the author felt it necessary to delete the names for reasons of tact or legal liability. Interestingly enough, as with other aspects of realism, it is an *illusion* that is being enhanced, by purely artificial means." (págs.72– 73).

(10). McHale toma prestado este concepto precisamente del primer capítulo de *Take It or Leave It*, (McHale, *ibid.*, pág.181).

4.3.1. NOTAS

- (1). pág.181.
- (2). pág.183.
- (3). McCracken (págs.177–180).
- (4). Hutcheon (1985, pág.62).
- (5). McHale (1987, pág.190).
- (6). *Ibid.* (págs.190–191). Sobre la forma espacial y la metaficción, ver Sánchez–Pardo (págs.68–103).
- (7). McHale (*ibid.*).
- (8). Ver 4.3.2.
- (9). págs.184–187.
- (10). Waugh (págs.8, 145–149).
- (11). Ver 2.1. y 2.2..
- (12). En su novela anterior, *Double or Nothing*, a partir de la página 000000, todas las demás páginas disponen de un diseño tipográfico distinto. Eso sí, las páginas vienen numeradas.
- (13). Ver 4.4..
- (14). *Ibid.*,.
- (15). Ver capítulos I y IV, y en particular, el poema <<WALLS>>, en el capítulo XVII.
- (16). Las gráficas de Sterne (*Tristram Shandy*, vol. VI, cap. XL) pretenden representar irónicamente la estructura de volúmenes I–V.
- (17). "Muchos de los que critican la nueva ficción_ y no me refiero solamente a nuestro tipo de ficción, sino a la ficción de los últimos veinte años_ afirman a

menudo que es aburrida, que no dice nada, que no significa nada. Si existe una cosa fundamental de esta ficción, es que siempre es divertida, siempre llena de risas." (Federman, en Federman & Sukenick, pág.146).

4.3.2. NOTAS

(1). McCracken (pág.178).

(2). Anderson (pág.84).

(3). Ver 0.3..

(4). Ver 2.2.2..

(5). De hecho, la última versión de <<La imaginación como plagio>>, (*Estudios de Filología Inglesa*, Universidad de Granada, 1981, págs.21-36; y versión en inglés en *New Literary History*, número 3, 1976) se llama <<Critifiction: Imagination as Playgiarism>>, (en *Surfiction*, 1990, manuscrito original de la traducción alemana).

(6). <<From Take It or Leave It>> (fiction), (*Oyez Review*, Chicago, VIII, 1, 1973); <<The Buick Special>> (story), (*North American Review*, Cedar Falls Iowa, CLIX, 2, 1974; *The Pushcart Prize Anthology*, Henderson, B. {ed.}, Nueva York, The Pushcart Press, 1977 y libro de bolsillo, Avon Books, 1977); <<The Masturbatory Gesture>> (fiction), (*Seems*, Delkalb, III, número 5, 6/7, 1975); <<Cyrano of The Regiment>> (story), (*Partisan Review*, XLII, 2, 1975); <<Vociferations and Further Vociferations>> (fiction) (*Chicago Review*, XXXI, 4, 1975).

(7). Como ejemplos de la manipulación del orden de los capítulos, habría que mencionar: <<Menelaiad>>, (*Lost in the Funhouse*) en el que las secciones del relato van desde el 1 al 7, y después del 7 al 1; en <<Anonymiad>> (ibid.,) las secciones siguen la disposición siguiente_ "HEADPIECE", 1, 1/2, 2, 4, 5, 6, 7 y "TAILPIECE"; en José Trigo (1966), cuyos capítulos van desde el 1 al 9, hay un "puente", y retroceden desde el 9 al 1.

4.3.3. NOTAS

(1). "Escribo_ compongo si se prefiere_ directamente sobre la máquina de escribir. Y la máquina de escribir es una parte importante de la escritura. Es un instrumento que utilizo para hacer ficción. Otros utilizan un bolígrafo, una pluma. Yo utilizo

una máquina de escribir, y esa máquina con su ritmo, sus posibilidades, se convierte en algo como la sección de ritmo de un grupo de jazz" (Federman, en Federman & Sukenick, pág.138).

(2). Hofstadter (1979, cap. III).

(3). En <<Menelaiad>> de *Lost in the Funhouse*, se representan los siete marcos (ver 2.) a través de la puntuación:

<"'""'" "'""'"> (pág.158).

4.4. NOTAS

(1). Ver 2..

(2). pág.119.

(3). págs.119–120. En *Estudio Q*, es el protagonista el que se encuentra dentro de la cárcel del lenguaje, empero, a menudo en los textos autorreferentes es el propio narrador el que se halla atrapado por el código lingüístico:

"...ustedes pongan la puntuación yo ya no puedo..." (<<Tres días y un cenicero>>, *Palindroma*, pág.27).

"Oh God comma I abhor self-consciousness." (<<Title>>, *Lost in the Funhouse*, pág.113).

Asimismo, ver Hutcheon (1980; págs.100– 101) en torno al metacomentario lingüístico inscrito en la serie de relatos de Barth.

(4). pág.123.

(5). Según Murray, es irónica y satírica (1966, pág.60).

(6). *La vida es sueño* (Escena XIX, versos 2170–2187).

(7). *Hamlet* (Acto III, Escena I, versos 56–57).

(8). *Hamlet* constituye un ejemplo sublime del meta-teatro, lo cual demuestra la perdurabilidad e importancia de la metaficción como forma arquitectónica (ver 0.1.), en virtud de tres *mises en abyme*. El enunciado se refleja de una forma sencilla en la obra de teatro que reproduce

simbólicamente el asesinato del padre del héroe en Acto III, Escena II (Dällenbach, pág.202; Stonehill, pág.9). Por su parte, los otros dos reflejos atañen a la mise en abyme trascendental: la famosa descripción del arte como un espejo que se coloca ante la naturaleza (Acto III, escena II) y la respuesta de Hamlet cuando Polonius le pregunta en la misma escena sobre lo que está leyendo:

"Words, words, words."

En lo que se refiere al primero, Frye pone de relieve un matiz decisivo: Hamlet no dice que el poema en sí sea un espejo. Es decir, no simplemente reproduce una sombra de la naturaleza; hace que la naturaleza se refleje en su forma contenida (pág. 84). Oscar Wilde, en cambio, percibe en las palabras del héroe shakesperiano el intento de convencer a los demás personajes de su locura en todo lo que atañe al arte (citado en Stonehill, pág.11). Por nuestra parte, añadimos que junto con el exergo de Saint-Réal retomado por Stendhal en *Rojo y negro*,

"Una novela es un espejo que paseamos a lo largo del camino." (Primer Libro, cap. XIII).

ambas sentencias tan a menudo citadas como la expresión por excelencia de la poética mimética no dejan de romper la ilusión realista en el momento de proclamar la hegemonía de la misma. Precisamente, el último reflejo mencionado_ la respuesta de Hamlet_ señala paradójicamente la naturaleza esencialmente lingüística de toda ficción.

(9). Anderson (1989); Murray (1966).

(10). Anderson (pág.85). En *Niebla* de Unamuno, percibimos la misma duda en torno a la muerte de Augusto Pérez, y también se alude a la inmortalidad de los personajes literarios en contraste con la mortalidad de sus autores.

(11). "Para mí y seguramente también para mis compañeros escritores, sólo hay lenguaje. Todo está contenido dentro del lenguaje." (Federman, en Abadi-Nagy, pág.169).

"*Take It or Leave It* es lenguaje y nada más que lenguaje." (Everman, pág.53).

"La tipografía... es el medio de la novela y la realidad de la novela." (Pierce, pág.130).

"...la ficción todavía puede hallar alguna verdad: la verdad de su propia presencia como objeto lingüístico." (Kutnick, pág.202).

(12). La traducción es de Enrique García Díez (ver <<Notas en torno a la novela: entrevista con Raymond Federman>>, en García Díez y Coy Ferrer {eds.} págs.13-19).

(13). Kutnick (1986).

(14). Ver 0.3..

(15). "La cuestión fundamental que plantea su ficción es la de si el acto narrativo puede captar y recrear la circunstancia del mundo en que vivimos o si de lo contrario, está condenado a ser exclusivamente un simulacro. Es evidente que no existe un respuesta inequívoca para esta cuestión." (Sánchez-Pardo, págs.437-438).

(16). García-Berrio (pág.346 y ver págs.333-351).

(17). Ver 3.2.

(18). Ver capítulo XXI.

(19). pág.142.

(20). <<Federman on Federman: Lie or Die>> (pág.2; en *Surfiction*, 1990).

(21). <<A Version of My Life>> (manuscrito del autor).

(22). En este sentido el silencio significa la muerte (ver García-Berrio, págs.279 ss.). De esta forma, observamos a la muerte de la voz narrativa en *Lost in the Funhouse*:

"Nonsense, I'll mutter to the end, one word after another, string the rascals out, mad or not, heard or not, my last words will be my last words"
(<<Autobiography>>, pág.39).

"How in the world will it ever" (<<Title>>, pág.113).

La falta de puntuación final abre el abismo del silencio.

(23). Federman en García Díez y Coy Ferrer (pág.16).

(24). Bloom (1973).

(25). Ver *Surfiction*, 1990, y nota (5).

(26). Genette (1989), y ver Barth, (<<The Literature of Exhaustion>>, en Bradbury (ed). págs.71-87 y Federman (ed). págs.19-35).

- (27). Su nombre, Cam Taathaam, parodia a Campbell Tatham, crítico literario y amigo de Federman (Dowling, pág.19, nota {24}).
- (28). Ver 2.2..
- (29). Horrung (págs.141–177).
- (30). Ver 2.1..
- (31). Kutnick (págs.200–201). Es importante tener en cuenta que Anderson (pág.80) observa precisamente esta misma suerte de unidad discursiva en *Estudio Q*.
- (32). Ver 4.5..
- (33). Bajtín (pág.88).
- (34). Ver 2.2.2..
- (35). <<Voice Within a Voice>>, (pág.3; en *Surfiction*, 1990).
- (36). Ver por ejemplo cap. IV.
- (37). Ver Bajtín (págs.81–90).

4.5. NOTAS

- (1). Según McHale, la aparición y desaparición de Moinous comunica la superioridad ontológica y la autoridad del autor (1987, pág.213). El personaje vuelve a participar en *The Twofold Vibration* y *Smiles on Washington Square*.
- (2). Durante nuestra conversación con Federman, nos contó que este episodio es en realidad una versión ficticia de un suceso real protagonizado por el autor galo–estadounidense y el crítico Campbell Tatham.
- (3). "En literatura el ritmo versal aparece buscando la asociación del recitado a la música a través del canto o del acompañamiento de instrumentos musicales, o bien asociado a fenómenos de retención nemotécnica."
(García-Berrio, pág.59).
- (4). En *Chimera*, los juegos de palabras nos remiten en primera instancia a la literatura, de ahí que en <<Perseid>> la impotencia del héroe se atribuye a la inexperiencia de "novel partners" (pág. 83); frase que alude tanto al adjetivo <novel> (novedoso) como al sustantivo (novela).¹ Son, en efecto, una pareja de una novela. La comparación entre la literatura y la sexualidad (ver 3.4.) también se cristaliza en el doble sentido de la palabra "climax" (pág.111), que refiere tanto al punto

5. LA MODALIDA LINGÜÍSTICA: NIVEL ENCUBIERTO

5.1. LOS PALINDROMAS

Los palindromas son palabras que pueden leerse de izquierda a derecha o al revés. Explotando la polisemia inherente al lenguaje, estos "anagramas de simetría temible" sobreviven el pasaje a través del espejo (1), para dirigir la atención del lector hacia la sintaxis. Sin embargo, los palindromas no sólo habitan el ámbito lingüístico sino que se producen también en la biología molecular. Cuando las dos cadenas del ADN se desenlazan y se extienden una al lado de la otra se denominan, precisamente, palindromas (2). Hofstadter los compara al *Canon Cangrejo* de la *Ofrenda Musical* de J.S. Bach_ un tema único se engrana consigo mismo yendo tanto hacia adelante como hacia atrás_, y a un cuadro de Escher sin título que el gran pensador estadounidense denomina <<Canon Cangrejo>>, en el que "la figura del cangrejo estaba manifestada tanto por la forma como por el contenido" (3).

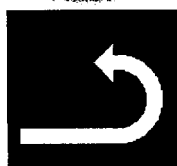
En el contexto lingüístico-literario, los palindromas nos remiten al signo como signo, y, en última instancia, al significante. Por tanto, debido a su forma circular cerrada, es fácil caer en la tentación de considerar los palindromas meros juegos verbales alejados de la realidad a-textual (4). A nuestro juicio, empero, aun en su bucle infinito, los palindromas no dejan de significar algo. Una vez más la llamada anti-representación resulta ser una quimera. Todo ello se manifiesta, pues, en la comparación que hace Ommundsen entre los modelos de reflexividad propuestos por Boyd y Siegle respectivamente (5).

Nos informa Ommundsen de que la palabra reflexividad derivada del latín *flexere* (doblar), significa doblarse hacia atrás, o, entre varias posibilidades más, volver a doblarse. En la gramática se utiliza para indicar una identidad entre el sujeto y el objeto: verbo reflexivo, pronombre reflexivo (6). De este modo, Boyd representa la diferencia entre la denotación <normal> y la reflexiva mediante las figuras:

Figura 1. ÁRBOL



Figura 2. ÁRBOL



En la denotación de tipo normal, el significante <arbol> se dirige hacia fuera, a su referente exterior al sistema de significación. En la modalidad reflexiva, la flecha se detiene y se vuelve sobre el significante: el <contenido> de la proposición no es el objeto extra-textual sino el proceso mismo (7). Por su parte, Robert Siegle propone un modelo para el <circuito reflexivo> que después de volver sobre sí mismo continúa hacia un significado exterior al texto.

Figura 3.



Según Ommundsen, una versión bastante ingeniosa de la etimología de la palabra <reflejo> (un giro doble en lugar de un giro única) le permite a Siegle justificar su visión de la reflexividad ficcional como modalidad de escritura que se dirige a su propio proceso para significar otra cosa (8). En nuestra opinión, de acuerdo con Ommundsen, es el segundo modelo el que mejor representa a la metaficción en general, y en este caso a los palíndromos.

Palindroma

A la hora de examinar los relatos breves de Arreola_ en particular, los palindromas y las doxografías en el texto que nos ocupa_ el primer problema al que se enfrentan muchos críticos atañe a la clasificación genérica de los mismos (9). Es decir, ¿son cuentos? En nuestra opinión, la respuesta es afirmativa, pero solamente si matizamos: son <micro-cuentos>. Los micro-cuentos _ relatos que van desde una línea a una página (10)_ se definen según un conjunto de características que les son comunes. En este sentido, Koch identifica la naturaleza sencilla, cuidada pero bisémica de los micro-cuentos; el humanismo escéptico que se expresa a través de los recursos de la paradoja, la ironía y la sátira; la intertextualidad; la parodia y el uso de las formas no literarias (11). A esta serie de clasificadores Del Valle añade: la participación del micro-cuento con otros géneros_ lo que Dällenbach denomina el "contrabando genérico" (12); la fragmentación, y la autorreferencialidad (13).

Los palindromas de Juan José Arreola se revelan, pues, como una de las manifestaciones por excelencia del llamado micro-cuento y, paralelamente, los textos del autor mexicano pueden considerarse en su conjunto como un gran palindroma (14).

Por una parte, la palabra palindroma es la que inicia el texto que constituye nuestro objeto de estudio, formando el título de éste. Benítez percibe en los títulos de los textos de Arreola una función distanciadora comparable a las técnicas brechtianas (15):

"Estas apariciones son algo así como una concesión por parte del autor al lector, de la clave de interpretación de los textos: el carácter radicalmente ficticio de lo que se va a leer y la necesidad de entenderlo como un conjunto de símbolos en los que no debemos sentirnos intensamente aludidos." (16).

Aunque estamos plenamente de acuerdo con Benítez en lo que se refiere a la desautomatización inherente tanto a los títulos como al contenido de la cuentística de Arreola, a nuestro juicio, la afirmación del crítico podría conducir a la reducción de la importancia de la participación receptora. Como toda metaficción, los relatos del mexicano distancian al lector y, simultáneamente,

requieren su cooperación (17). En este sentido, Menton alude a la alta participación del lector (18), participación que, según Del Valle, es la correlativa del lenguaje sencillo y elíptico del micro-cuento (19). A su vez, el propio Arreola, en una entrevista con Simpson, define a su lector ideal como co-creador, y destaca el carácter elíptico de sus relatos:

"Mira, el error está en hacer jardines, el error está en hacer árboles, el error está en hacer ramos de flores. Lo maravilloso es hacer una semilla." (20).

Por otra parte, la palabra palindroma es la que cierra el texto:

"¡He aquí el palindroma!" (pág. 153).

De modo que en el macro-nivel *Palindroma* toma la forma de un largo palindroma, tira de Möbius. Paralelamente, en el micro-nivel se inscriben varios ejemplos de este recurso lingüístico simétrico:

"<Are cada Venus su nevada cera>". (pág. 8).

En este primer ejemplo, observamos cómo un palindroma puede convertirse en un verdadero cuento, o si se prefiere en un micro-cuento. Es, por supuesto, la historia del nacimiento de Afrodita, nacimiento del deseo:

Afrodita, Diosa del Deseo, surgió desnuda de la espuma del mar y, surcando las olas en una venera, desembarcó primero en la isla de Citera, pero como le pareció una isla muy pequeña, pasó al Peloponeso y más tarde fijó su residencia en Pafos, Chipre, todavía la sede del culto....

Algunos sostienen que surgió de la espuma que se formó alrededor de los genitales de Urano cuando Crono los arrojó al mar; otros que Zeus la engendró en Dione, hija del Océano y Tetis, la ninfa del Mar, o bien del Aire y la Tierra." (21).

Basándonos en este mito, percibimos como la "nevada cera" simboliza la espuma que "Are cada Venus". El uso del presente alude a la intemporalidad de las secuencias mitológicas; inversamente, "cada Venus" expresa la idea de que toda mujer es una Venus, diosa considerada como una fuente de sensualidad y lujuria en la Edad Media (22). También destacamos la presencia de la asonancia <e-a> que produce el ritmo global de la frase. Por supuesto, todo se ve sometido a la estructura del palindroma; el lenguaje se sobrepone al mensaje que emite, la forma al contenido (23).

"Sofía Daifos a Selene Peneles: Se van Sal aca tía Naves Argelao es ido Odiseo alégrase Van a Itaca las naves." (pág. 58).

Este segundo ejemplo está compuesto de tres "anagramas de simetría temible":

- (1) "Sofía Daifos"
- (2) "Selene Peneles"
- (3) "Se van Sal aca tía Naves Argelao es ido alégrase Van a Itaca las naves"

Los dos primeros establecen el marco: Sofía Daifos comenta, posiblemente en una carta o telegrama (24), que se van los pretendientes de Penélope, incluso Argelao (en la *Odisea*, Agelao de Samos pide a Telémaco que obligue a su madre a tomar una decisión, a elegir un marido nuevo) (25). Por tanto, Odiseo debe alegrarse, sus naves vuelven a Itaca.

Mediante este resumen lúdico del clímax de la *Odisea*, Arreola evoca la épica de Homero en tres líneas. De nuevo la vuelta a los mitos se representa formalmente en la reversibilidad del palindroma. En lo que se refiere a la rima, los palindromas imponen necesariamente unos vínculos fónicos de asonancia, en este caso: <a-aí>, <ele-ene>, <a-e>, <e-i>, <i-o> y <e-a>.

Otra fuente alimenta el siguiente caso: la Biblia, y en concreto el Antiguo Testamento, con la historia de la primera pareja:

"Adán, sé ave, Eva es nada." (pág. 74) (26).

Se manifiesta la actitud crítica para con las mujeres inherente a la producción literaria de nuestro autor; el "sé ave", que significa <libérate>, es un mandamiento irónico (27). No obstante, nos equivocáramos si considerásemos esta actitud como pura misoginia. Más bien surge de la desesperanza existencial comparable a la separación metafísica señalada por Bataille, para quién el orgasmo nos lleva a la unión perdida que se plasma en la muerte (28). Se hermanan, pues, el mito bíblico de la creación de la especie con la lucha eterna entre hombre y mujer. La asonancia radica en la rima <e-a>.

original, aunque el invento llegó a los oídos del Bosco, de ahí la burbuja que figura en *El jardín de las delicias*. En el contexto español, la botella es el frasco del Marqués de Villena citado por Quevedo y Vélez de Guevara (32).

Por otra parte, en la reflexión sobre la naturaleza de la botella, podemos encontrar algunas de las claves del palindroma. La botella de Klein inspira la enumeración de una serie de metáforas paradójicas que nos remiten inevitablemente a dicho recurso lingüístico. Es, pues, una tira de Möbius:

"El cilindro es al toro lo que la Banda de Moebius a la Botella de Klein." (pág. 44).

una imagen pictórica:

"...allí está la ámpula, la burbuja de jabón que encierra a los amantes en el Jardín de las Delicias..." (ibid.,).

"Es la redoma que encerraba al Homúnculo, el feto infernal, el niño que necesita madre para nacer..." (pág. 45).

"¿Eres un cisne que se hunde el cuello en el pelo y se atraviesa para abrir el pico por la cola?" (págs. 45-46).

"Trompa gigante de Falopio. Corno de caza que me da el toque de atención al silencio, cuerno de la abundancia vacía, cornucopia rebosante de nada." (pág. 46).

Tal vez la comparación más decisiva en esta coyuntura sea la que hace el narrador entre la botella de Klein y un "...palindroma de cristal." (pág. 45).

Todas estas metáforas nos remiten a una aproximación del significado trascendental tanto del artefacto de Klein como de los palindromas. Sin principio ni fin, constituye la imagen blasfematoria de Dios (pág. 44). A la vez, su dualidad pone de manifiesto la separación del ser:

"soy tu yo de narciso inclinado a su lirio" (pág. 46).

y la dicotomía espacial dentro-fuera, abierto y cerrado, liberación y cárcel (ibid.,) (33) e, implícitamente, la dialéctica vida-arte. Finalmente, debido a su perfección absoluta, la Botella de Klein simboliza la muerte (34):

<<Frame Tale>> se compone de dos frases:

"Once upon a time
there was a story that began." (pág.xii-xiii).

Es, por supuesto, el inicio formulario de los cuentos populares. En éstos, a continuación empezaría el relato propiamente dicho: lugar, personajes, obstáculos a superar etc.,. No obstante, el cuento de Barth se detiene para volver a su principio y así hasta el infinito. Paralelamente, la primera frase revela la presencia de un narrador, la segunda alude al hecho de que el relato es un texto predeterminado (42), y las instrucciones para armar el modelo nos remiten inevitablemente a la participación del lector. De este modo se establece una tensión entre el producto_ la banda de Möbius_ y el proceso_ el contenido semántico infinito del enunciado.

Pero si <<Frame Tail>>, debido a su forma de semilla sugestiva, sirve como resumen de *Lost in the Funhouse* en su globalidad, e, implícitamente, de la producción literaria de John Barth en general_ la vuelta hacia atrás para seguir adelante es el mismo procedimiento que observamos en *Chimera* por ejemplo_, ¿qué nos enseña sobre la actitud de Barth para con el lenguaje mismo? Quizá la tesis más radical sea la que propone Morris. Morris, basándose en el pensamiento de Jacques Lacan, percibe en la tira de Möbius un desafío a la oposición binaria inherente a la lingüística moderna:

"La banda de Moebius se convierte en un símbolo de la paradoja ofreciendo un imagen que es, simultáneamente, única y dual, y también sugiere que los significantes que la componen no tienen conexión alguna con lo que se halla fuera de ella (es decir, el <significado> no es nada en absoluto). El lenguaje, para Lacan, es el discurso del otro (Id freudiano) y emplearlo equivale a asegurar que uno se encuentra excluido para siempre de cualquier posibilidad de significación: el hablante, totalmente a merced de la cadena de significantes que le precede, está condenado al eje metafísico de la sustitución de un fonema sin sentido por otro." (43).

De esta forma, el lenguaje habla al hombre, y no al revés, y el sujeto se disuelve (44).

Frente a tal escepticismo, parece que solamente queda una visión agónica del lenguaje; empero, existe una salida de la casa encantada en forma de palindroma, salida de la ausencia que se halla al fondo del lenguaje que consiste en nuestra resistencia a aquella ausencia (45).

5.2. LOS JUEGOS DE PALABRAS

En su deconstrucción del lenguaje literario y, por consiguiente, del sistema lingüístico en sí, los escritores de la metaficción explotan la polisemia para denunciar la naturaleza arbitraria del código verbal mediante, en gran medida, los juegos de palabras. A la inversa, las asociaciones que establecen entre los signos no dejan de ofrecer un grado de unidad o coherencia frente al aparente caos del relato. El receptor, pues, debe rastrear estas asociaciones si desea aproximarse a una actualización del texto.

Freud, a la hora de analizar los juegos de palabras o <múltiple empleo> (1), identifica tres categorías que pueden servirnos como punto de partida: los casos de doble sentido de un nombre propio y su significado objetivo; el doble sentido de la significación objetiva y metafórica de una palabra y, por último, el juego de palabras propiamente dicho. Esta categoría es, según Freud:

"el caso ideal del múltiple empleo; la palabra no sufre aquí la menor violencia; no es dividida por sílabas ni sometida a modificación alguna." (2).

Por su parte, Morin describe el efecto del juego de palabras en los siguientes términos:

"El disyuntor es sólo una <palabra-significante>, una palabra tomada solamente en su existencia visual o fónica, independientemente de las significaciones de que pueda ser portadora. Se obtiene entonces un chiste que libera a los significados y a las significaciones de toda imposición de sentido." (3).

Palindroma

En *Palindroma*, encontramos pocos ejemplos de los juegos de palabras propiamente dichos, según la definición de Freud, pero es decisivo el protagonismo de los mismos, en concreto en el relato <<El himen en México>>. En <<El himen en México>>, que constituye una parodia del lenguaje científico objetivo (4), el narrador articula un comentario del tratado de Francisco A. Flores sobre la virginidad. En todo momento, tanto el narrador como Flores insisten en la

naturaleza puramente científica del interés que muestra éste por el himen de las mexicanas. No obstante, al final del relato se revela la ambigüedad inherente a dicho interés, mediante la inscripción de dos palabras claves. En primer lugar, observamos la presencia de la palabra *trufado* (5), que puede remitirnos tanto al adorno como a la mentira:

"El ejemplar del *Himen en México* que poseo, está trufado con notas, agregados y enmiendas de puño y letra del autor..." (pág. 55).

Es decir, queda la duda de que el supuesto interés científico sea en realidad una especie de morbo sexual. El segundo caso no hace sino reforzar la posibilidad de la existencia de un motivo oculto. En su afán de enfatizar el carácter experimental y objetivo de sus estudios, Flores declara:

"Personalmente, yo no he roto himen alguno. Lo que se dice romper. Por un azar del destino, que finalmente prefiero bendecir, sólo me tocó el complaciente y anular..." (pág. 55).

A primera vista, la palabra <anular> puede entenderse como el infinito del verbo, equivalente a <cancelar>; no obstante, el mismo signo nos remite al adjetivo <anular> que el mismo Flores aplica al himen para distinguirlo de los tipos <labial>, <en herradura> y <semilunar> (pág. 50). Ambas palabras, pues, traicionan a el que las escribe y constituyen dos casos de <fallos freudianos>. A la vez, la ambigüedad semántica niega la posibilidad de lograr un significado estable.

Aunque es innegable la escasa participación de los juegos de palabras por excelencia, lo que sí podemos destacar es la alta configuración de los otros dos tipos, empezando con los casos de doble sentido de un nombre propio. Parte integral del proyecto común de muchos de los autores que escriben metaficciones, la deshumanización del personaje tradicional (6), la utilización de los nombres propios en su sentido objetivo ofrece gran fuente de posibilidades para la movilización del juego verbal en Arreola. En <<Profilaxis>>, la necesidad de "...volver a Orígenes" (pág. 60) alude tanto a la idea abstracta de empezar de nuevo como al editorial, de ahí la <o> mayúscula (7). Pero el relato donde más se explota la ambigüedad semántica inherente a ciertos nombres propios es, sin duda, <<El himen en México>>. El autor del tratado se llama Francisco Flores, y, más allá de

la aliteración caricaturesca_ es Profesor en Farmacia_, su nombre nos remite al himen. Este relato es un verdadero tour de force del juego con los apellidos: otro estudioso se llama Georges Leclerc de Buffon; entre los colaboradores de Flores se encuentran: Alas, Barragón, Cerda, Chacón, Delgado, Esesarte, Flores S., Iglesias, Lamicq, Macías, Preciado, Verdugo y Vergara (8). Las palabras parpadean entre su uso como apellido y su significado objetivo y, como consiguiente, en el micro-nivel el receptor cobra conciencia de la naturaleza ficticia del relato además de la elasticidad del lenguaje.

Este parpadeo también caracteriza el otro caso de <múltiple empleo> descrito por Freud: el doble sentido objetivo y metafórico de ciertas palabras. Dada la abundancia de casos de este tipo que aparecen en *Palindroma*, podemos examinar algunos ejemplos ilustrativos. De <<Tres días y un cenicero>> habría que considerar la deconstrucción lúdica de la metaforización anatómica:

"No estoy dispuesto a ceder nada en cuerpo y alma. Se trata de un despojo a mano armada: lo único que no me pertenece, lo reconozco, es la mano." (pág. 11).

Asimismo, interviene la metáfora espacial:

"(desde que entré en la laguna no he vuelto a pisar tierra firme...)" (pág. 25).

<<Hogares felices>>, por otra parte, explota la metáfora del ajedrez en la descripción de la "...neta superioridad de los trebejos blancos en el tablero social..." (pág. 37). En el plano simbólico, los negros, a juicio del narrador racista satirizado por Arreola, son inferiores a las piezas blancas. Pero, a la vez, los hombres negros son literalmente peones en el mundo social, mundo que se revela como una lucha racial en la cual los blancos llevan todas las ventajas. El juego entre lo físico y lo metafórico expresa, en <<El himen en México>>, la reacción de las familias a la pérdida de virginidad de una de sus muchachas, reacción que consiste en:

"<devorar en silencio este ultraje y hacer que no cunda más sobre el terso cristal de la honra de la desflorada la mancha que les ha dejado el estuprador>" (pág. 52).

Paralelamente, la vacilación entre la idea de estudiar el himen como fenómeno científico abstracto, y la obsesión sexual culmina en la última frase:

"Ya en el umbral de una vejez viuda de ilusiones, pienso dedicar las horas que me quedan a tu estudio, con mayor pasión y no menos embeleso." (pág. 55).

En este sentido, también podríamos citar la ambivalencia de la frase <hombre de ciencia> en <<ASTRONOMIA>>:

"¿Es usted un hombre de ciencia? Conteste sí o no, para saber lo que anda haciendo en la zona de impacto." (pág. 65).

Sin lugar a dudas, donde más se explotan las metáforas en *Palindroma* es en las <<Doxografías>> (págs. 69–71), de las cuales citamos a continuación algunos ejemplos:

FRANCISCO DE ALDANA

"No olvide usted, señora, la noche en que nuestras almas lucharon cuerpo a cuerpo."

HOMERO SANTOS

"Los habitantes de Ficticia somos realistas. Aceptamos en principio que la liebre es un gato."

CUENTO DE HORROR

"La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones."

A modo de resumen de la ambigüedad que nos ocupa, nos referimos a <<Starring all people>>:

"Le fallaron las parábolas aplicadas a la vida real, porque tomó al pie de letra el sentido figurado." (pág. 33).

Las metáforas, pues, participan de dos marcos de referencia, con dos status ontológicos: el literal y el metafórico (9) y la vacilación entre estos dos planos es esencialmente lo que caracteriza a los ejemplos arriba citados. De los cuales, habría que distinguir entre, por un lado, los casos donde la tensión se mantiene, y por otro_ las <<Doxografías>> en las cuales lo metafórico se vuelve literal (10). El parpadeo ontológico se realiza, en este contexto, en el nivel del signo, y, paralelamente, siempre queda la duda, de acuerdo con la tesis de Lakoff y Johnson (11), de que la realidad por excelencia no sea más que una gran metáfora

inventada por los seres humanos en un intento de conceptualizar y comprender la experiencia.

Otra técnica que percibe Freud en la articulación del chiste es la modificación (12), proceso que podemos identificar con la asociación fonética o visual entre dos o más palabras. De ahí en <<Tres días y un cenicero>> el juego con la conexión formal entre Tellus_ diosa romana de la tierra_ "tule", y, implícitamente, tul. La estatua de Venus, en lugar de llevar un tul, está arropada en la planta tule, puesto que la han rescatado de una laguna. En este cuento, además, abundan las comparaciones simétricas:

"...cucarachas y agua y cucharones" (pág. 10),

"arquitrahe y arquivolta" (pág. 15), y

"...Zapotlán y Zaplotlanejo" (pág. 22).

Precisamente en este último ejemplo encontramos un auto-'comentario lúdico sobre la asociación formal entre los dos nombres:

"Lo cierto es que ahora se presentó en mi casa Ramón Villalobos Tijelino, el escultor de Zapotlanejo que se vino a Zapotlán el Grande para olvidar el <ejo> de su pueblo natal." (pág. 25).

Dentro del uso de la modificación, encontramos un caso de **agresión lingüística** en la descripción de la escena en la que las autoridades se llevan la estatua:

"Y toda mi familia al fondo vestida de negro y arriba el cielo abierto en gloria de locura, soy el Conde del orgasmo, el viudo y el muerto y el bobo de Toledo pero nadie ni nada me sostiene, ni San Agustín ni su libre albedrío ni Esteban Dácono me toman las arcas y las corvas." (pág. 26).

El famoso cuadro del Greco, *El entierro del Conde de Orgaz*, se parodia en términos sexuales, o, mejor dicho, se remite al contenido del cuadro para describir la escena, y a la vez se modifica el título.

La conexión entre los nombres figura en la enumeración de Hud... Jehuden, Judas (<<Starring All People>>). Asimismo, en <<La botella de Klein>>, notamos la dialéctica lingüística:

"La empuñas pero no la empinas." (pág. 46).

Por otra parte, <<El himen en México>> explota el juego entre "himenófilos" e "himenólogos" (pág. 52) y entre "himen" y, por asociación fonética, <himno>:

"...cuando me atreví a cantarte también, oh himen, con versos juveniles." (pág. 55).

Lost in the Funhouse

Si los relatos de *Lost in the Funhouse* en su conjunto constituyen una crítica de la función referencial del lenguaje (13) gran parte de esta crítica se moviliza a partir de los juegos de palabras. En algunos casos nos introducen en el ámbito de la sexualidad: en <<Night Sea Journey>>, observamos la ambigüedad del imperativo "come" utilizado por la mujer (pág. 12). Por un lado, significa <venga> o <ven>, pero por otro, y dado que es un espermatozoide quien narra el relato, también significa eyacular en inglés coloquial. Una variante de este juego de palabras se encuentra en <<Perseid>>, cuando Calyxa, impaciente con la narración de Perseus de su aventura sexual con Medusa: "<Come on,> Calyxa said: <she came.>" (pág. 109). De ahí la frase de <<Anonymiad>>:

"...let Menelaus shake the plain with war shouts and Helen take on all comers."
(pág. 191).

Este "all comers" podría aplicarse tanto a <todos los que vengan> como a <todos los que se corran>. En el mismo sentido, en <<Night Sea Journey>>, la palabra "generation" hace referencia tanto a la reproducción de la especie como a un grupo de personas de una misma edad o época (págs. 4, 9) (14).

En otros casos, los juegos verbales se nutren de la literatura; en <<Title>>, se destaca la ambigüedad de: "pen" (corral o pluma):

"...commited to the pen for life..." (pág. 107);

"end":

"Do you know, declared the narrator, one has no idea nowadays how close the end may be..." (pág. 108),

que podría referirse tanto al final de la vida como al del relato; "plot":

"Is there a plot here?" (pág. 110),

que significa argumento o conspiración; "dramatic":

"...the situation of the characters is conventionally dramatic..." (ibid.,.),

que puede entenderse como algo <dramático> o serio, o bien como un término literario. Otros ejemplos de los juegos de palabras propiamente dichos serían: "slip" (camisón o desliz, <<Title>>, pág. 108); "right" (<¿verdad?> o derecha) y "left"_"...the only victory left" (<la única victoria que queda> o <la única victoria a la izquierda>, ibid., pág. 111); "seal", que nos remite tanto a la idea de sellar como al animal, la foca, cuya piel utiliza Menelaus para cubrir su cuerpo (equivaldría a <¡séllate!> o <¡enfócate!> respectivamente; <<Menelaiad>>, pág. 150).

Del mismo modo que en *Palindroma*, la ambigüedad entre el sentido objetivo y el sentido metafórico de las palabras constituye otro recurso de la deconstrucción lingüística llevada a cabo en *Lost in the Funhouse*. En <<Ambrose His Mark>>, el sustantivo "sign" (signo) se aloja tanto en el plano literal_ la marca que lleva el protagonista en la frente_ como en el metafórico_ es un signo que llevaría a la familia de Amby a elegir un nombre. Por supuesto, existe un tercer significado; Ambrose, como personaje ficticio, es literalmente un signo lingüístico. En el mismo relato, se describe a Erdmann como <picado> ("stung") por el robo de sus abejas, es decir, <mosqueado>, y realmente picado, ya que le atacan los insectos. Con respecto a estos dos ejemplos, se mantiene la vacilación semántica, pero hay otros casos donde lo que es, en principio, una metáfora acaba convirtiéndose en algo <real>. En <<Autobiografía>, la idea de que la madre fuera un simple truco de novela de moda ("novel device") se torna en un hecho (pág. 36); el hijo es literalmente una figura retórica ("figure of speech"), personaje de ficción (ibid.,.); el padre se atiene al libro, es decir, respeta las reglas, pero dicho libro es, efectivamente, el texto que estamos leyendo (ibid.,.). La metamorfosis semántica, mediante la cual un tropo se vuelve <real> en el mundo diegético, también caracteriza los juegos de palabras de <<Title>>. El narrador declara:

"Don't put words in her mouth." (pág. 107),

lo cual normalmente significaría <no le tuerzas las palabras>, aunque aquí se refiere a la creación del discurso del personaje. Asimismo:

"The last word in fiction..." (pág. 110)

se refiere, simultáneamente, a la idea de <lo último de la ficción>, es decir, <lo más nuevo> y literalmente a la muerte o agotamiento de la literatura en sí.

Junto con la explotación de los juegos de palabras por excelencia y el vaivén semántico entre los sentidos metafórico y literal de las palabras, Barth también se sirve de la asociación visual o fonética que existe entre los signos verbales. De esta manera, se vinculan, en virtud de su sonido, "tale" y "tail" (15): en <<Night Sea Journey>> observamos la noción de "tale bearer", es decir, el narrador es el portavoz de una generación, y a la vez lleva cola puesto que es una espermatozoide (pág.9); en <<Anonymiad>>, se describe el proyecto de disposición del relato mismo, relato que iba a tener nueve partes en las que se incluiría un apéndice ("tailpiece") o <pieza de relato\cola> (págs. 177, 178, 199). Termina el último cuento con su <pieza de relato\cola> que se enrosca, como la cola de una serpiente, al relato marco, tira de Möbius. Significativamente, dicho tipo de asociación caracteriza <<Menelaiad>>. El título en sí inevitablemente alude al verbo <to lay> que significa <tumbar>, en el lenguaje estándar, y <acostarse con>, en inglés coloquial. A su vez, el sustantivo <layer> (capa) apunta a los marcos diegéticos o capas que estructuran el relato (16). Por otra parte, en este cuento, del mismo modo que en <<Anonymiad>> (pág. 180), se combina Helen con Hellespoint (Helena con Helesponto) (pág. 133). Quizás el ejemplo más importante sea el juego de asociaciones movilizado en <<Ambrose His Mark>>. La palabra "honey" y su equivalente alemán, "honig", aparecen inicialmente como términos afectuosos_ significando <cariño>_ pero acaban refiriéndose a la miel de las abejas (17). Ambrose se vincula, inevitablemente, con Ambrosia, y, en un micro-nivel, las dos primeras letras, "Am", significan <soy> en inglés; "bee" (abeja) alude simultáneamente al verbo <to be > (ser) y a la de John Barth (18). Por último, el significado global del relato no deja de ser una parodia lingüística del título del texto de James Joyce: *Portrait of the Artist as a Young Man* se convierten <<Portrait of the Artist as a Stung Man>> (<<Retrato del artista como un hombre picado>>) (19).

Con respecto a los juegos de palabras inscritas tanto en *Lost in the Funhouse* como en *Palindroma*, podemos encontrar una serie de factores que sirven para motivar la utilización de aquellos en ambos textos. En el plano lingüístico, los juegos de palabras hacen que se ponga en evidencia la polisemia de todo lenguaje,

y paralelamente, que se postule la idea de que el lenguaje no refleja la realidad sino a sí mismo y a sus propios procesos. No obstante, en nuestra opinión, sería un error limitar el uso de los juegos verbales a la mera afirmación de la autonomía intrínseca del código lingüístico. De acuerdo con Freud, podemos identificar dos factores psicológicos que intervienen en la articulación de los chistes en general, y de los juegos de palabras en particular. El primero trata del ahorro psíquico que proporciona el chiste; a través de los juegos de palabras se puede vincular dos ideas o conceptos enormemente diferentes y diferenciados. A la vez, el chiste, mediante su técnica, protege al sujeto de la crítica de la razón, facilitándole el placer de disparatar, la vuelta a la infancia (20). Finalmente, y el valor de este último factor no debe menospreciarse, el humor producido por los juegos de palabras cumple la función de escudo_ igual que el artificio de la metaficción, la ironía, la parodia y tantos otros recursos_ contra la compasión, el disgusto, el dolor y el enternecimiento y, según Freud, es el principal mecanismo psíquico de defensa y de fuga del desplacer (21).

5.3. PROSA POÉTICA

Evidentemente, cuanto más protagonismo cobre el lenguaje en un relato tanto más se acerca éste al ámbito de la poesía. Nos hallamos, pues, ante la fronteras genéricas, fronteras que se disuelven en la modalidad lingüística encubierta y, en particular, en los textos de Arreola y Barth que nos sirven como ejemplos ilustrativos de esta modalidad. Aunque el primero rechaza la explotación de la tipografía y el segundo no (1), ambos coinciden en crear y disfrutar del ritmo verbal de las palabras.

Palindroma

Como ejemplo de los recursos rítmicos en la prosa de Arreola, consideramos brevemente en este apartado la utilización de la aliteración (2) en algunos cuentos de *Palindroma*. <<Tres días y un cenicero>> está impregnado de la aliteración de modo que el relato se compone de una serie de trabalenguas:

"Primero la puse junto a mi lado izquierdo, cerca del corazón. Pero no soy tan zurdo. Luego quise subirla, pero pesaba mucho y mojaría el colchón. Empapado hasta los huesos si los tuviera." (pág. 9).

"Penecillo apegado a la sangre y leche imaginarias. Pegado estoy a cuerpo sin sangre. ¿Sin sangre? Venus está viva como en Alfredo de Musset." (ibid.,.).

"Abriste al borde de mi cama un abismo anormal." (pág. 10).

"Mañana temprano vengo a ver cómo te sientes...Vamos a echar un volado, a ver quién se queda con ella... Buenas noches." (pág. 17).

"Viene Esteban Cibrian que me quiere desde cuando yo tenía uso de la razón pero quiere más al Museo y nos quita hasta el hueso de nuestros huesos." (pág. 26).

También podríamos citar los siguientes ejemplos:

<<Starring all People>>:

"Después de tomar parte en unas secuencias terrenales, mezclado en la turba de los espectadores, Efrén Hud abandona la sala. Con la sombra de un garrote en la mano, alega ante su guía de otro mundo un síntoma nauseoso." (pág. 29).

<<Hogares felices>>

"Un muchacho que buscaba un becerro extraviado, encontró el cadáver del negro en el horizonte de Blacksonville." (pág. 38).

<<Para entrar en el jardín>>

"Incorpórese con ella cuando está a punto de caramelo, cuidando de no empalagarse." (pág. 40).

<<Botella de Klein>>

"Y Francisco Medina Nicolau sacó de una gaveta la célebre cinta de papel, ahora con las puntas pegadas de un modo particular, como en el cuello de una camisa." (pág. 44).

<<Receta casera>>

"Las mujeres caerán como las moscas en la miel." (pág. 61).

Esta prosa poética, ritmo acústico, alcanza su apogeo en <<Balada>>. Dividida primeramente en estrofas, que están separadas por el estribillo_ "*No me dejes caer en el garlito.*"_ y después en versos, la canción arremete contra las tentaciones de la carne. Aquí, la aliteración se hermana con la rima musical:

"Otra vez el suplicio, otra vez la temporada en el infierno, entre cuates que se la mienta con el mismo sonsonete/ la mañana siguiente a la noche del cuete/..."

"En el coro de abandonados soy el cuerno que tocas./ Unicornio solista que embiste, recula y se estrella/ fui a dar al escudo blindado de la doncella/..." (pág. 67).

Lost in the Funhouse

El lenguaje empleado por Barth, del mismo modo que el de Arreola, es un lenguaje hiperestilizado, extremadamente cuidado, a menudo barroco y siempre autorreferente. Esta autorreferencialidad se plasma, en un nivel explícito, en las reflexiones directas en torno a la prosa misma (3). Sin embargo, el escritor de Maryland combina este metacomentario constante con unos malabarismos verbales implícitos, de los cuales examinamos aquí el uso de la aliteración como recurso artístico en *Lost in the Funhouse*, mediante la enumeración de unos casos ejemplares.

<<Night Sea Journey>>

"I could go on (he surely did) with this elaboration of these mad notions such as that swimmers in other night seas needn't be of our kind; that Makers themselves might belong to a different species, so to speak; that our particular maker mightn't himself be immortal, or that we might only be his emissaries but his <immortality>, constituting His life and our own, transmogrified beyond our individual deaths." (pág. 8).

"...who knew but what, with each thrash of our tails, miniscule seas and swimmers, whole eternities come to pass_ as ours, perhaps and our Maker's Makers's, was elapsing between the strokes of some supertail, in a slower order of time." (pág. 9).

"...the great tide turned." (pág. 12).

<Ambrose His Mark>>:

"I was lying in Aunt Rosa's lap, drinking from a bottle; dinner was just done..." (pág. 15).

"His expectation was not unreasonable, even though East Dorset was by 1930 a proper residential ward with sidewalks, sewers and streetlights." (pág. 19).

"Cradeled against her by the sag of the hammock, I drank me to a drowse; and she too, just as she lay_ mottled by light and leaf-shadowed, lulled by my work upon her and by wafting organ chords from the avenue_ soon slept soundly." (págs. 23-24).

<<Autobiography>>

"He understood about time, that anything conceived in so unnatural and fugitive a fashion was considered to be freakish." (pág. 36).

"How account for my contradictions except as the vices of their versus." (pág. 37).

<<Water Message>>

"Warm wavelets flashed about their feet; waterdrops sparkled on their bodies. Washed of shame, washed of fear; nothing was but sweetest knowledge." (pág. 53).

<<Lost in the Funhouse>>

"For whom is the funhouse fun? Perhaps for lovers. *For Ambrose it is a place of fear and confusion.*" (pág. 73).

"Ambrose was *<at that awkward age>*." (ibid.,.).

<<Echo>>

"Into that bimboed and bebuggered bush he flies, where ladies beckon every way and gentlemen crouch in ambuscado." (pág. 100).

<<Menelaiad>>

"Cute Hermione drew princelings to Sparta like piss-ants to a peony-bud, but her mother was a full-blown blossom, the blooming bush!" (pág. 136).

<<Anonymiad>>

"With anticipation of Calliope, the last, I consoled me for their casting off." (pág. 170).

Si en *Palindroma* la prosa poética encuentra una de sus expresiones más explícitas en <<Balada>>, en *Lost in the Funhouse* la halla en la sección titulada <<Glossolalia>>. Compuesta de seis párrafos, cuyos narradores son, según Barth, Casandra, Filomena, un personaje mencionado por San Pablo en el decimocuarto verso de su primera epístola a los Corintos, el pájaro hablante de la Reina de Saba, un salmista anónimo que emplea el idioma de Mme. Alice Le Baron, idioma descrito como un "lenguaje marciano" y el autor respectivamente (pág. 204), <<Glossolalia>> encuentra su unidad, más allá de la conexión semántica entre los seis <avisos>, en la rima interna (4). Clayton Koelb demuestra cómo cada párrafo es métricamente equivalente a los demás, y compara la rima a la del <<Padre Nuestro>> de San Mateo, (vi, 9-13) (5). Concluye el crítico definiendo la forma de <<Glossolalia>> como prosa métrica y la intención como la de atraer la atención del lector hacia el lenguaje. Por nuestra parte, podemos afirmar que en el quinto párrafo este lenguaje abandona la representación del todo sustituyéndola por lo que el mismo texto describe como un balbuceo insensato (pág. 115). Por último, y de acuerdo con el propio Barth, <<Glossolalia>> debe ser escuchada.

La aliteración que observamos en los cuentos analizados de Arreola y Barth y que se convierte en verso en <<Balada>> y <<Glossolalia>>, encuentra, pues, sus raíces en lo que Frye denomina *melos*_ o la secuencia narrativa de sonidos que se asocia con el oído y con la música_, en comparación con *opsis*_ el diseño del significado de una <visión> mental asociada con las artes plásticas (6), que podemos vincular a la explotación de la topografía percibida en 4.. La forma radical de *melos* es el *balbuceo*:

"En el balbuceo, la rima, la asonancia, la aliteración y los juegos de palabras surgen de las asociaciones fonéticas." (7).

Es muy importante destacar que, según el crítico canadiense, a menudo el ritmo de asociación es anterior al significado (8), es decir, la forma de las palabras controlan su significado. Todo ello produce enormes dificultades a la hora de prestar a la prosa algo de la concentración asociativa de la poesía, y a juicio de Frye, son pocos los escritores salvo los casos de Joyce y Flaubert, que se enfrentan a estas dificultades de un modo continuo y eficaz, aunque, por nuestra parte, habría que añadir los nombres de Arreola y Barth y los de la *modalidad lingüística encubierta* en general. En última instancia, el balbuceo se vincula con el encanto: el conjuro hipnótico que, a través de su ritmo de baile pulsante, apela a la respuesta física involuntaria y, por tanto, se aproxima al sentido de la magia (9):

"The key to the treasure is the treasure." (*Chimera*).

"...recuerda y olvida tres veces las palabras escritas en este libro..." (*El hipogeo secreto*, pág. 9).

Para Hutcheon, pues, la *modalidad lingüística encubierta* es la forma más radical de la metaficción, en cuanto a la deconstrucción de la *mimesis* (10). Pero, ¿cuáles son las lecciones de esta modalidad que roza los límites de los géneros novelístico y cuentístico según la expresión de aquella en los relatos de Arreola y Barth?

En primer lugar, y de acuerdo con nuestra lectura de Berger y Luckmann (11), es evidente que en estos cuentos el lenguaje controla al texto, y en última

instancia, al hombre. Las asociaciones semánticas, fonéticas, visuales y sintácticas generan la propia estructura del texto. El lenguaje no comunica sino que crea, el significante no encuentra un significado estable sino otro significante o bien un significado ontológicamente parpadeante. De esta primera lección surge la segunda. Frente a los horrores del siglo XX, el lenguaje y el artificio que ésta crea sirven como escudo (12). El placer de jugar con los signos y la obra de arte que éstos construyen pueden ayudar a aliviar el dolor de la vida cotidiana_ del mismo modo que la ciencia, la filosofía y tantos otros universos simbólicos (13)_ a la vez que no dejan de denunciar este dolor y horror.

En tercer lugar, el lenguaje es tanto garabato como balbuceo, es decir, se mantiene el equilibrio entre el lenguaje escrito y el lenguaje oral. A pesar de la proliferación de los avances tecnológicos que han facilitado la hegemonía de la palabra impresa sobre la hablada, los relatos conservan en su seno las raíces orales populares. Finalmente, por muy autónomos que sean los relatos de la modalidad lingüística encubierta, éstos mantienen su relación con la vida a-textual mediante la participación del lector (14). Esta última lección, además, cobra gran vigencia a la luz del hecho de que tanto los relatos de *Palindroma* como los de *Lost in the Funhouse* se alojan en las otras modalidades, mientras a la inversa, los textos de éstas contienen elementos de la modalidad lingüística encubierta (15).

UN PANORAMA DE LA MODALIDAD LINGÜÍSTICA ENCUBIERTA

México

Aguilar Mora, Jorge: *Cadáver lleno de mundo* (1971)

Si muero lejos de ti (1979)

Agustín, José: <Cuál es la onda> (en Glantz ed., *Onda y escritura en México*, 1971)

Se está haciendo tarde (final en laguna) (1973)

Arreola, Juan José: <En verdad os digo>

<El rinoceronte>

<Publerina>

<De balística>

<Los alimentos terrestres> (*Confabulario*, 1952)

<Loco doliente>

<Kalenda Maya>

<Homenaje a Johan Jacobi Bachofen>

<La noticia>

<De cetrería>

<Caballero desarmado>

<Balada>

<Luna de miel>

<Armisticio>

<Cláusulas>

<Telemaquia>

<Libertad>

<Loco de amor>

<El soñado>

<Apuntes de un rencoroso>

<Una familia de árboles> (*Bestiario*, 1959)

Blanco, José Joaquín: <El triunfo> (en Glantz ed.,)

Fuentes, Carlos: *Cambio de piel* (1967)

Terra nostra (1975)

Paso, Fernando del: *José Trigo* (1966)

Palinuro de México (1975)

Ramírez, Armando: *Violación en Polanco* (1977)

El regreso de Chin-Chin el teporocho en: la venganza de los jinetes justicieros
(1979)

Sada, Daniel: *Una de dos* (1994)

Sainz, Gustavo: *Gazapo* (1965)

Obsesivos días circulares (1969)

Estados Unidos

Abish, Walter: *Alphabetical Africa* (1974)

Barth, John: *The Sot Weed Factor* (1960)

Giles Goat Boy (1966)

LETTERS (1979)

Sabbatical (1982)

Tidewater Tales (1987)

The Last Voyage of Somebody the Sailor (1991)

Once Upon a Time. A Floating Opera (1994)

Barthelme, Donald: <The Falling Dog> (*City Life*, 1970; en *Sixty Stories*, 981)

<Great Days> (*Great Days*, 1979)

<Aria> (*Sixty Stories*, 1981)

Brautigan, Richard: *A Confederate General from Big Sur* (1964)

Trout Fishing in America (1967)

The Hawkline Monster: A Gothic Romance (1974)

Dreaming of Babylon (1977)

Coover, Robert: *The Universal Baseball Association* (1968)

<The Magic Poker>

<Panel Game>

<Morris in Chains>

<The Gingerbread House>

<The Door> (*Pricksongs and Descants*, 1969)

The Public Burning (1977)

<Charlie in the House of Rue>

<The Phantom of the Movie Palace> (*A Night at the Movies*, 1987)

Federman, Raymond: *Double or Nothing* (1971)

Gass, William H.: *Willie Master's Lonesome Wife* (1968)
<In the Heart of the Heart of the Country>
<The Pedersen Kid>
<Mrs. Mean>
<Icicles> (*In the Heart of the Heart of the Country*, 1968)

Pynchon, Thomas: *Gravity's Rainbow* (1973)

Sorrentino, Gilbert: *Mulligan Stew* (1979)

Sukenick, Ronald: 98.6 (1975)
Long Talking Bad Conditions Blues (1979)
Blown Away (1986)
<Fourteen>
<Down Wang>
<5+10>
<Boxes>
<This is the Part>
<Bush Fever>
<End of Endless Short Story> (*The Endless Short Story*, 1986)

Vonnegut, Kurt: *Slaughter House Five* (1969)
Breakfast of Champions (1973)

5.1. NOTAS

- (1). Stonehill (pág.92).
- (2). Hofstadter (1979, págs.226–227).
- (3). Ibid. (págs.226–227; 742).
- (4). Tovar, al describir los palindromas en la cuentística de Arreola, destaca su "perfecta simetría ", "apariencia tan misteriosa" y "resonante oquedad" (pág.271).
- (5). Ommundsen (págs.16–17).
- (6). Ashmore, M., (*The Reflexive Thesis: Wrighting Sociology of Scientific Knowledge*, 1989, Chicago y Londres, Chicago University Press, págs.30–31; citado por Ommundsen, pág.17).
- (7). Boyd (pág.38).
- (8). Siegle (*The Politics of Reflexivity*, Baltimore y Londres, John Hopkins University Press, 1986, págs.2–3; citado por Ommundsen pág.17).
- (9). Acker (pág.13); Carballo (pág. 68, 1964); Sommers (pág.395).
- (10). Del Valle (pág.5).
- (11). pág.124.
- (12). 1991.
- (13). Del Valle (pág.23).
- (14). Benítez (pág.269).
- (15). Ver 0.3.
- (16). pág.458.
- (17). Ver 1.1.
- (18). pág.301.
- (19). pág.239.
- (20). En Simpson (pág.42).
- (21). Graves, (vol. 1, pág.57).
- (22). Radice (págs.24, 245).
- (23). "Identificando el estilo con el tema, Arreola establece la búsqueda de la materia en el encuentro de la forma." (Aguilera Malta y Mejía Valera, pág.15).
- (24). Benítez (pág.290).
- (25). RAPSODIA XX.
- (26). Una versión de este palindroma se encuentra entre los <<Palindromas Sagrados>> de Guillermo Samperio:

"*Algunos de los chantajes de la serpiente*

A Adán:

<Nada dado, o dad, Adán>

"A Eva:

"Eva, nada; Adán ave.>" (págs.64–66).

(27). Benítez (pág.291).

(28). Bataille (1957).

(29). Ver 3.2..

(30). "Y como el lenguaje es lógico y discursivo_ lógico en el sentido de logos_ no puedes navegar en muchos ríos al mismo tiempo." (Arreola en Simpson, pág.43).

(31). Ver 2.2.. Klein, Felix; matemático alemán, (1849–1925). La famosa botella se define como:

"Superficie de una sola cara descubierta por F. Klein en 1882: Esta superficie está cerrada y debe cortarse a sí misma. No tiene derecho ni revés,y, en consecuencia ni interior ni exterior. Se la puede imaginar como una botella en cuyo fondo abombado se ha abierto un agujero circular, y cuyo cuello, tras estirarlo y curvarlo, se lleva a través de la pared de la botella hasta ponerlo en contacto con la apertura del fondo soldándolo a ésta. (*Nueva Enciclopedia Larousse*, Planeta, Barcelona, 1984, vol. II, pág. 5572).

(32). Enrique de Villena, (1384–1434), escritor que se interesaba por las ciencias ocultas y cuya biblioteca fue quemada por la Iglesia. (*Encyclopaedia Britannica*, tomo 23, pág.19, 1971).

(33). Aquí, habría que recordar las palabras de Hofstadter acerca del cuadro *Manos dibujando de* M.C. Escher y las llamadas "jerarquías enredadas" (ver. 2.):

"...el lenguaje origina bucles extraños cuando habla de sí mismo, sea directa o indirectamente. En este caso, algo interior al sistema brinca hacia fuera y actúa sobre el mismo, como si fuera exterior a éste. Lo que nos perturba aquí quizá sea la inexactitud topológica: la distinción exterior–interior es borrada, como en la célebre <botella de Klein> ; aun cuando el sistema sea una abstracción, nuestra

mente apela a la imaginación espacial, con la ayuda de una suerte de topología mental." (1992, pág.770).

(34). "...le produce una verdadera sensación de embriaguez intelectual, una especie de miedo metafísico que le recuerda la muerte por su perfección absoluta...". (Benítez, pág.454).

(35). En inglés las palabras <tail> (cola) y <tale> (relato) se pronuncian de la misma manera.

(36). <<Ambrose His Mark>>, <<Water Message>>, <<Petition>>, <<Lost in the Funhouse>>, <<Life Story>> y <<Anonymiad>> están destinados a la impresión; <<Night Sea Journey>> puede ser leído o recitado; <<Glossolalia>> debe ser escuchado en vivo; <<Echo>> debe ser escuchado en un disco o en una cinta; <<Menelaiad>> depende de "una voz impresa", y por último, <<Title>> puede ser escuchado o leído. (pág.xxi).

(37). Bienstock (pág.41).

(38). Ver 2.

(39). <<The Literature of Exhaustion>>, *The Atlantic Monthly*, 1967, agosto (en Bradbury, ed., 1990, págs.71-77; , y Federman {ed.}, 1975).

(40). Walkiewicz (págs.467-468).

(41). Ver 2.

(42). Wooley (pág.468). <<Frame Tale>> no deja de asemejarse al inicio de la novela *El miedo de perder a Eurídice* de Julieta Campos:

"YO voy a contar una historia

Éranse una vez, un hombre y una mujer. El hombre y la mujer soñaban. El hombre y la mujer se habían soñado y al soñarse se habían inventado.

Voy a contar, pues, la historia de un sueño:

Érase una vez una pareja..."

Significativamente, la última novela de Barth se titula *Once Upon A Time. A Floating Opera* (1994), combinando <Frame Tale> y el nombre de su primera novela.

(43). Morris (1975, págs.23-24); y ver 2.

(44) Ibid. (pág. 24).

(45) Wooley (págs.467-468). Un claro ejemplo de cómo los palindromas pueden referirse a sí mismo y, simultáneamente, a otro contexto son los <<Palindromas Sagrados>> de Guillermo Samperio (*Cuaderno imaginario*, Editorial Diana, México, 1990.) Estos se refieren a sí mismos mediante su forma y, a través de su contenido, invocan la conexión bíblica entre la palabra y la fe. De este modo, se configura el nacimiento del verbo:

"El origen
La voz oval",

el texto sagrado:

"La Biblia
"Su letra: arte luz
Su letra: sonido dínos arte luz" ("La <z> por la <s> es una licencia que se le permite al palindromista.")

una página del mismo:

"Yo hoja, ajo hoy."

y finalmente, el hombre se enfrenta a su Creador:

"¡Dios, oíd!" (págs.64-65).

Por otra parte, tenemos el título de una novela de Burgess, *Abba Abba* (1977), sobre el que afirma Waugh:

"El título sugiere, en forma de palindroma, la circularidad y simultáneamente refuerza la imagen de la cárcel lingüístico mediante la alusión implícita al diseño de versificación de Keats." (pág.142).

5.2. NOTAS

(1). 1966 (págs.14–77).

(2). pág. 32.

(3). <<El chiste>> (en Barthes *et al*, 1966, págs.131–132).

(4). Ver 4.2..

(5) Benítez (pág.224).

(6). Ver 3.2.3..

(7). Benítez (ibid.,).

(8). Ibid.,.

(9). McHale (pág.134).

(10). En *Confabulario*, la lectura literal de la metáfora influye directamente en la construcción del argumento_ la ambigüedad del código lingüístico determina la articulación del código diegético de modo que la famosa sentencia bíblica sobre el camello y el ojo de la aguja se convierte en un proyecto científico: se propone desintegrar el camello y hacerlo pasar en chorros de electrones por el ojo de una aguja (<<En verdad os digo>>). Si el plan tiene éxito los ricos entrarán en el paraíso, si no, habrán perdido tanto dinero en la inversión en el experimento que acabarán siendo pobres y, por tanto, también podrán acceder al Cielo. En <<Pueblerina>>, a un hombre engañado por su mujer le crecen, literalmente, unos cuernos en la cabeza.

(11). Lakoff y Johnson (1986).

(12). Freud (ibid.,).

(13). Bell (1984); García Díez y Coy Ferrer, Introducción a *El plantador de tabaco*; McConnel, (1977); Stark (1974); Tanner (1971); Walkiewicz (1986); Westervelt (1978); Wooley (1985).

(14). Recordamos la frase de Cantinflas que cierra la novela, *Obsesivos días circulares* (1969), de Gustavo Sainz:

"De generación en generación las generaciones se degeneran con mayor degeneración."

(15). Ver 5.1., nota (35).

(16). Hinden en Waldmeir (pág.197); y ver 2.2.2..

(17). Wooley (pág.469).

(18). Hinden, en Waldmeir (pág.193); Malmgarden (pág.21).

(19). Malmgarden (ibid.,). De hecho, varios críticos han señalado las convergencias entre *Lost in the Funhouse* y el texto de Joyce; ver Apéndice 2.1.1..

(20). Freud (ibid., págs.106–116).

(21). Ibid., (págs.212–213).

5.3. NOTAS

(1). Ver 4.

(2). Ver Benítez (págs.210 ss.).

(3). Ver 2.2.3. y 4.4..

(4). Koelb (1974).

(5). Ibid.,...

(6). Frye (págs.243–245).

(7). Ibid., (pág.275).

(8). Ibid. (págs.275–276).

(9). Ibid. (pág.278).

(10). 1980.

(11). Ver 4.1..

(12). Glantz (1971); Gálvez (1987); Benítez (1983).

(13). Ver nota (11).

(14). Hutcheon, (ibid.,).

(15). *Chimera*: <<Perseid>>:

"But I couldn't tell her where took place that easy feat upon the wall, for just as Lethe's liquid is a general antidote to memory, the Styx-girls' stench proved specific against recollection of its source." (pág. 72).

"I was no less a Sabazius than a son of Zeus, and if no god (owing to mother's mere mortality), I had the *vita* of a gold haired hard-tasked hero, whereas Sabazius as far as I could see did nothing but booze and ball all day." (pág. 81).

<<Bellerophoniad>>:

"Out in the paddock Pegasus whinnied. Philinoë purred." (pág.157).

"Cousin Perseus, I maintained, a man not many years my senior, would when all the returns were in be seen as dazzling a demigod as ever murdered a monster ... <Or pronged a Princess,> added Anteia, raising her morning drink. <Or slew slanderer, okay?>" (pág.185).

Notablemente, en este último ejemplo Anteia parodia el estilo aliterativo de Bellerophon.

6 CONCLUSIONES

Mediante la tipología articulada por Linda Hutcheon, tipología que hemos intentado llevar a sus últimas consecuencias filosófico-literarias, se ha analizado, por un lado, la manera en que la metaficción revela e investiga su estructura narrativa y lingüística y, por otro, qué papel desempeña el lector en dicho proceso de revelación e investigación. A modo de conclusión, pues, es necesario considerar tres conceptos decisivos a la luz de nuestro trabajo: la celebración, la subversión, y la representación.

Ante todo, la literatura autorreferente constituye una celebración, celebración que impregna cada modalidad de la tipología. Partiendo de textos concretos y géneros, *El hipogeo secreto* y *Chimera* se regocijan alimentándose de las fuentes de la literatura y, de esta forma, liberándose de la llamada "ansiedad de la influencia". Paralelamente, a través de la mise en abyme, ambos textos ostentan explícitamente su artificio_ producto_ y creación_ proceso, a la vez que invitan abiertamente al lector a participar en esta celebración.

En *Farabeuf* y *Spanking the Maid*, esta celebración se vuelve implícita. Dentro del marco de lo fantástico, explotan los poderes de la imaginación para introducir al receptor en nuevos mundos inesperados. Entre estos mundos también se encuentran el lúdico y el erótico, quizás el juego sea el contexto que mejor encarna el concepto de la celebración. En *Farabeuf* y *Spanking the Maid*, aislados del mundo exterior, autor y receptor entran en un juego textual que se caracteriza precisamente por el orden y la belleza lúdico-formales.

Cuando este juego se vuelve un juego de seducción, entramos plenamente en el terreno de lo erótico. Tanto *Farabeuf* como *Spanking the Maid* movilizan el ritmo orgiástico de la metaficción, provocando el deseo del receptor y recreándose en los aspectos físico y metafísico de la sexualidad, para alcanzar el goce que emana de la escritura y la lectura.

Mientras que en *El hipogeo secreto*, *Chimera*, *Farabeuf* y *Spanking the Maid* la celebración atañe a la narrativa y narración, en *Estudio Q* y *Take It or Leave It* se

celebra la fuerza imaginativa del lenguaje. Ambas novelas parodian los discursos de la realidad para diseñar un colage verbal. Al mismo tiempo, disfrutan de la propia tipografía visualizando la ficción y explotando el espacio material de la página, y, a través del metacomentario, alzan la bandera de la libertad textual y existencial. Por último, *Palindroma* y *Lost in the Funhouse* juegan con las palabras_ tanto en el nivel sintáctico como en el semántico_ deleitándose con la polisemia y la belleza formal que junto con el humor constituyen un escudo contra el horror del mundo extra-textual.

Pero los textos autorreferentes no se limitan a la celebración de su estructura y temática y a la de la literatura en general, sino que simultáneamente las someten a la subversión. Debido a su forma dialogística, la parodia supone repetición con diferencia, autoridad y transgresión, de modo que tanto *El hipogeo secreto* como *Chimera* deconstruyen su blanco y, necesaria e inevitablemente, desautomatizan su propio texto. Esta deconstrucción se agudiza, pues, en la mise en abyme. Cuando autor y lector entran en el mundo de los personajes y viceversa, se derrumban las reglas de la verosimilitud, se rompe la suspensión de la incredulidad.

En cuanto a la *Farabeuf* y *Spanking the Maid*, en estos textos la subversión se vuelve implícita, pero no por ello menos dramática. De esta manera, en lo fantástico presenciamos el trastorno de las convenciones del realismo decimonónico. Trama, tiempo, espacio y personajes, todos se ven trastocados en *Farabeuf* y *Spanking the Maid*, y, como consecuencia, la lectura de las dos novelas se convierte en una lectura de la ambigüedad y la vacilación. Por otra parte, al instalarse en el régimen lúdico, aquellos textos acaban subordinándose a una estructura generativa preestablecida con sus propias reglas que no son precisamente las de la novelística tradicional. Esta transgresión encuentra su apogeo en el erotismo donde los cuerpos se vuelven signos interrogantes y la anatomía textual, y la recepción de esta, se someten a la tortura, el castigo y, en última instancia, a la seducción.

La parodia semántica que observamos en *Chimera* y *El hipogeo secreto* se transforma en parodia estilística en *Estudio Q* y *Take It or Leave It*, de ahí la articulación irónica e hiperbólica de los discursos literarios y no literarios.

Además, la paginación y tipografía convencionales experimentan una convulsión violenta que inevitablemente influye de una forma decisiva en la recepción de los textos. Junto con esta subversión tipográfica estática, el metacomentario destruye la ilusión ficticia poniendo en evidencia y en tela de juicio la identidad del texto.

Finalmente, en los textos cuentísticos analizados, la subversión profundiza en el micro-nivel. Mediante los palíndromos, juegos de palabras y prosa poética, *Palíndroma* y *Lost in the Funhouse* subvierten las relaciones que existen entre significante y significado, signo y referente.

El tercer y último concepto que analizamos es la **representación**. Como señalamos más arriba, *El hipogeo secreto* y *Chimera*, en el contexto paródico, no representan un mundo sino un modelo de mundo subvertido_ más literario en el caso de la novela de Elizondo, más contemporáneo y pseudo-realista en el de la novela de Barth. Pero, al poner en tela de juicio la representación configurada en textos y géneros anteriores, los relatos paródicos, a su vez, se exponen al cuestionamiento de su propio modo de representar el mundo. Al mismo tiempo, movilizan la paradoja, según la cual, es imposible crear y criticar simultáneamente, paradoja típica de la mise en abyme. A través de la mise en abyme, en particular la apriorística_ en la que algo contenido dentro del texto termina abarcando a todo el texto y a sí mismo en un vértigo ontológico_ *El hipogeo secreto* y *Chimera* deconstruyen los conceptos positivistas de la causalidad, espacialidad y temporalidad. Paralelamente, enfatizan su status autónomo como artefactos literarios, separando explícitamente arte y vida. No obstante, nos equivocáramos si considerásemos que ambos textos se alejan del todo del mundo exterior. Por un lado, las paradojas alojadas en el seno de la mise en abyme hallan su paradigma en la ciencia, política, música y en muchos aspectos de la vida cotidiana. Por otro, la aparición de lectores dentro del texto constituye la entrada textualizada y metafórica de la vida real en la ficción; e inversamente, la entrada del autor implícito no deja de remitirnos al contexto donde se encuentra el escritor de carne y hueso. En resumen, la separación de vida y arte no deja de ser una apuesta por la sinceridad, aunque nunca debemos perder de vista el que la escritura y la lectura son actividades plenamente arraigadas en el mundo en que vivimos.

Proceso análogo en *Farabeuf* y *Spanking the Maid*. En lo fantástico, los mundos textuales de ambos, debido a su desorden espacio-temporal, deshumanización de los personajes y ambigüedad aplastante, pueden parecer en primera instancia muy alejados del nuestro. Sin embargo, en primer lugar, los componentes de estos mundos son los mismos que existen en la realidad extra-textual. Asimismo, una lectura alegórica revelaría una conexión entre la vacilación experimentada por los agentes narrativos y el receptor de los textos, y los problemas en torno a la epistemología y la percepción en general. En tercer lugar, quizá lo que sugieran *Farabeuf* y *Spanking the Maid* radica en la idea en que existen otros mundos más allá de la realidad por excelencia.

Del mismo modo que en el ámbito de lo fantástico, en el modelo lúdico observamos el enfrentamiento entre las fuerzas centrípeta y centrífuga. A primera vista, al invocar el juego, *Farabeuf* y *Spanking the Maid* abogan por una visión autónoma de la ficción. Sin embargo, Elizondo y Coover asumen el papel de "aguafiestas" rompiendo el hechizo de la ilusión. Además, la noción de las reglas del juego no hacen sino remitirnos a la existencia de otros sistemas tales como el político y el filosófico. Tampoco hay que olvidar que jugar es una actividad pre-cultural: hasta los animales juegan.

En lo que se refiere al erotismo, no exageraríamos al afirmar que la conexión entre la ficción y su referente parece incluso fortalecerse. La sexualidad es indudablemente una parte integral de la realidad por excelencia, como lo es la ficción, y la sensualidad no hace sino evocar e invocar la experiencia física.

Respecto al nivel lingüístico, en principio la tipografía sirve para denunciar la naturaleza verbal de *Estudio Q* y *Take It or Leave It*. No obstante, parodiar los discursos de la realidad equivale enfrentarse con esta misma realidad, realidad que a su vez dispone en gran medida de una estructura lingüístico-social, hecho puesto de relieve mediante el metacomentario. A la vez, aunque *Palindroma* y *Lost in the Funhouse* movilizan la destrucción del signo como signo, jugar con la polisemia no es una costumbre exclusivamente literaria y, de hecho, forma parte decisiva del habla cotidiana.

La metaficción, pues, en todas sus vertientes, entabla un diálogo narrativo y lingüístico entre texto y mundo, diálogo que empieza cuando los poetas orales de la antigüedad piden la atención de su público, se manifiesta en la invocación de las musas por parte de Homero y los relatos narrados por el héroe dentro del gran relato de la *Odissea*, para llegar al momento en que Don Quijote y Sancho Panza leen la primera parte del *Quijote*, y continuarse y agudizarse en el cuestionamiento ontológico contemporáneo cuya manifestación en ocho textos de México y de Los Estados Unidos constituye el objeto de análisis de este trabajo.

BIBLIOGRAFIA

Los textos citados a lo largo de este trabajo aparecen con la fecha de la edición original; los números de páginas corresponden a la edición que se ha utilizado. Por otra parte, las iniciales "U. P." (University Press) equivalen a "edición de la Universidad de..."

TEXTOS PRIMARIOS Y CRÍTICA

ARREOLA, Juan José, *Confabulario*, México, Joaquín Mortiz, 1987 (1ª ed., 1952).

Bestiario, México, Joaquín Mortiz, 1987 (1ª ed., 1959).

Palindroma, México, Joaquín Mortiz, 1983 (1ª ed., 1971).

Confabulario personal, Barcelona, Bruguera, 1980.

ACKER, Bertie Wilcox, *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes*, México, Playor S.A., 1984.

AGUILERA MALTA, Demetrio y MEJIA VALERA, Manuel (eds.), *El cuento actual latinoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1973, pág. 15.

ALABA, Eliana, <<J.J. Arreola: Fragmentos para el rompecabezas de un mundo que se perdió como las piedras>>, *Revista Iberoamericana*, v. LV, (148–149), julio–diciembre 1989, págs. 675–690.

ARREOLA, Juan José y PASO, Fernando del, <<El sapo es todo corazón>>, *Quimera*, (134), 1995, págs. 47–49.

BENITEZ VILLALBA, Jesús Agustín, *La obra de Juan José Arreola*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, 1983.

CARBALLO, Emilio, *El cuento mexicano del siglo XX*, México, Editoriales Empresas S.A., 1964.

COROMINAS, Juan M., <<Juan José Arreola y Juan Rulfo: visión trágica>>, *Thesaurus*, v. XXV, (1), enero–abril, 1980, págs. 110–121.

CHAVARRI PORPETA, Raul, <<Arreola en su varia creación>>, *Cuadernos hispanoamericanos*, (242), febrero, 1970, págs. 418–425.

- ESCARPIT, Robert, *Contracorrientes mexicanas*, México, Antigua Librería Robredo, 1975, pág. 113.
- FERNANDEZ FERRER, Antonio, <<La fascinación coloidal de Juan José Arreola>>, *El paseante*, (15-16), 1990, págs. 54-57.
- GLANTZ (ed.), 1971, págs 37-38.
- GLANTZ, 1979, págs. 47-55.
- GILGEN, Read Grant, <<Absurdist Techniques in the Short Stories of J.J Arreola>>, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, v. VIII, (1-2), primavera-otoño 1980, págs. 67-77.
- GRANADOS, Tomás, <<Arreola. Un escritor que ya no escribe>>, *Quimera*, (134), 1995, págs. 44-45.
- HEVSINKVELD, Paula R., <<La nueva alegoría de J.J. Arreola>>, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1986, v. XI, (23), págs. 45-52.
- KOCH, Dolores, M., <<El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila>>, *Hispanamérica: Revista de Literatura*, v. X, (30), diciembre 1981, págs. 123-130.
- MENTON, Seymour, <<Juan José Arreola and the Twentieth Century Short Story>>, *Hispania*, XLIII, (3), septiembre 1959, págs. 295-308.
- OTERO, José Manuel, <<Religión, moral y existencia en tres cuentos de J.J. 'Arreola'>>, *Cuadernos Americanos*, v. CCXXXIV, (1), enero-febrero 1981, págs. 222-231.
- PASSAFARI, Clara, *Los cambios en la concepción de la narrativa mexicana desde 1947*, Rosario, Universidad Nacional de Litoral, Facultad de Filosofía, 1968, págs. 93-116.
- PAZ, Octavio, <<Corazón de León y Saladino>>, *In/mediaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1979, págs. 169-173.
- POLO GARCIA, Victorino, <<La formalización del cuento hispanoamericano>>, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, Fundación Española, Seminario Meléndez Pelayo, (1), 1978, págs. 99-119.
- PUPO WALKER, Enrique (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Ediciones Castalia, 1973, págs. 9-21.
- QUEBLEEN, Julieta H., *Panorama del cuento en México*, Santa Fe, República Argentina, 1962.

- RAMIREZ, Arthur y RAMIREZ F. L., <<Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola>>, *Revista Iberoamericana*, v. XLV, (108–109), julio–diciembre 1979, págs. 651–667.
- SIMPSON, Máximo, <<Juan José Arreola>>, *Crisis*, año 2, 1º, 18 de octubre 1974, págs. 40–47.
- SOMMERS, Joseph, <<Review of Confabulario and Other Inventions>>, *Hispania*, v. XLVIII, (2), mayo 1965, págs. 394–395.
- TOVAR, Antonio, <<La esencia del cuento>>, *Novela española y hispanoamericana*, Madrid, Alfaguara, 1972, págs. 269–272.
- XIRAU, Ramón, <<Inventario de Juan José Arreola>>, *Vuelta*, v. I, (5), abril 1977.
- BARTH, John, *The Floating Opera and The End of the Road*, 1989, Nueva York, Appleton Century Crofts Inc., (1ª ed. de *The Floating Opera*, 1956; 1ª ed. de *The End of the Road*, 1958).
- The Sot Weed Factor*, Londres, Panther Books, 1984 (1ª ed. 1960)
- El plantador de tabaco*, Madrid, Cátedra, 1991 (versión española de *The Sot Weed Factor*).
- Giles Goat Boy*, Londres y Nueva York, Anchor Books, 1987 (1ª ed. 1966).
- Lost in the Funhouse*, Nueva York, Anchor Books, 1988 (1ª ed. 1968).
- Chimera*, Nueva York, Fawcett Crest, 1991 (1ª ed. 1972).
- LETTERS, Nueva York, Putnam, 1979.
- Sabbatical*, Londres, Panther Books, 1984 (1ª ed., 1982)
- Tidewater Tales*, Nueva York, G.P., Putnam, 1987.
- The Last Voyage of Somebody the Sailor*, Kent, Sceptre, 1992 (1ª ed., 1991)
- Once Upon a Time. A Floating Opera*, Londres y Nueva York, Little and Brown, 1994.
- ADAMS, Robert Martin, *After Joyce Studies in Fiction After Ulysses*, Oxford, Oxford U.P., 1977, págs. 185–187 (en *Contemporary Literary Criticism*, Gale Research Company, Michigan, v. II, 1974).

- BARTH, John, <<The Literature of Exhaustion>>, *The Atlantic*, V. CCXX, (2) agosto, 1967, págs. 29–34 (en FEDERMAN (ed.), 1975 y BRADBURY (ed.), 1990, págs 71–87).
- <<Postmodernismo revisado>>, *El paseante*, (14), 1990, págs. 92–96.
- <<La literatura de la plenitud: la novela postmodernista>>, *The Atlantic Monthly*, enero 1980 (en GARCIA DIEZ y COY-FERRER (eds.), 1986, págs. 87–101).
- BELL, Steven, <<Literature, Self-Consciousness and Writing: The Example of John Barth's *Lost in the Funhouse*>>, *International Fiction Review*, v. II, (2), verano 1984, págs. 84–89 (en *Contemporary Literary Criticism*, v. X, 1979).
- BIENSTOCK, Beverly, <<Lingering on the Autognostic Verge: John Barth's *Lost in the Funhouse*>>, *Modern Fiction Studies*, (19), primavera 1973, págs. 69–78 (en WALDMEIR (ed.), págs. 201–209).
- CHRISTENSEN, 1981, págs. 57–97.
- DAVIS, Cynthia <<The Key to the Treasure is the Treasure: Narrative Movements and Effects in *Chimera*>>, en WALDMEIR, págs. 217–227.
- DICKSTEIN, Morris, <<——>>, *Tri-Quarterly*, (33), págs. 1975, 263–268 (en *Contemporary Literary Criticism*, v. VII, 1977. En esta versión, el artículo aparece sin título; lamentamos no haber podido localizar el título original).
- ELLMAN, Mary, <<Review of *Chimera*>>, *The Yale Review*, primavera, 1973, pág. 468 (en *Contemporary Literary Criticism*, V. II, 1974).
- FAREWELL, Harold, <<John Barth's Tenuous Affirmation of The Absurd Unending Possibility of Love>>, *Georgia Review*, (28), 1974, págs. 290–306.
- FIELDER, Leslie, <<John Barth: An Eccentric Genius>>, *The Collected Papers of Leslie Fielder*, v. II, Nueva York, Stein and Day, 1971, págs. 325– 330.
- GARCIA DIEZ, Enrique y COY-FERRER, Javier, Introducción a *El plantador de tabaco*, págs. 21–22, 27–36.
- GENETTE, 1989, págs. 430–432.
- GROSS, Beverly, <<The Anti-Novels of John Barth>>, *Chicago Review*, (20), noviembre de 1968, págs. 95–109. (en WALDMEIR (ed.) págs. 30–43).
- HARRIS, Charles B., <<John Barth and the Critics: An Overview>>, *Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Culture*, (32), 1979, págs. 269–283 (en WALDMEIR (ed.) págs. 3–14).
- HINDEN, Michael, <<Lost in the Funhouse: Barth's Use of Recent Past>>, *Twentieth Century Literature*, (19), 1973, págs. 107–118.

- HORRUNG, Alfred, <<Reading One/Self: Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Peter Handke, John Barth, Alain Robbe Grillet>>, en CALINESCU y FOKKEMA (eds.), págs. 175–177.
- HUTCHEON, 1980, págs. 22, 33, 47, 48, 52–53, 55, 56, 85, 99–101, 121, 131, 143, 151.
- HUTCHEON, 1988, págs. 4, 14, 17, 49, 50, 125, 126, 131, 132, 150.
- JOSEPH, Gerard, *John Barth*, Minneapolis, Minneapolis U. P., 1970.
- KIERNAN, Robert, <<John Barth's Artist in the Funhouse>>, *Studies in Short Fiction*, (10), 1973, págs. 373–380 (en *Contemporary Literary Criticism*, v. III, 1975).
- KOELB, Clayton, <<John Barth's "Glossolalia">>, *Comparative Literature*, (26), 1974, págs. 334–345.
- MALMGARDEN, Carl D., <<"From Work to Text": The Modernist and Postmodernist Künstlerrroman>>, *Novel: A Forum on Fiction*, v. XXI, (1), otoño 1987, págs. 5–28.
- McCONNEL, Frank, *Four Postwar American Novelists*, Chicago, Chicago U. P., 1977.
- <<——>>, *Tri-Quarterly*, (33), 1975, págs. 298–300 (en *Contemporary Literary Criticism*, v. VII, 1977. En esta versión, el artículo aparece sin título; lamentamos no haber podido localizar el título original).
- MATTHEWS, John T. <<Intertextual Frameworks: The Ideology of Parody in Barth>>, en O'DONNELL, Patrick y DAVIS, Robert (eds.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore, John Hopkins U. P., 1989.
- MICHAELS, Leonard, <<Review of Chimera>>, *The New York Times Book Review*, '24 de septiembre 1972, págs. 35–37 (en *Contemporary Literary Criticism*, v. II, 1974).
- MORRIS, Christopher D., <<Barth and Lacan: The World of the Moebius 'Strip>>, *Critique: Studies in Modern Fiction*, v. I, (17), 1975, págs. 69–77 (en *Contemporary Literary Criticism*, v. III, 1977).
- MUSARRA, Ulla, <<Narrative Discourse in Postmodernist Texts: The Conventions of the Novel and the Multiplication of Narrative Instances>>, en CALINESCU y FOKKEMA (eds.) págs. 215–230.
- PEREZ GALLEGÓ, Cándido, *Guía de la literatura norteamericana de hoy*, Madrid, Fundamentos 1977 (págs. 160–161).

- POWELL, Gerry, <<John Barth's Chimera: A Creative Response to the Literature of Exhaustion>>, *Critique: Studies in Modern Fiction*, v.II, (18), 1976, págs. 59–72 (en WALDMEIR (ed.), págs. 228–240).
- RICHARDSON, Jack, <<Amusement and Revelation>>, *The New Republic*, noviembre, 1968, págs. 30–35 (en *Contemporary Literary Criticism*, v. III, 1975).
- RUSSEL, Charles, <<The Vault of Language: Self-Reflexive Artifice in Contemporary American Fiction>>, *Modern Fiction Studies*, 1974, págs. 358–359 (en *Contemporary Literary Criticism*, v. VII, 1977).
- SCHLOSS, Carol y TOLOYAN, Khacking, <<The Siren in the Funhouse: Barth's Courting of the Reader>>, *Journal of Narrative Technique*, v. II, (1), invierno 1981, págs. 64–74.
- SCHOLaES, 1979, págs. 114–123.
- SCHULZ, Max F., <<The Thalian Design of Barth's *Lost in the Funhouse*>>, *Contemporary Literature*, v. XXV, (4), invierno 1984, págs. 397–410.
- SLETHAUG, Gordon, <<Barth's Refutation of the Idea of Progress>>, *Critique, Studies in Modern Fiction*, v. XIII, (13), 1972, págs., 11–29.
- STARK, John, *The Literature of Exhaustion*, Durham, Duke U. P., 1974.
- STONEHILL, 1988, págs. 6, 20, 45, 64, 160, 165.
- TANNER, Tony, *City of Words. American Fiction, 1950–1970*, Londres, 1971 (en *Contemporary Literary Criticism*, v. II, 1974).
- TATHAM, Campbell, <<John Barth and the Aesthetics of Artifice>>, *Contemporary Literature*, (12) 1971, págs. 60–73
- VIDAL, Gore, <<American Plastic: The Matter of Fiction>>, *Matters of Fact 'and Fiction: Essays 1973–1976*, Nueva York, Random House, 1977, págs. 99–126 (en *Contemporary Literary Criticism*, v. XIV, 1980).
- WALDMEIR, Joseph J. (ed.), *Critical Essays on John Barth*, Boston, Boston 'Hall, 1980.
- WALKIEWICZ, E. P., *John Barth*, Boston, Twayne Publishers, 1986.
- WALSH, Thomas y CAMERON Northouse, *John Barth, Jerzy Kosinski and Thomas Pynchon: A Reference Guide*, Boston, G. K. Hall, 1977.
- WAUGH, 1984, págs. 8, 14, 22, 30, 60, 72, 91, 95, 142.
- WEILXMAN, Joseph y WEILXMAN, Sher, <<Barth and Barthelme Recycle the Perseus Myth: A Study in Literary Ecology>>, *Modern Fiction Studies*, v. XXV, (2), verano 1979, pág.191.

WESTERVELT, Linda A., <<Teller, Tale, Told: Relationship in John Barth's Latest Fiction>>, *Journal of Narrative Technique* (8), 1978, págs. 42–55.

WOOD, Michael, <<Review of Chimera>>, *The New York Review of Books*, 19 de octubre 1972, págs. 34–35 (en *Contemporary Literary Criticism*, v. II, 1974).

WOOLEY, Deborah, <<Empty "Text" , Fecund Voice: Self-Reflexivity in Barth's *Lost in the Funhouse*>>, *Contemporary Literature*, v. XXVI, (4), invierno 1985, págs. 460–481.

ZIEGLER, Heide, *John Barth*, Londres y Nueva York, Methuen, 1987.

COOVER, Robert, *The Origin of the Brunists*, Nueva York, Bantam ed, 1978 (1ª ed. 1966).

The Universal Baseball Association, Londres, Minerva, 1992 (1ª ed. 1968).

Pricksongs and Descants, Londres, Minerva, 1991 (1ª ed. 1969).

<<Love Scene>>, en *New American Review*, (12), 1971, págs. 91–105.

The Public Burning, Nueva York, Viking, 1977.

Spanking the Maid, Londres, Paladin, 1988 (1ª ed. 1982).

Azotando la doncella, Barcelona, Anagrama, 1990 (versión española de *Spanking the Maid*).

Gerald's Party, Londres, Paladin, 1988 (1ª ed. 1985).

A Night at the Movies, or You Must Remember This, Londres, Paladin, 1989 (1ª ed. 1987).

Whatever Happened To Gloomy Gus of the Chicago Bears, Londres, Minerva, 1989 (1ª ed. 1988).

Pinocchio in Venice, Nueva York, Linden Press, 1991.

BAILEY, Peter J., <<Coping With Coover>>, *Contemporary Literature*, v. XXX, 83), otoño 1989, págs. 448–451.

COOVER, Robert, <<El famoso sueño americano es un cuento>>, *El Mundo*, 6 de julio de 1990, pág. 40.

COUTRIER, Maurice, <<Robert Coover: A Chronology>>, *Delta: Revue du Centre d'Etudes et de Recherche Sur les Ecrivains du Sud aux Etats Unis*, v. XXVII, junio 1989, págs. 3–7.

- <<A Coover Bibliography>>, *Delta: Revue du Centre d'Etudes et de Recherche Sur les Ecrivains du Sud aux Etats Unis*, v. XXVII, junio 1989, (a), págs. 141–148.
- GILMAN, Richard, <<Invitation to Mayhem>>, *The New Republic*, v. CXCIV, (12), marzo 1986, págs. 28–30 (en *Contemporary Literary Criticism*, v. XLVI, 1988).
- GORDON, Lois, *Robert Coover: The Universal Fiction Making Process*, Illinois, Southern Illinois U. P., 1983.
- GREEN, Geoffrey, <<Notes on Robert Coover's Recent Fiction>>, *Delta: Revue du Centre d'Etudes et de Recherche Sur les Ecrivains du Sud aux Etats Unis*, v. XXVII, junio 1989, págs. 135–139.
- LEONARD, George, <<Robert Coover Tries on Beckett's Garb>>, *Los Angeles Times Book Review*, 30 de mayo 1988, pág. 4 (en *Contemporary Literary Criticism*, v. XXXII, 1985).
- MASOLIVER RODENAS, Juan Antonio, prólogo a *Azotando la doncella*. <<Metaficción, minimalismo y Monterroso>>, *El Europeo*, (25), julio–agosto, 1990, págs. 30–31.
- McCAFFERY, 1982, págs. 25–99.
- O'BRIEN, John, <<Inventions and Conventions in the New Wave Novel>>, *Book World, The Washington Post*, 15 de agosto 1982, pág. 10 (en *Contemporary Literary Criticism*, v. XXXII, 1985).
- SALTZMAN, Arthur, M., <<Epiphany and Its Discontents: Coover, Gangemi, Sorrentino and Postmodern Revelation>>, *Journal of Modern Literature*, v. XV, (4), primavera 1989, págs. 497–518.
- VARSAVIA, Jerry A., <<Another Exemplary Fiction: Ambiguity in Robert Coover's *Spanking the Maid*>>, *Studies in Short Fiction*, v. XXI, (3), verano 1984, págs. 235–241.
- WILCZYNSKI, Marek, <<The Game of Response in Robert Coover's Fictions>>, *Kwartalnik Neofilologiczny*, v. XXXIII, (4), 1986, págs. 513–523.
- ZIEGLER, Heide, <<A Room of One's Own: The Author and the Reader in the Text>>, en CHENETIER, Marc, *European Views of Contemporary American Literature*, Carbondale, South Illinois U. P., 1986.

- ELIZONDO, Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Barcelona, Montesinos, 1981 (1ª ed. 1965).
- El hipogeo secreto*, México, Joaquín Mortiz, 1978, (1ª ed. 1968).
- El grafógrafo*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- Luz que regresa. Antología 1985*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Elsinore: un cuaderno*, México, Ediciones el Equilibrista, 1988.
- BELL, Steven, <<Literatura, crítica y crítica de la literatura: teoría y práctica en la obra de Salvador Elizondo>>, *Chasqui*, v. II, (1), noviembre 1981, págs. 41–52.
- <<Postmodern Fiction in Spanish America: The Examples of Salvador Elizondo and Nestor Sánchez>>, *Arizona Quarterly*, v. XLII, (1), 1986, págs. 5–16.
- BRADU, Fabienne, <<De Farabeuf a Elsinore>>, *Vuelta*, v. XV, (170) enero '1991, págs. 53–55.
- BRUSHWOOD, 1966, págs. 114–116.
- 1985, págs. 22–23, 42–44, 90–91.
- CAMPOS, Marco Antonio, <<Lo que escribo sólo tiene un valor textual: Elizondo>>, *Proceso*, (51), 1977.
- CANO GAVIRIA, Ricardo, <<Salvador Elizondo o el suplicio como escritura>>, *Quimera*, v. XV, enero 1982, págs. 50–52.
- CASTAÑON, Adolfo, <<Las ficciones de Salvador Elizondo>>, *Vuelta*, v. XV, (176), julio 1991, págs. 51–54.
- DURAN, *Tríptico mexicano: Rulfo, Fuentes y Elizondo*, México, 1973.
- ELIZONDO, Salvador, *Cuaderno de escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 (1ª ed. 1969).
- ELIZONDO, Salvador, *Teoría del infierno*, México, Ediciones del Equilibrista, 1992.
- EMBEITA, María, <<Octavio Paz: poesía y metafísica>>, *Insula*, (260–262) julio–agosto 1968, págs. 12, ss.
- GLANTZ, 1971, págs. 3, 6–8, 29–35.
- 1979, págs. 17–33.
- GRANIELA RODRIGUEZ, Magda, *El papel del lector en la novela mexicana: José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo*, Maryland, Scripta Humanística, 1991.

- INCLEDON, John, <<Salvador Elizondo's *Farabeuf*: The Reader as Victim>>, en MINC, Rose S., (ed.), *Latin American Fiction Today*, Upper Mont Clair N J, Montclair College, 1979.
- JARA, René, *Farabeuf. Estrategias de la inscripción narrativa*, México, Universidad de Veracruz, 1982.
- JITRIK, Noe, <<Lo vivido, lo teórico, la coincidencia>>, *Cuadernos Americanos*, v. II, (253), marzo-abril, 1984, págs. 89-99.
- MANZOR-COATS, Lilian, <<Problemas de *Farabeuf* mayoritariamente intertextuales>>, *Bulletin Hispanique*, v. LXXXVIII, (3-4), julio-diciembre 1986, págs. 465-476.
- PAZ, Octavio, *El signo y el garabato*, Barcelona, Seix Barral, 1991, págs. 229 ss.
- ROMERO, Rolando J., <<Ficción e historia en *Farabeuf*>>, *Revista Iberoamericana*, v. LVI, (151), abril-junio 1990, págs. 403-418.
- ROSAS, Patricia, *Las torturas de la imaginación*, México, Premia, 1982.
- SARDUY, Severo, <<Escrito sobre un cuerpo>>, en *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987 (1ª ed. 1969), págs. 230-233, 238, 245-247.
- SHAW, 1985, págs 170-174.
- SOTOMAYOR, Aurea María, <<El hipogeo secreto: la escritura y la cópula>>, *Revista Iberoamericana*, v. XLVI, (112-113), julio-diciembre 1980, págs. 499-513.
- FEDERMAN, Raymond, *Double or Nothing*, Illinois, Fiction Collective Two, 1992 (1ª ed. 1971).
- Take It or Leave It*, Illinois, Fiction Collective, 1987 (1ª ed. 1971).
- The Twofold Vibration*, Indiana, Indiana U. P., 1982.
- Smiles on Washington Square*, Nueva York, Thunder's Mouth Press, 1985
- To Whom It May Concern*, Illinois, Fiction Collective, 1990.
- ABADI-NAGY, Zoltan, <<An Interview With Raymond Federman>>, *Modern Fiction Studies*, v. XXXIV, (2) verano 1988, págs. 157-170.

- CARAMELLO, Charles, <<Duplicities/Complicities>>, *The American Book Review*, v. III, (3), 1981, págs. 15–16.
- CARAMELLO, Charles, *Silverless Mirrors: Postmodern American Fiction*, Florida, Florida State U. P., 1983, págs. 131–142.
- CORNIS-POP, Marcel, <<Narrative (dis)articulation and the Voice in the 'Closet Complex in Raymond Federman>>, *Critique: Studies in Modern Fiction*, v. XXIX, (2), invierno 1988, págs. 77–93.
- DOWLING, David, <<Raymond Federman's America: Take It or Leave It>>, *Contemporary Literature*, v. XXX, (3), otoño 1989, págs. 348–370.
- EVERMAN, 1988, págs. 34–35.
- FEDERMAN, Raymond (ed.), *Surfiction: The Way of Literature*, 1990 (versión inglesa de la versión alemana; manuscrito del autor).
- FEDERMAN, Raymond, <<A Version of My Life>>, *Contemporary Authors' Autobiography Series*, Detroit, Gale Research Co., v. VIII., 1988.
- FEDERMAN, Raymond y Sukenick, Ronald, <<The New Innovative Fiction>>, *Antaeus*, (20), enero 1976, págs. 138–149.
- KUTNICK, Jerzy, *The Novel as Performance. The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*, Illinois, Illinois U. P., 1986.
- McCAFFERY, Larry, <<New Rules of the Game>>, *Chicago Review*, v. XXIX, (1), 1977, págs. 145–149.
- <<An Interview With Raymond Federman>>, *Contemporary Literature*, v. XXIV, (3), 1983.
- PIERCE, Richard, *The Novel in Motion*, Ohio, Ohio State .U. P., 1983, págs 119–121.
- SCHOPP; Joseph C., <<Strategies of Replacement: Raymond Federman's *To Whom It May Concern*>>, *The Dolphin*, v. 20, 1991.
- SMYTH, Edmund J., *Postmodernism and Contemporary Fiction*, Londres, B. T. Batsford, 1991, págs. 38–42, 175–176.
- LEÑERO, Vicente, *Los albañiles*, México y Barcelona, Seix Barral, 1990 (1ª ed. 1964).
- Estudio Q*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- El garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1990 (1ª ed. 1967).
- Redil de ovejas*, México, Joaquín Mortiz, 1973.

Los periodistas, México, Joaquín Mortiz, 1978.

El evangelio de Lucas Gavilán, Barcelona, Seix Barral, 1979.

ANDERSON, Danny, *Vicente Leñero: The Novelist as Critic*, Texas, Peter Lang, 1989.

BRUSHWOOD, 1966, págs. 95-96, 100, 108-109.

GLANTZ, 1971, pág. 34.

KLAHN, Norma; <<Vicente Leñero: De los albañiles a los periodistas: de la ficción a la verificación>>, en MINC, Rose S., y FRANKENTHALER, Marilyn (eds.), *Requiem for the <Boom>_ Premature?* (Un simposio patrocinado por el Departamento de Español e Italiano, Asociación Latinoamericana de Estudiantes de la Escuela de Humanidades, Montclair, New Jersey, Montclair State College), 1980, págs. 162-172.

LUDMER, Iris Josefina, <<Vicente Leñero: Los albañiles, Lector y Actor>>, en LAFFORGUE, Julio (ed.), *Nueva novela latinoamericana I*, Buenos Aires, Paidós, 1969, págs. 194-208.

MARTINEZ MORALES, José Luis, <<Leñero: ficción de la realidad, realidad de la ficción>>, *Texto crítico*, v. XX, (29), mayo-agosto 1984, págs. 173-187.

McKRACKEN, Ellen, <<Vicente Leñero's Critical Contribution to the Boom: From Telenovela to Novela Testimonio>>, en MINC, Rose S., y FRANKENTHALER, Marilyn (eds.), *Requiem for the <Boom>_ Premature?* (Un simposio patrocinado por el Departamento de Español e Italiano, Asociación Latinoamericana de Estudiantes de la Escuela de Humanidades, Montclair, New Jersey, Montclair State College), 1980, págs. 174-185.

McMURRAY, George R., <<The Novels of Vicente Leñero>>, *Critique: Studies in Modern Fiction*, v. III, 1966, págs. 51-61.

TEORIA Y ESTUDIOS GENERALES DE LITERATURA

- AGUILAR CAMIN, Héctor, <<Nada hace tanto daño como el espejismo del absoluto>>, (Entrevista con Héctor Aguilar Camín de Pedro Sorela), *El País*, 28 de noviembre de 1994, pág.31.
- ALBALADEJO, Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.
- ALTER, Robert, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Londres y Berkley, California U.P., 1975.
- ARISTOTELES, *Poética*, Barcelona, Bosch, 1987.
- BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989 (1º ed. 1975).
- BAL, Mieke, *Teoría de la narratología. (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1990.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, 'Castalia', 1989.
- BARTHES, Roland, <<The Death of the Author>>, en *Image, Music, Text* (1ª ed. del artículo, 1968).
- S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980 (1ª ed. 1970).
- El placer del texto y lección inaugural*, México, Siglo XXI, 1989 (1ª ed. 1973).
- Image Music, Text*, Londres, Fontana, 1987 (1ª ed. 1977).
- et al.*, *Análisis estructural del relato*, México, La Red de Jonas, 1990, (1ª ed. 1982)
- BATAILLE, George, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1992 (1ª ed. 1957).
- BEN-PORAT, Ziva, <<Ideology, and Serious Parody>>, en GUILLÉN, Claudio ed., *Comparative Poetics*, Nueva York, Garland, 1985, págs. 380-387.
- BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas, *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Londres, Penguin, 1984 (1ª ed. 1966).
- (Versión española: *La construcción social de la realidad*, Madrid, Amorrotta, 1986).
- BOYD, Michel, *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, Lewisberg, Buckwell U. P., 1983 (1ª ed. 1975).
- BRADBURY, Malcolm (ed.), *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern 'Fiction'*, Londres, Fontana Press, 1990 (1ª ed. 1977).
- The Modern American Novel*, Oxford y Nueva York, Oxford U. P., 1983.

- BROOKE-ROSE, Christine, *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge, Cambridge U.P., 1981.
- BRUSHWOOD, John S., *Mexico in Its Novel. A Nation's Search for Identity*, 'Austin y Londres, Texas U. P., 1966.
- La novela mexicana (1967-1982)*, México, Buenos aires y Barcelona, Grijalbo, 1985.
- CALINESCU, Matei y FOKKEMA, Douve (eds.), <<Exploring postmodernism: selected papers presented at the workshop on postmodernism at the XIth, International Comparative Literature Congress, París, 20-24 agosto 1985>>, Amsterdam, John Benjamins, 1987.
- CHIU-OLIVARES, M. Isela, *La novela mexicana contemporánea (1960-1980)*, Madrid, Pliegos, 1990.
- CHRISTENSEN, Inger, *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Oslo y Tromso, Bergen, 1981.
- CULLER, Jonathan, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Londres, Routledge, 1989 (1ª ed. 1975).
- (Versión española, *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1978).
- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991 (1ª ed. 1977).
- DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971 (1ª ed. '1967).
- DOLEZEL, Lubomir, <<Fictional Reference: Mimesis and Possible worlds>>, en VALDES (ed.), *A Theory of Comparative Literature*, Bern, Peter Lang, 1990, 'págs. 109-124.
- DOTORRI, Nora, <<José Trigo: el terror a la historia>>, en LAFFORGUE, Julio (ed.), *Nueva novela latinoamericana*, I Buenos Aires, Paidós, 1969.
- DOTRAS, Ana María, *La novela española de metaficción*, Gijón, Ensayos Júcar, 1994.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987 (1ª ed. 1979).
- EVERMAN, Welch, D., *Who Says This? The Authority of the Author, the Discourse and the Reader*, Illinois, South Illinois U. P., 1988.
- FEDERMAN, Raymond (ed.), *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975.
- FERNANDEZ RODRIGUEZ, Teodosio, <<El problema de la "escritura" y la narrativa hispanoamericana contemporánea>>, *Anales de literatura hispanoamericana*, (14), Madrid, págs. 167-175.

FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin, 1966 (1ª ed. 1929).

(versión española, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1986).

FOUCAULT, Michel, <<Qué es un autor?>>, *Creación*, revista cuatrimestral publicada por el Instituto de las Artes, (9), octubre 1993, págs. 36– 68.

FREUD, Sigmund, *On Sexuality. Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*, Londres, Penguin, 1987 (1ª ed. 1905).

El chiste y su relación con lo inconsciente, Madrid, Alianza, 1986 (1ª ed. 1966).

FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Londres, Penguin, 1990 (1ª ed. 1957).

FUENTES, Carlos, *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1986 (1ª ed. 1971).

GALVEZ, Marina, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1987.

GARCIA BERRIO, ANTONIO, *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1989.

GARCIA DIEZ, Enrique y COY-FEREER, Javier (eds.), *La novela postmodernista norteamericana: nuevas tendencias narrativas*, Madrid, Sociedad General Española de Librerías, 1986.

GARCIA POSADA, Miguel, <<Un informe de urgencia>>, *Babelia*, revista cultural de *El País*, 3 de octubre de 1992, págs 6–7.

GASS, William H., *Fiction and the Figures of Life*, Boston, Nonpareil, 1989 (1ª ed. 1970).

GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989 (1ª ed. 1972).

Palimpsestos. La literatura en segundo grado, 1989.

GLANTZ, Margo (ed.), *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, México, Siglo XXI, 1971.

Repeticiones: ensayos sobre literatura mexicana, Veracruz, Universidad de Veracruz, 1979.

GOODHEART, Eugene, <<Literature as a Game>>, *Tri-Quarterly*, 852, otoño 1981, págs. 134–150.

GRANADOS SALINAS, Tomás, <<Crónica del engaño>>, *Quimera*, (129), 1994, págs. 57–61.

GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza, 1985.

HARDY, Barbara, <<Towards a Poetics of Fiction: 3, An Approach through Narrative>>, *Novel 2*, otoño 1968, págs. 5–14.

- HASSAN, Ihab, <<POSTmodernISM>>, *New Literary History*, v. III, (1), otoño 1971, págs. 5-30.
- HOFSTADTER, Douglas R., *Godel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, Nueva York, Basic Books, 1979.
(Versión española, *Godel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle*, Barcelona, Tusquets, 1992).
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1990 (1ª ed. 1954).
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Londres y Nueva York, 1984 (1ª ed. 1980).
A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms, Londres y Nueva York, 1991 (1ª ed. 1985).
A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction, Londres y Nueva York, 1988.
- JAKOBSON, Roman, *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra, 1988 (1ª ed. 1960).
- JAMESON, Frederic, *The Prisonhouse of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Londres y Nueva York, Princeton, 1972.
- JEFFERSON, Ann, *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*, Londres y Nueva York, Cambridge U. P., 1980.
- KELLMAN, *Loving Reading. Erotics of the Text*, Connecticut, Archon Books, 1985.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford y Nueva York, Oxford U. P., 1967.
- LAKOFF George, y JOHNSON Mark, *Las metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1986.
- LEITCH, Vicent, B., *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, Nueva York, Columbia U. P., 1983.
- LODGE, David, *The Modes of Modern Writing*, Londres, Edward Arnold, 1979 (1ª ed. 1977).
The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction And Criticism, Londres y Nueva York, Ark Paperbacks, 1987 (1ª ed. 1971).
After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism, Londres y Nueva York, Routledge, 1990.
- McCAFFERY, Larry, *The Metafictional Muse. The Works of Robert Coover, Donald Barthelme and William H. Gass*, Pittsburg, Pittsburg U. P., 1982.
- McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, Londres y Nueva York, Methuen, 1987.

- Constructing Postmodernism*, Londres, Routledge, 1992.
- MELENDEZ, Pricilla, *La dramaturgia hispanoamericana: teatralidad y autoconsciencia*, Madrid, Pliegos, 1990.
- NORRIS, Christopher, *Deconstruction. Theory and Practice*, Londres y Nueva York, Routledge, 1988 (1ª ed. 1982).
- OMMUNDSEN, Wenche, *Metafictions? Reflexivity in Contemporary Texts*, Melbourne, Melbourne U. P., 1993.
- PANOFSKY, Ervwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972.
- PAZ, Octavio, *Pasión crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1985.
- RADICE, Betty, *Who's Who in the Ancient World*, Middlesex, Penguin, 1985.
- RICARDOU, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, París, Seuil, 1978.
- RICE, Philip y WAUGH, Patricia (eds.) *Modern Literary Theory. A Reader*, Londres, Edward Arnold, 1989.
- RIMMON-KENNAN, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Londres, Methuen, 1983.
- ROSE, Margaret, *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Londres, Croom Helm, 1979.
- Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge U. P., 1993.
- SCHOLES, Robert, *Fabulation and Metafiction*, Urbana, Illinois U. P., 1979.
- SANCHEZ PARDO GONZALEZ, Ester, *Metaficción y postmodernismo*, Tesis Doctoral, Madrid Universidad Complutense. 1990
- SCHOLES, Robert y KELLOG, Robert, *The Nature of Narrative*, Londres, Oxford y Nueva York, Oxford U. P., 1966.
- SHAW, Donald, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1985.
- SORELA, Pedro, <<El laberinto mexicano>>, *Babelia*, revista cultural de El País, 19 de noviembre de 1994, págs. 12-13.
- SPIRES, Robert, *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, Kentucky U. P., 1984.
- STONEHILL, Brian, *The Self-Conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, Philadelphia, Pennsylvania U. P., 1988.
- TODOROV, Tzvetan (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1987 (1ª ed. 1965).
- Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Buenos Aires S. A. , 1968.

- VALDÉS, Mario J., *Identity of the Literary Text*, Toronto, Toronto U. P., 1985 (a).
 <<The Challenge to Comparative Literature in Hispanic America: Toward a New Comparatist Theory>>, en *Inter-American Literary Relations*, Nueva York,, Garland Press, 1985 (b).
Phenomenological Hermeneutics and the Study of Literature, Toronto y Buffalo, Toronto U. P., 1987.
- VALLE PEDROSA, Concepción del, *El micro-relato en Hispanoamérica*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1992.
- VAX, Lois, *El arte y la literatura fantástica*, Buenos Aires, Edición Universitaria de Buenos Aires, 1971 (1ª ed. 1960).
- WALDBERG, Patrick, *Surrealism*, Londres, Oxford U. P., 1978 (1ª ed. 1956).
- WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious 'Fiction'*, Londres y Nueva York, Methuen, 1985 (1ª ed. 1984).
- WELLMER, Albert, <<La dialéctica de modernidad y postmodernidad>>, *Debats*, (14), diciembre 1985.
- WESTHEIM, Paul, <<La calavera>>, *El paseante*, (15-16), 1990, págs. 86-104.
- ZAMORA, Lois Parkinson, *Writing the Apocalypse*, Cambridge, Cambridge U. P., 1989.

INDICE

	<u>Pág.</u>
O. INTRODUCCIÓN	
0.1. Introducción y planteamientos básicos.....	1
0.2. Definición de la metaficción.....	4
0.3. Las bases teóricas de la metaficción.....	6
0.4. La metaficción y la postmodernidad.....	21
0.1. Notas	23
0.2. Notas	24
0.3. Notas	25
0.4. Notas	29
1. TIPOLOGÍA	
1.1. Hacia una tipología de la metaficción.....	31
1.2. La modalidad diegética: nivel abierto.....	33
1.3. La modalidad diegética: nivel encubierto	33
1.4. La modalidad lingüística: nivel abierto.....	35
1.5. La modalidad lingüística: nivel encubierto.....	36
1.1. Notas	37
1.2. Notas	38
1.3. Notas	38
1.4. Notas	38
1.5. Notas	38
2. LA MODALIDAD DIEGÉTICA: NIVEL ABIERTO	
2.1. La parodia	39
2.1.1. La trama.....	47
2.1.2. Los personajes.....	61
Un panorama de la parodia.....	75
2.2. La mise en abyme	78

	Pags
2.2.1. ENUNCIADO.....	84
2.2.2. ENUNCIACION	90
2.2.3. CODIGO.....	117
Un panorama de la mise en abyme.....	120
2.1. Notas	125
2.1.1. Notas	127
2.1.2. Notas	134
2.2. Notas	138
2.2.1. Notas	140
2.2.2. Notas	141
2.2.3. Notas	144
3. LA MODALIDAD DIEGÉTICA: NIVEL ENCUBIERTO	146
3.1. La estructura policiaca.....	148
3.1.1 La trama: acciones enigmáticas	149
3.1.2. Personajes	154
Un panorama de la estructura policiaca	157
3.2. Lo fantástico	158
3.2.1. Perspectiva narrativa.....	160
3.2.2. Acciones	165
3.2.3. Personajes fantásticos	173
3.2.4. Temporalidad	179
3.2.5. Espacialidad.....	190
Un panorama de lo fantástico.....	194
3.3. El juego.....	197
Un panorama del juego	211
3.4. El erotismo	213
3.4.1. El autor seductor	216
3.4.2. El cuerpo textual.....	223

	Pags
3.4.3. El lector seducido	229
Un panorama de lo erótico.....	232
3. Notas	235
3.1. Notas	235
3.1.1. Notas	235
3.1.2. Notas	236
3.2. Notas	237
3.2.1. Notas	237
3.2.2. Notas	238
3.2.3. Notas	239
3.2.4. Notas	239
3.3. Notas	241
3.4. Notas	244
3.4.1. Notas	246
3.4.2. Notas	247
3.4.3. Notas	248
 4. LA MODALIDAD LINGÜÍSTICA: NIVEL ABIERTO	
4.1. El lenguaje y la metaficción	249
4.2. La parodia estilística de los discursos de la realidad.....	259
4.3. La tipografobia	277
4.3.1. Espaciamento.....	279
4.3.2. Los capítulos.....	288
4.3.3. Tipos de letras.....	290
4.4. El metacomentario lingüístico	295
4.5. Los juegos de palabras tematizados	310
Un panorama de la modalidad lingüística abierta	315
 4.1. Notas	320
4.2. Notas	322
4.3. Notas	324
4.3.1. Notas	325

	Pags
4.3.2. Notas	326
4.3.3. Notas	326
4.4. Notas	327
4.5. Notas	330
 5. LA MODALIDAD LINGÜÍSTICA: NIVEL ENCUBIERTO	
5.1. Los palindromas	332
5.2. Los juegos de palabras.....	343
5.3. Prosa poética.....	353
Un panorama de la modalidad lingüística encubierta	359
 5.1. Notas	362
5.2. Notas	366
5.3. Notas	367
 6. CONCLUSIONES.....	369
 BIBLIOGRAFÍA.....	373
 APÉNDICE I: Apéndices a los capítulos	
APÉNDICE II: Entrevistas	

