

*Helena Beristáin*

## Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)<sup>1</sup>

A Laura Salinas. A todos los que en su vigilia construyen el espacio del sueño de la justicia para el débil.

### I. Generalidades.

En los discursos, principalmente en los artísticos, hay mecanismos que permiten a un lector extradiegético (ubicado fuera de la historia contada), introducirse en los relatos internos por pasadizos secretos, por disimuladas veredas; saliendo de ellas, inclusive, por otras, y evadiéndose del texto junto con los personajes, para deambular en su compañía (hacia adelante o en reversa) por la realidad de la vida, donde se codea con otros personajes —narradores y con sus respectivas creaciones, en lo que Oscar Hahn llama “motivo de los mundos comunicantes” que consiste en la “ruptura de leyes o constantes naturales”.<sup>2</sup> El mecanismo que provoca tales experiencias es la estructura abismada de los textos.

<sup>1</sup> Enclavar: encajar: encerrar un sitio dentro del área de otro. Encastrear: endentar dos piezas. Traslapar: imbricar: entrecubrirse parcialmente, como las escamas, las tejas de un tejado o las hojas de una ventana.

<sup>2</sup> Hahn, Oscar, “Julio Cortázar en los mundos comunicantes” en: Gordon, Samuel, *El tiempo en el cuento hispanoamericano*. Antología de ficción y crítica. México, UNAM, 1989. p. 103.

En *El relato especular*,<sup>3</sup> Lucien Dallenbach pasa exhaustiva revista histórica, sincrónica y técnica, a ese fenómeno artístico (que en francés se ha llamado *mise en abyme*) y al concepto de reflectividad<sup>4</sup> que él vincula con Kant, con Fichte y, sobre todo, con Schlegel.

El nombre francés procede de Magny, y es el que más se ha usado desde la década de los años cincuenta; la idea proviene de los simbolistas (sobre todo Valéry, Rimbaud, Mallarmé, y su precursor, Baudelaire). André Gide descubrió el *abismo* en 1891 (aunque hay otro lejano antecedente en Jean Paul,<sup>5</sup> y el mismo Gide, hace exactamente cien años (en 1893)<sup>6</sup> comenzó a someterlo a diversas calas, tanto en la práctica<sup>7</sup> como en la teoría; además de que un contemporáneo suyo, Robert Louis Stevenson, como dice Borges,<sup>7</sup> en la segunda mitad del siglo pasado “se preocupó por el álter ego que los espejos del cristal y del agua han sugerido a las generaciones” en “cuatro variaciones de ese tema”: el héroe ebanista que simultáneamente es un ladrón;<sup>8</sup> en “el relato alegórico de ‘Markheim’, cuyo fin es imprevisible y fatal” (ambiguo desdoblamiento de conciencia mientras el personaje está rodeado de espejos, diría yo); “en *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, cuyo argumento le fue dado por una pesadilla”, y

<sup>3</sup> Lucien Dallenbach: *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991 (1977).

<sup>4</sup> Reflejar, en física, es volver hacia atrás. En otra acepción, es reflejar oponiendo una superficie lisa, o la luz, el calor o el sonido de algún cuerpo elástico. En reflejar, el DRAE dice: “que reflecta; reflector, de reflejar, que refleja”. Abbagnano, en su *Diccionario de términos filosóficos*, sólo describe reflexión (en esp., ing., fr., al. e it.), y comienza diciendo que este concepto “ha sido determinado de tres modos: 1) como conocimiento que el entendimiento tiene de sí; 2) como conciencia y 3) como abstracción”. (pp. 996 a 998)

<sup>5</sup> Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825. Importante y polifacético escritor alemán, ubicado entre el barroco y el realismo, cuya obra pasa por distintas etapas, sobre todo la romántica, pero revelando siempre una genial agudeza para captar con fantasía y humor los problemas típicos del hombre.

<sup>6</sup> Gide escribió y comentó, entre otros ejemplos, una novela, *Paludes*, que es novela dentro de la novela, y a la vez novela de la novela.

<sup>7</sup> En su prólogo a *Las nuevas noches árabes, Markheim*, Barcelona, ed. Industria gráfica, 1986.

<sup>8</sup> En su comedia *Deacon Brodie*, escrita dice Borges en colaboración con W. E. Henley. Es poco conocida.

“en la balada *Tihonderoga*, donde el doble —el fetch— viene a buscar a su hombre —un *highlander*— para encaminarlo a la muerte”.

Jean Paul lo había descrito, en 1804, como rasgo de ingenio circular, del cual son humorísticos ejemplos expresiones autonómicas como “limar la lima de los críticos; descansar del descanso; encerrar la Bastilla en el calabozo; ser ladrón de ladrones”. Dallenbach, en la tercera y última parte de su estudio, contempla esta estructura como procedimiento que ha atravesado el barroco, el romanticismo, el naturalismo y el simbolismo antes de aterrizar, en calidad de rasgo de identidad, en el *nouveau roman*, por los años cincuenta de este siglo.<sup>9</sup>

Desde entonces, como es natural, no han dejado de aparecer nuevas modalidades y matices en la descripción de esta estructura retórica y en los efectos de sentido que acarrea consigo, cada una en su respectivo contexto. Son variaciones que abarcan, desde la mirada que mira la mirada que desde el espejo la mira mirar y escribir, hasta la identificación del lector con el narrador o con otro lector u otro narrador internos; instalados dentro del relato leído (o presenciado, en el teatro), cada uno creado para reemplazar a su creador al crear un nuevo y más hondo nivel narrativo, ('narración enmarcada' según Kayser)<sup>10</sup> o para superponerse al narrador, confundándose con él —como hace Gide en *Paludes*, como hace Vicente Leñero en *El grafólogo*, como hace Sergio Pitōl en *Domar a la divina Garza*, transmutado este último, en viejo novelista que lucubra sobre su idea de texto (y revelando

<sup>9</sup> Las denominaciones, hasta ahora, han sido, principalmente, 'relato interno'; 'duplicación interior' (B. Morrisette, citado por Dallenbach); '*mise en abyme*', (atribuido a Magny); 'composición en abismo' o 'construcción en abismo', (introducidos por Lafille, según Dallenbach); 'estructura en abismo' (desde 1970 en la *Rhétorique générale* del Grupo m, y también en *Figuras III*, de Genette, en 1972). 'Narración en primero y en segundo grado', término que también menciona Dallenbach (V. p. 73), fue introducido por Lotman. Quizá estructura abismada sea, en español, una denominación precisa.

<sup>10</sup> W. Kayser, *Análisis e interpretación de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1954, p. 261, “el autor se oculta detrás de otro narrador en cuya boca pone la narración”.

así la intertextualidad de su metatexto al usar expresiones vecinas de las de Faulkner, por ejemplo), autocriticándose, proyectando ante nuestros ojos los elementos de su futura creación: Bajtín, Gogol, aquel estudiante, José Rosas, a quienes en la escuela llamaban Pepe Brozas, con su pasión por Dante (de quien sabía todo y no entendía nada"), mezclado en su personaje con aquel alemán, Mathias Glaubner o Glaubener y su pasión por Calvino, y su lenguaje contaminado por la etnóloga griega de la universidad; creando un personaje de quien sabemos el nombre aunque se introduce a la novela con seudónimo, mismo que escribe la novela cuyo antihéroe, también con nombre y seudónimo, es objeto de sarcasmo paródico. O como hace hoy, entre innumerables ejemplos de escritura de talante experimental, un joven narrador mexicano, Oscar de la Borbolla, en *Asalto al infierno*, al fundir las figuras del autor, del personaje, entrevistador y del personaje entrevistado, simultáneamente; es decir, produciendo un texto artístico y viviendo dentro de él todos los papeles principales. O pasando de la sala del cine a la escena del filme, a través de la pantalla, como en *La rosa púrpura del Cairo*, de Woody Allen. O viviendo una experiencia de 'extrañamiento', un dudoso y *sui generis* estado de conciencia que innumerables circunstancias pueden suscitar, oscilante en un umbral entre vigilia y sueño, como en las apariciones de Satanás en *El fístol del diablo*, de Manuel Payno; o como en las historias endentadas en "La noche boca arriba" de Cortázar, hilvanadas cada una en la otra, oscilando entre pesadilla y vigilia de enfermo grave, sin que el lector sepa, sino al final, que se ha confundido, equivocándose.

En la manifestación más convencional y frecuentada de esta estrategia, el narrador interno, al narrar, funciona como relevo fabricado *ad hoc*. Así toma a su cargo el proceso discursivo y crea la nueva dimensión donde genera una distancia entre los niveles de la narración y de los narradores, independientemente de que

<sup>11</sup> No en el sentido que le dan los formalistas rusos, sino en el que emplea Cortázar. V. *La casilla de los Morelli*, Barcelona, Tusquets, 1973.

aparezca o no un narratario, pues de todos modos queda implícito. Es un narrador que construye otro enunciado (otra historia dentro de la historia), y su ubicación es parte importante en las nociones genettianas de diégesis y metadiégesis.<sup>12</sup>

Dallenbach afirma que “un relato puede evocar en la *mise en abyme* todo lo que es susceptible de asociársele”, inclusive algo anti-tético, “resumido o expandido semánticamente”.<sup>13</sup> Magny y Lafille hacen equivalentes *mise en abyme* y espejo (aunque la mediación de éste no es indispensable). Lo esencial es que se reduplica el espacio de la enunciación y aparecen los niveles narrativos, al revelarse la existencia de otro enunciador (que se expresa con palabras o con miradas) cuyo papel puede consistir en justificar la existencia del primero. La razón de la metadiégesis (narración en segundo grado)<sup>14</sup> puede radicar en que la diégesis (narración en primer grado) adquiera profundidad, o bien en que simplemente constituya un marco que propicie la ironía, o que explique o ubique la generación del segundo grado. En todo caso, no hay una jerarquía preestablecida entre ambos niveles, pero sí hay un narrador metadieético.

También puede ser creada la reduplicación con espíritu lúdico, a guisa de juguete, y su representación puede constituir una especie de reducción de un modelo; o puede desbordar lo narrado en que se enclava (como en “El guardaagujas”, de Arreola); o puede alternar con la historia que la acuna, troceadas ambas, y endentadas en un mismo engranaje, como se verá luego en un ejemplo de Cortázar. Pero, separadas o superpuestas, las temporalidades de los relatos en primero y en segundo grados se ven severamente afectadas. A veces puede ocurrir que el relato interno reoriente el discurso, temáticamente, al cumplir una función de espionaje que revele secretos o factores antes ignorados y a cuyo cargo quede producir la *anagnórisis in extremis*, propiciando así una mayor tensión, ya que opera al revés de la revelación *ab ovo*; a menos que ésta se contradiga revelándose como un parecer ser que, al

<sup>12</sup> V. *Figures III*, de G. Genette, París, Seuil, 1972.

<sup>13</sup> Esta frase constituye un apoyo para la idea que luego propondré.

<sup>14</sup> *La semiotica nei paesi slavi* de Juri M. Lotman, Milán, Feltrinelli, 1979.

quedar desenmascarado, frustre las expectativas del personaje y las del lector, porque modifique el desenlace.

Y puede variar el efecto de sentido logrado por un mismo procedimiento, como cuando el lector experimenta la sensación de que se deja tragar por el abismo, o de que se escapa, tranco a tranco, de él. Y puede ser diferente el punto de apoyo sobre el que se desliza, hacia adentro o hacia afuera: un narrador, un personaje lector, un espejo, o bien unos ojos y unas miradas. Es posible vivir la experiencia de entrar a un texto (ajeno al narrador en primer grado) junto con el lector, hasta llegar con él a desempeñar el rol de testigo de las acciones de otros personajes. En ocasiones parece que seguimos los pasos de un narrador que va en reversa, abandonando a cada tranco un momento distinto de la escritura.

En fin, el autor teatral se desdobra en los personajes, y éstos fingen tener las ocurrencias que expresan sus parlamentos, y además, de modo aparentemente espontáneo, realizan las acciones que la situación va requiriendo —y que antes han sido planeadas y ensayadas. Durante los 'apartes', el gesto de comunicar al público algo importante de cuyo conocimiento los demás actores no participan, es una convención que crea un conducto por donde el público ingresa al espacio del relato representado, ya que figura como interlocutor de uno de los actores. La intervención del coro introduce también una distancia en la escena teatral, ya sea que comente la acción, que exprese un estado de ánimo que la misma produce (y en tales casos funciona como personaje-lector), ya que represente la voz del autor mismo (su desdoblamiento). La actuación de personajes cómicos, por otra parte, produce una connotación que suele establecerse en otro discurso, paródico leído paralelamente en la gestualidad y en la entonación exigidas por el sentido antitético de ambos textos superpuestos, como ocurre en el graciosísimo "Entre más entre dos rufianes" de Fernán González de Esclava.<sup>15</sup> Y hay un fenómeno de equivocidad semejante, muy variado en significados

<sup>15</sup> *Coloquios espirituales y sacramentales*, t. II. Ed. pról. y notas de J. Rojas Garcidueñas. México, Porrúa, 1958, p. 33.

añadidos paralelamente por el disfraz (no sólo alusivo a una supuesta primordial naturaleza andrógina) y por la máscara, implícita o aparente, pero siempre relacionada con un parecer ser que luego se descubre dando lugar, retrospectivamente, a la reevaluación de la isotopía.

Tanto en lo tocante a procedimientos discursivos, como en cuanto a efectos de sentido posibles, estoy convencida de que estamos ante una veta retórica difícilmente agotable. Por ello nada de lo que ahora se diga acerca de este recurso expresivo será concluyente. Los creadores seguirán en la vanguardia, en la punta de las avanzadillas del arte, y los críticos y teóricos les irán sempiternamente a la zaga, aunque aportando a su vez algo: orientaciones hacia nuevas lecturas, distintos modos de percibir, o quizá nuevas y más precisas denominaciones y descripciones.

## II. Particularidades.

El rasgo común a las variantes de la estructura abismada que hallamos en literatura, (pero también en otras artes como pintura, escultura, arquitectura) consiste, pues, en que todas crean la ilusión de generar otro espacio (el todo o las partes de una obra dentro de la misma o dentro de otra obra), espacio en el que está implícita o explícitamente un espejo, una mirada, un juego de perspectiva; la actualización de contextos extrasistémicos que se introducen en pos de una expresión alusiva, o de una figurada; un personaje que es otro enunciador capaz de crear otro espacio con otro narrador, capaz, a su vez, de crear uno más, mayormente alejado; conformando así series escalonadas de expresiones acunadas unas en otras (con o sin enclave, encastre, traslape o dilatación). Su significado, o su ocurrencia como acciones, se distancian siempre, paso a paso, respecto del receptor ubicado en la realidad autoral. Esta es el punto de partida de una serie de acciones que pasan en cascada, de un nivel a otro, tomando como tema ciertas partes o el todo del relato mismo.

Dallenbach menciona las siguientes modalidades de estructura abismada: reduplicación simple; reduplicación paradójica, reduplicación hasta el infinito, y reduplicación aporística (la ambigua y dudosa que está sólo implícita).

Los ejemplos más mencionados son relatos narrados o representados, pero también los hay pintados y esculpidos. *Hamlet*, lo es de reduplicación simple. *El Quijote*, de reduplicación paradójica.<sup>16</sup> Los escudos de la heráldica, de reduplicación ilimitada. La reduplicación aporística puede observarse en cualesquiera implícitos, por ejemplo en pinturas como *Las meninas* de Velázquez, donde se infiere la presencia de un espejo plano que produce la doble ilusión de que la imagen abarca más que su marco y de que el espectador puede introducirse e integrarse en el espacio de la pintura por él contemplada. O como en *El matrimonio Arnolfini*, de Van Eyck, de espejo convexo colgado en la pared del fondo, en calidad de acechante espía que juega con las leyes de la perspectiva y abarca personajes que sólo los esposos podrían mirar.

En todo reflejo hay, en algún grado, un fenómeno de mimetismo, y quizá el más claro ejemplo sea, en la pintura, el de la repetición serial, el del escudo reproducido hasta el infinito dentro de su panel, en la heráldica.

Por otra parte, es evidente que el desdoblamiento de un objeto, y también la distancia, se presentan igualmente en cierta escultura que alinea elementos seriados productores de un efecto de sentido laberíntico, o de profundización de la perspectiva, creadores de relieves en niveles, en general; los matices dependen de la economía y del contexto de cada objeto artístico.

El mismo Dallenbach menciona luego tres tipos de *mise en abyme* elemental: la de lo enunciado; la de la enunciación y la del código.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Porque contiene simultáneamente la novela, la filosofía que preside la novela y la crítica de la misma.

<sup>17</sup> La *mise en abyme* de la narración en Ricardou es tanto la del texto como la del código en Dallenbach; la del significado de aquél, es la de la ficción en éste. V. p 189.



a) La estructura abismada de lo enunciado es el tradicionalmente llamado relato dentro del relato: el enunciador personaje (creado por un enunciador-autor) funge como actor dentro de una historia, para dar cuenta de otra historia que puede aparecer como digresión de la primera (como las historias que son la materia de la conversación entre el viajero y el guardaagujas en el cuento de Arreola). La estructura abismada de lo enunciado, cuando es inaugural o liminar, bien puede ser el agregado espacio de las retrospectivas (analepsis) que informan sobre sucesos antecedentes, o el de las anticipaciones (prolepsis) que adelantan todo lo posterior importante, o ambos movimientos (anapropsis),<sup>18</sup> en ambas direcciones, a partir de su punto de anclaje en el relato, a fin de contribuir a descifrarlo, explicarlo, expandirlo, entrando en él, a veces, con todo y marco y arrastrando al lector o al espectador ubicado en los espacios vecinos. Se trata del relato dentro del relato. No hay entre uno y otro igualdad exacta, sino semejanza o complementariedad. La estructura abismada de lo enunciado puede aparecer como el espacio de la digresión propia o de la ajena al narrador, de la realizada por otro narrador que lo sustituya, a quien él ceda la palabra; digresión que, intercalada, quizá sea el reflejo paraléptico reparador,<sup>19</sup> es decir, quizá complemente el relato, y restaure en él fragmentos que se adviertan como perdidos, como faltantes, haya o no haya nivel metadieético y aunque esté todo a cargo de un mismo narrador.

Por ejemplo: en la representación del *Rabinal Achí* o en la misa cristiana, todo lo sabe el público desde el principio, pues asiste a un ritual que conduce inequívocamente a la muerte del vencido, de modo que simplemente va constatando que se va cumpliendo. El vencedor se convierte en narrador. Relata las historias precedentes, que son causales de la representación (aunque correspondan a épocas, situaciones y personajes distintos) y que

<sup>18</sup> V. G. Genette, op. cit.

<sup>19</sup> Paraléptico puede ser derivado del griego *parallaxis* (verbo *leipo* = abandonar, y *eclipso* = al margen); ya sea a través de *paraleiticós* = decir lo omitido, lo dejado al margen, o de *paralepticós* = tomar lo dejado al margen.

se van abordando en retrospectivas restauradoras; pero la tensión no radica en la expectativa de una revelación, sino en la trascendencia simbólica de las acciones.

En este caso, como en toda narración dada dentro de una representación, se crea la estructura abismada con niveles y narrador metadieético.

Tal es la estructura abismada de lo enunciado. Consiste en algo que es enunciado para dar cuenta de otro enunciado: es una historia que cita otra historia. Es la estructura abismada ficcional, subcategoría de la estructura abismada de la enunciación, y puede tematizar la relación entre vida y arte, o puede cumplir una función aleccionadora, como en el *exemplum*, al propiciar una toma de conciencia. El efecto de sentido logrado por ella es incalculable, pues consta de un repertorio de modalidades que no tiene fin.

El mismo Dallenbach distingue entre dos tipos de relato interno, y llama "enunciados reflectantes metadieéticos" a aquellos que no son independientes de la narración en primer grado; y metarrelatos, a aquellos que parecen poder emanciparse de ella. En el metarrelato, el narrador en primer grado cede, junto con la palabra, la responsabilidad de la nueva narración que puede bastarse a sí misma.

b) La estructura abismada de la enunciación se da cuando el espacio reflejado mantiene una relación con su reflejo, misma que puede darse por semejanza o por contraste. Es un requisito para Gide. Puede pretender funcionar como duplicación exacta; escribir la historia del escritor en trance de escribir que escribe, con lo que el relato de una aventura se transforma en la aventura del relato, ya que la relación no es de semejanza sino de relativa igualdad. En este caso se trata de la *mise en abyme* de la enunciación o del texto, de su propia textura, su trama, su composición; la interrelación de sus componentes (de las partes entre sí y con el todo). Es buen ejemplo *El libro vacío* de Josefina Vicens. Pero también puede, cuando se da por contraste, introducir al lector en una historia, con todas sus vicisitudes y detalles, que al final se

nos revele (en "Perdices para la cena", cuento de Angelina Muñiz)<sup>20</sup> como una ensoñación del dean que pretende aprender, o como una premonición de su carácter ingrato y traidor, tenuta por don Illán que se arrepiente de enseñarle. De modo que, *in extremis* se sustituye una historia por otra. Pero hay una ambigüedad: cada una representa, respecto de la otra, lo que podría haber sucedido si no hubiera sucedido lo que sucedió.

c) La estructura abismada del código es de naturaleza metatextual. Descubre al lector el principio de funcionamiento del código literario (no del lingüístico) que es indisociable del mensaje; es decir, funciona como sistema de señales que posibilita la comunicación entre emisor y receptor; es un arte poética, un manifiesto, una idea de texto, y permite captar simultáneamente los elementos que entran en actividad, su interrelación y el modo de su funcionamiento. Muestra en acción al enunciador tratando de dominar su problemática, lo enfoca en plena lucha por la expresión, mientras elige, ordena, distribuye sus materiales, se apega a su idea, durante el forcejeo de la invención. Revela el principio generador de la creación y su sentido. Permite atisbar la alternancia de los momentos de la realidad de la vida y los de la realidad de la obra artística; ésta resulta ser una vivencia de la vida real como experiencia creadora y como goce estético.

Sirve para representar una composición a manera de un modelo reducido que funciona como metáfora diegética, procurando así una especie de instructivo para su empleo o de itinerario de sus acciones. Aquí no se trata de una segunda historia traída a cuento para que mejor se entienda la primera, sino de una paráfrasis metafórica de la misma historia. En fin, el reflejo puede ser parcial o total, pero siempre integra un espacio superpuesto en otro. Recientemente la estrategia narrativa de la estructura abismada ha sido objeto de una utilización retórica (es decir, arriesgada) por los autores del *nouveau roman*, conforme a su voluntad experimentadora de transgresiones. Se trata de la novela dentro

<sup>20</sup> En *De magias y prodigios*. México, FCE., 1987.

de la novela, que nos procura la imagen del sujeto como objeto, y aporta altas dosis de significación objetivizando la acción reflejada, relativizando la temporalidad, e introduciendo desdoblamientos emblemáticos, o ambigüedades enigmáticas. De ahí se extendió y multiplicó el uso audaz de esta estrategia narrativa en la literatura hispanoamericana.

La triple estructura abismada (del enunciado, de la enunciación y del código) se hallaría en el efecto de distancia, en ese espacio que introduce en la escena teatral la intervención del coro, ya sea que comente la acción, que exprese su reacción (un estado de ánimo, un juicio, un sentimiento), que represente la voz del mismo autor, o se trasplante a otros personajes como el bobo o el gracioso del teatro español, a cuyo cargo estaría la forma paródica del papel del coro.

### III. Con o sin espejo.

A partir de Gide, en las menciones a este fenómeno se ha aludido a la pintura, a la literatura, al espejo plano, al cóncavo, al deformante,<sup>21</sup> al que rebasa lo abarcado o es rebasado por ello, a su posición oblicua que añade una perspectiva más a la pintura que se sale del muro y del marco, sin que medie un espejo, como explicaré luego; al teatro como medio para reflejar el mundo; al diario de un novelista (que funciona como muro de rebote de la imagen de la novela escrita paralelamente); a la forma epistolar, llamada por Bajtín "palabra refractada".<sup>22</sup>

O bien a la refracción misma, en el sentido de imagen modificada que le da Bajtín,<sup>23</sup> producida por la orientación hacia el ob-

<sup>21</sup> Es idea, de J. Ristat, discípulo de J. Derrida, que el espejo deformante desnaturaliza el reflejo, y, si es así, podríamos llamar al reflejo refracción. (V. nota 48, p. 216 de Dallenbach, op. cit.).

<sup>22</sup> Bajtín también da este sentido a la palabra refracción (véase nota 14) en *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 1986 (1979), p. 286.

<sup>23</sup> *Problemas literarios y estéticos*. La Habana, ed. Arte y literatura, 1986, pp. 103-104.

jeto, de la palabra vista como un rayo que ilumina el “complejo y matizado aspecto... de la imagen” que ella misma construye. La refracción no se produce sobre el objeto, sino sobre “el medio de las palabras, las valoraciones y los acentos ajenos a través del cual pasa el rayo al dirigirse hacia el objeto: la atmósfera social de la palabra que circunda a este último, obliga a *jugár* (subrayado mío) a las aristas de su imagen”. O a la función que este mismo autor<sup>24</sup> atribuye al espejo que actúa sobre la autoconciencia del héroe, misma que es “objeto de visión y representación” y en la cual el autor nos sumerge como lectores. Esa función consiste en que éste introduce, “en el horizonte del héroe”; el “conjunto de los rasgos objetivos” que conforman “la imagen social y caracterológica” del mismo. Pone un ejemplo de Gogol: al caracterizar a un personaje, Dévuschkin, inclusive su apariencia externa “no nos es presentada por el narrador, sino que es observada por el héroe en el espejo”. Efectivamente, éste se contempla reflexionando emotivamente sobre su aspecto.

O bien al desdoblamiento sin reflejo aparente (en el monólogo que se nos revela como relato polifónico o dialógico, y en el yo lírico al que luego me referiré); a la existencia de unos ojos, unas miradas, unas distancias; a los delirios, a los sueños, a los sucesivos encajamientos habitualmente dibujados en los blasones de la heráldica, que se construyen anidados unos en otros, cada uno con su réplica en miniatura del conjunto englobado, en calidad de reflejo de una totalidad más y más disminuida, y funcionando simultáneamente, cada réplica, como corazón cuyo pápel consiste en constituir el centro enmarcado por el siguiente enclave; a los juegos de perspectiva en pintura y arquitectura y a los de volumen en escultura.

Estas estrategias reduplicadoras de espacios dan lugar a juegos complicados. En un relato, pueden satisfacer de antemano la curiosidad, para jugar luego a negar la premonición hallada en el texto que presagia, de modo que vuelva a haber un lugar para la

<sup>24</sup> *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 1986 (1979), pp. 72-73.

sorpresa, quizá en otro final. (Sin olvidar que la sorpresa puede estar destinada al personaje, en cuyo caso lo que el lector espera es disfrutar del desconcierto de éste). En la novela policíaca que anticipa su desenlace, el futuro del lector consiste en retroceder para proseguir entrando en detalle de lo ya ocurrido y ya sabido. Otras veces la visión en el espejo se desborda y abarca áreas que estuvieron ubicadas, en algún momento, fuera del campo de visión del narrador.

Las estructuras abismadas capturan la atención de quien las percibe, como lo hace un enigma cuya elucidación se nos revela, de pronto, como indispensable. Este dato lleva a pensar que su conformación es siempre una marca de calidad artística, ya que su poder de seducción hipnotiza, pues atrae y mantiene prolongadamente el interés curioso, intrigado y meditativo del receptor. En otras palabras, la estructura abismada crea tensión y suspenso, además de funcionar como 'forma obstruyente' (oscuridad) que prolonga el goce artístico proveniente, en este caso, del contacto con la naturaleza enigmática de la arquitectura de la obra. Creo que a esto se refiere Roussel (citado por Dallenbach) cuando dice: "La ficción, mientras teje sus temas, está enteramente ocupada en señalarse como texto"... "La ficción no es, sino aquella que... se dedica a poner de manifiesto lo que es". Palabras que coinciden con la definición de función artística (poética) de Roman Jakobson.

Como tradición narrativa, la estructura abismada (construida en abismo) es milenaria, ya que muchas veces ha estado presente en la literatura, a veces como relato interno, enmarcado, quizá junto con otros, dentro de una narración cuya utilidad podría reducirse a generarlo y encerrarlo con ellos en una unidad verosímil; o a explicar su intención (entretener, enseñar, escarmentar); o a garantizar su verdad (como en la *Historia de Bernal Díaz del Castillo*); o a justificar su seriación o simplemente su existencia (como en *Las mil y una noches*, en los *exemplos* de la Edad Media, y en colecciones de cuentos como los de Boccaccio). Dallenbach llama novela nodriza a la que enuncia la historia de la

gestación de otra que en ella se contiene, es decir a la narración en primer grado, a la diégesis; y llama dilatación semántica (nombre merecedor, creo yo, de una adjudicación más útil y precisa que propondré luego), a la narración en segundo grado que es traída a cuento para que mejor se comprenda la primera. En este último caso la segunda historia funcionaría como paráfrasis de la otra, y no hace falta introducir un nombre especial para ella (pues produce confusión) ya que basta con llamarla metadiégesis a secas, o bien metadiégesis parafrástica. Tomando en cuenta, además, que toda paráfrasis incrementa el espacio, pienso que el tecnicismo —dilatación semántica— queda mejor a otros fenómenos de duplicación que revisaré más tarde.

El efecto más acabado —que obsesionaba a Gide— es el del narrador que, frente a un espejo, emprende la tarea de mirarse y narrar que se mira mientras narra, por lo que narra la acción de narrar que en ese momento realiza. La idea de Gide -rescatada por Dallenbach como fundamento de su estudio- es importante porque, según aquél, el libro, al salir de su creador, lo va cambiando, modificando la marcha de su existencia. “Nuestros actos ejercen sobre nosotros un efecto retroactivo, actúan sobre nosotros, tanto como nosotros sobre ellos [...] no puede actuarse sobre una cosa sin que (ella) ejerza un efecto retroactivo sobre el sujeto agente”. De modo que se trata de explicar “un método de acción indirecta sobre uno mismo”. Es decir: asistimos a la elaboración recíproca del escritor y de su escritura. Ahora bien: el espejo devuelve la mirada del ‘uno’; pero lo hace desde fuera, desde ‘otro’; de modo que su función no es deleznable, ya que procura el horizonte que aporta la perspectiva de la extraposición del autor,<sup>25</sup> que es una mirada totalizadora, desde dentro y desde fuera, que confiere sentido al personaje aun si es autobiográfico. Funcionar como espejo permite al autor convertir su mirada en la de ‘otro’, para así abarcar su ‘zona ciega’ y completar su imagen al

<sup>25</sup> Bajtín, M. M. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982 (1979).

percibirla como un todo. De modo que la idea de Gide se enriquece con la de Bajtín porque indudablemente el espejo gideano dota la mirada de bifocalidad.

Por otra parte, esta idea parece destinada a conjurar "la alteridad del ser ficticio", dice Dallenbach, apoyándose en un dato precedente del diario de Gide. Este es quien nos informa que escribe ante un espejo, aunque, evidentemente, admirarse deja de escribir y al escribir deja de mirarse, por lo que sólo mira entre frase y frase, y sólo escribe entre mirada y mirada. Si bien ahora sabemos que la mirada en el espejo, que nos da la realidad espacial, al revés (tu derecha es su izquierda), también al revés puede darnos la realidad temporal (comenzando *in extremis* y terminando *ad ovo*), como ocurre en "Historia en espejo" (1952) de la vienesa Ilse Aichinger,<sup>26</sup> o en *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier. En estos casos, dado su marco histórico, el espejo está implícito.

Otro fenómeno de naturaleza abismal y a la vez intertextual da lugar a la creación de personajes sosias que existen en los textos (tanto en los relatos como en la lírica, según veremos) y que de pronto emigran hacia la realidad, o entran y salen en otras obras como ocurre en varias de Vicente Leñero, o de Tito Monterroso, o de Borges. Y lo mismo ocurre con los heterónimos y con las alusiones que trasladan personajes de unos textos a otros.

#### IV. La estructura abismada en la lírica y en el lenguaje figurado.

Dallenbach introduce entre sus ejemplos el caso de una figura retórica, y creo que lo hace sin caer en la cuenta de que lo hace. Sin embargo, es evidente que se trata de un metaplasmo o un metalogismo (pues de ambas maneras ha sido descrita). Explica el ejemplo de un juego de palabras presente en frases cuyo sonido se asemeja y cuyo sentido difiere, al cual podemos ver como

<sup>26</sup> *Cuento alemán del siglo xx*. Ant. de Marlene Rall et al. México: UNAM, 1992, pp. 109-120.



un tipo de paronomasia, casi idéntico al calambur (“Y mi voz que madura y mi bosque madura”... etc.) y casi idéntico a la dilogía. Propone dos textos casi equivalentes en cuanto significantes: *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux b (p) illard*, donde el cambio de un solo fonema hace que se desdoble en dos textos y pueda ser leído de dos maneras totalmente distintas: “Las letras de tiza en los bordes del viejo billar”, y “Las cartas del hombre blanco sobre las hordas del viejo saqueador”. Pero la duplicación del significado no se basa solamente en la oposición dada entre *billard* y *pillard*, sino también en la disemia de todos los demás lexemas.

Al final de su estudio, Dallenbach vincula la estructura en abismo con el texto lírico, cuando analiza el *Soneto en X* de Mallarmé. Concebido y comentado por este autor mientras realizaba un ensayo sobre la reflexión del lenguaje, e ideado a guisa de “espejismo interno de las propias palabras”, el poema, “murmurado repetidas veces, una tras otra... (procura) una sensación bastante cabalística”. Inicialmente lo tituló “Soneto alegórico de sí mismo” y, utilizada la palabra *ptyx*, que parece no significar nada en lengua alguna, vé recreada “por la magia de la rima” su nula significación y, simultáneamente, “constituye un modelo de reflectividad integral” que “ilustra el pensamiento del pensamiento del poema”, y “funda una poética que descansa enteramente en la autonomía”. (V. la descripción que de él hace R. Dragonetti en las pp. 207 y 208 del libro de Dallenbach).

Hasta aquí, sin embargo, el ejemplo del género lírico funciona de manera idéntica al ejemplo del texto de la novela que versa sobre su propia construcción.

Por cierto, este soneto de Mallarmé y la lucubración a que da lugar, no son tan novedosos como parece. Recordemos el risueño soneto burlesco de Lope de Vega, escrito por encargo, que según Bernardo Gicovate<sup>27</sup> tuvo modelos antecedentes en italiano y en

<sup>27</sup> *El soneto en la poesía española. Historia y estructura*. México, UNAM, 1992, p. 95.

español. En efecto, en el llamado "Soneto de repente", el emisor se observa en el trance de darlo a luz y, paralelamente, describir su esencia en cada momento de su construcción, es decir, paso a paso, verso a verso. Es un soneto que versa sobre el soneto y contiene la fórmula del soneto:

Un soneto me manda hacer Violante,  
que en mi vida me he visto en tal aprieto;  
catorce versos dicen ser soneto:  
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante  
y estoy a la mitad de otro cuarteto,  
más si me veo en el primer terceto,  
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,  
y parece que entré con pie derecho,  
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo y aun sospecho  
que voy los trece versos acabando;  
contad si son catorce y está hecho.

Pero es factible y necesario agregar a estas posibilidades un fenómeno de desdoblamiento sin o con reflejo aparente; fenómeno claramente observable, en general, en el lenguaje figurado, pero más intenso, deliberado y sistemático en la poesía lírica. En todo caso produce un efecto que sería conveniente designar, con precisión, como dilatación semántica. Como veremos, la imagen importante es —a veces— la que devuelve el espejo de los ojos enamorados; o bien es el yo lírico desdoblado el que aporta otra mirada, otro criterio, otra visión del mundo procurada desde otra distancia.

Se trata de enunciados reflejantes, no diegéticos, que por ello no conllevan relevo de la instancia narrativa, (pues no la hay) ni solución de continuidad diegética, aunque también en la lírica la

estructura abismada puede presentarse como cadena sinonímica de sucesos eslabonados, traslapados o concatenados y creadores de profundidad, porque hay semas comunes, que se repiten: "Sucede que pasa que acontece que ocurre".

Puede ser que los ojos del poeta reflejen la imagen amada o hallen su propia imagen en los ojos amados. Se da un efecto especular y recíproco en la comparecencia simultánea y compartida de dos sujetos-objetos. Hay un desdoblamiento mutuo en el espejo de los otros ojos, pero también hay un reflejo que hace posible la integración de lo otro en lo mismo, y propicia la oscilación entre el dentro y el fuera de cada uno, y entre la mirada propia y la ajena, que inclusive puede llegar a crear un lugar para la ironía.

Veamos algunos ejemplos en la lírica amorosa mexicana. El amante se halla a sí mismo en los ojos amados, y a su vez asume el papel de espejo, cumplido por su propia mirada, dando lugar así a una identificación absoluta. El enunciador lírico funge como espejo reflejante del ser amado, como espacio que deja de ser ajeno, que es totalmente ocupado, invadido por la imagen amada, la cual lo impregna con sus emociones y sensaciones, lo infiltra y acaba por sustituirlo:

Hasta más no poder estoy colmado  
con cada cosa tuya. Soy el sitio  
al que llegas a diario a visitarte;  
a encontrarte contigo;  
a preguntarte cómo amaneciste;  
a platicar contigo, de tus cosas.

Con mirarme a la cara, alguien podría  
saber si estás alegre o triste.

Descubierto  
rostro de un rostro, el rostro tuyo.

O bien es el espacio donde repercute, para regresar, la mirada propia:

Aquellos ojos míos que me miren  
desde el sembrado sitio de tus ojos.

O bien, incide en la escena una mirada ajena a ambos:

Y soy el que te mira  
desde el espejo de alguien que nos mira.

ejemplos, todos, tomados de Rubén Bonifaz Nuño. En esta última cita hay una posición oblicua del espejo, y por ello un traslape de dos miradas cuyos respectivos espacios se recubren parcialmente y admiten, como punto de refracción,<sup>28</sup> una tercera mirada.

Son a veces reflexiones edificables con miradas llorosas y, por ello, con imágenes veladas y ambiguas, como en Villaurrutia:

Y cuando lloro —algunas veces lloro—  
también sus ojos se humedecen,  
o será que los miro con los míos.

En el reflejo de tales espejos inmersos en la enunciación lírica, se da el desdoblamiento sin que aparezca el escalón, el otro nivel, ya que no hay (en un ejemplo químicamente puro del género) ni cadena de acciones, ni narrador, ni metamorfosis de una situación inicial, por lo que su efecto queda mejor ubicado en la dilatación semántica, que sería un subtipo de estructura abismada. Tampoco queda lejos de la estructura abismada del código —cuando la mirada del poeta es un espejo que mira mirar— que es equivalente al escritor que se refiere a su escritura, al barbero que se hace afeitarse la barba, o al actor que asiste como espectador al teatro: los rasgos de ingenio circular que mencionaba Jean Paul. Por ejemplo: Gilberto Owen escribe a Clementina Otero:

<sup>28</sup> Refracción y no reflexión, en este caso, porque la posición oblicua hace cambiar la dirección del reflejo e introduce un ángulo inesperado que parece no corresponder a la imagen sino alterarla del modo como se altera la luz al atravesar el agua.

He sido un espejo mirándome mirarla.

y también utiliza un espejo en posición oblicua, que refracta, alterando la imagen, y contiene dos miradas:

Ignorantina, espejo de distancias:  
por tus ojos me ve la lejanía  
y el vacío me nombra con tu boca.

O emplea un espejo iluminado, cuyo espacio sólo permite recordar otro espacio, el del antiguo reflejo en el antiguo espejo-puerta, como ocurre en el poema "Llagado de su desamor", donde la mirada y lo mirado constituyen el meollo de lo significativo: hoy, el acto de recordar actualiza pormenorizadamente el recuerdo, el ayer:

Hoy me quito la máscara y me miras vacío  
y ves en mis paredes los trozos de papel no desteñido  
donde habitaban tus retratos,  
y arriba ves las cicatrices de sus clavos.

De aquel rincón manaba el chorro de los ecos,  
aquí abría su puerta a dos fantasmas el espejo.  
allí crujió la grávida cama de los suplicios,  
por allá entraba el sol a redimirnos.

Iba la voz sonámbula del pecho combo al pecho  
sin tenerse a clamar en el desierto;  
ahora la ves, quemada y sin audiencia,  
esparcir sus cenizas por la arena.

Iba la luz jugando de tus dientes a mis ojos,  
su llamarada negra te subía a los hombros,  
se desmayaba en sus delirios en tus manos,  
su clavel ululaba en mi arrebato...

Y también en otro poema de Owen:

Espejo, no me mires todavía...

Pero quizá el mejor ejemplo de dilatación semántica lírica (sin espejo, o con espejo implícito, o con la imaginación funcionando como bisagra), se halle en el impactante soneto donde Vallejo; a partir del presente localizado como un jueves de otoño, pronostica los detalles de su futura muerte y, desde un futuro posterior a esa muerte, evoca, a través del discurso de sus lectores, las torturas que todos le infligen en el presente. La superposición de las tres temporalidades: 1) el presente durativo que será evocado después de su muerte por sus conocidos o sus lectores; 2) el momento de su muerte futura, vaticinada por el mismo poeta desde un presente que él describe como 'jueves', 'que proso', 'me he puesto' 'jamás como hoy' 'me he vuelto'; y 3) el futuro posterior a su muerte, donde estarán instalados sus enemigos y sus lectores, te- niéndole lástima y recordando su martirio.

Piedra negra sobre una piedra blanca

Me moriré en París con aguacero,  
un día del cual tengo ya el recuerdo.  
Me moriré en París —y no me corro—  
Tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será porque hoy, jueves, que proso  
estos versos, los húmeros me he puesto  
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,  
con todo mi camino, a verme sólo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban  
todos sin que él les haga nada;  
le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos,  
los días jueves y los huesos húmeros,  
la soledad, la lluvia, los caminos...

Naturalmente, en este ejemplo está —como siempre— a cargo de los *shifters* el deslizamiento desde un tiempo y un espacio hacia los otros tiempos y espacios, pues la conmutación está radicada en inflexiones verbales, pronombres y adverbios (me, le, él, hoy): hoy pienso: me moriré un día que ya recuerdo (recuerdo —así está implícito— desde después de mi muerte). Luego viene la descripción de ese día futuro que se parece al hoy. Y más tarde viene la formulación del recuerdo —desde aquel futuro más futuro que la muerte— y, al final, hay un regreso al presente de la escritura: son testigos. En otras palabras: aquí no hay espejo, ni cristal, ni reflexión de la imagen; los desplazamientos operan sobre el gozne de la imaginación, en un amplio espacio temporal que oscila entre el vaticinio y la remembranza.

Hay otros ejemplos diferentes del desdoblamiento del sujeto lírico de la enunciación. En ellos parece haber una especie de espejo implícito que permite a cada sujeto observar críticamente al otro, en un contrapunto dialógico en el que los papeles cumplidos por las miradas recíprocas son antagónicos, por cuanto el tono utilizado por uno es serio, mientras el del otro es irónico.

Vemos pues que no necesariamente se requiere el reflejo del espejo o de la mirada, o de la imaginación, para crear otro espacio en la lírica. Hay ejemplos en que también parece ser suficiente la voz, la isotopía que introduce la opinión distinta, el criterio opuesto. En el artículo sobre el modernismo,<sup>29</sup> James Valender se ocupa de la ironía como rasgo novedoso que permite a los modernistas huir del anquilosamiento de las ya caducas convenciones románticas. Pone a guisa de ejemplo textos de Darío donde es observable que el discurso se vuelve impersonal o dramático (en el sentido de perteneciente a la literatura dramática) y en todo caso se vuelve “indirecto libre” (o “discurso referido”)<sup>30</sup> y, como tal, es influencia del simbolismo. Valender opina: “No hay un yo lírico,

<sup>29</sup> *De la ironía a lo grotesco*, México, UAM, 1992, pp. 49-67.

<sup>30</sup> En el estilo indirecto libre, la oración reproductora posee independencia tonal y sintáctica, como en el diálogo, y carece de verbo introductor, como en la narración o estilo indirecto.

o si lo hay, éste se asume y se reconoce como tal, como una creación poética: quien habla no es el poeta, sino el poema. La voz que habla en el poema es la de un 'otro', la de un personaje... o la de un poeta visto como 'otro'... con distancia, críticamente". Para este autor, Darfo expresa en su poesía una actitud "equivoca y dual"... "es contradictorio", pero asume su contradicción crítica, irónica y paradójicamente.

Yo estoy de acuerdo con la mayor parte de las observaciones de Valender, excepto en que "no hay un yo lírico", opinión que contradice en algún grado a las suyas propias anteriormente citadas.

Yo veo, en este distanciamiento del poeta respecto de su poema, el desdoblamiento del enunciador lírico 'serio', que crea un nuevo espacio donde se instala su doble, el enunciador lírico irónico, lo cual pone en juego dos perspectivas, dos voces, dos visiones de la misma realidad y dos juicios antagónicos de valoración respecto de ella, dados en una especie de diálogo implícito como en el monólogo de naturaleza dialógica. El doble enunciador puede, así, hablar en serio y en broma. El es el victimario y la víctima de la ironía. Valender se acerca mucho a verlo así cuando cita y comenta uno de sus ejemplos:

Sentado frente al mar, bañado por el azul del cielo y el olor de los azahares, el poeta está a punto de dejarse arrastrar por la fuerza del impulso lírico que le despierta la presencia de tanta hermosura:

Cuanto mi ser respira, cuanto mi vista abarca,  
es recordado por mis íntimos sentidos;  
los aromas, las luces, los ecos, los ruidos  
como en ondas atávicas me traen aforanzas  
que forman mis ensueños, mis vidas y esperanzas.

Pero la *conciencia crítica* [subrayado mío] finalmente interviene, justo a tiempo para salvar al poeta y al poema, de un lamentable desvío, de un trozo de bravura:



Calma, calma. Esto es mucha poesía, señora.  
Ahora hay comerciantes muy modernos. Ahora  
mandan barcos prosaicos la dorada Valencia,  
Marsella, Barcelona y Génova. La ciencia  
comercial es hoy fuerte y lo acapara todo.

Es decir: el poeta se autocritica, dialoga consigo mismo y sus opiniones son encontradas, opuestas. Sabe observar su propia acción y juzgarla. En seguida pasa Valender a explicar otra función de la "conciencia crítica", ya que "ejerce el papel de crítico literario frente al discurso poético"... "la poesía habla de sus propios recursos, los comenta, los explica, los justifica o los critica". En este caso, según yo, está implícito un medio de reflexión, las miradas que observan y las perspectivas diferentes (es el caso de la reduplicación aporística): el poeta se contempla al escribir y luego, imaginando una distancia y un punto de vista ajeno, explica y comenta su escritura. Su doble, desde su espacio reflejado y desde su lejanía, introduce en el poema la otredad. Cumple un papel semejante al del diario donde un novelista describe y comenta la aventura de escribir paralelamente una novela: el novelista se desdobra en dos narradores, el de la novela y el del diario. Es más lógico pensar que el enunciador se desdobra y autocritica y no que el poema habla.

El lenguaje figurado crea espacios independientemente del tipo de texto en que se produzca. Pero en el poema existen mayores posibilidades porque el lenguaje embarnece y proyecta fuera de sí un aura, un eco semántico, sin necesidad de que en él se localice figura alguna. Por ejemplo, se produce la creación de otros espacios (la polisemia) en la actualización simultánea de varios de los significados virtuales del lexema 'tierno', en el poema de Tablada:

Tierno saúz  
casi oro, casi ámbar,  
casi luz.

En ese lexema radica el principio del desarrollo de la visión del movimiento del saúz, que nos da una imagen de calidad cine-

matográfica. 'Tierno', se actualiza como 'blando', 'delicado', 'dócil' y, asociado con árbol (saúz), como 'joven', 'esbelto' y 'flexible'. De modo que al leer "Tierno saúz", en realidad leemos: tierno, blando, delicado, dócil, joven, esbelto y flexible saúz. Éste también es un fenómeno al que podríamos llamar dilatación semántica. En este caso, además, la repetición del adverbio casi, vinculado (por la elipsis del verbo) cada vez a un sustantivo diferente (oro, ámbar, luz), también crea espacios en cascada, que van siendo sólo semialcanzados y semipercibidos, debido a la rapidez del movimiento y a la duración efímera de cada imagen graduada: opaca, translúcida y transparente.

Igualmente pertenece a la dimensión de las dilataciones semánticas el espacio del lenguaje cifrado de la jerga, del dialecto social, quizá sembrado de albures, muy presente en la cotidianidad de diferentes estamentos de la sociedad mexicana; usado con intención irónica, aunque velada (eufemística), y repleto, a veces, de alusiones sexuales. El albur, a mi juicio provisional —porque merece un largo estudio— más que una figura retórica constituye una reliquia del barroco mexicano que acumula figuras de distintos niveles de lengua en dilogías, de modo que podemos detectar, por ejemplo, ironías construidas con onomatopeyas, paronomasias, cruces (sustituciones) de palabras, o de partes de palabras, (alargamientos) por eufemismo, o anagramas (permutaciones de letras o sílabas), o apócope, como explica E. Beniers en su artículo de este mismo número, ilustrado con numerosos ejemplos. Y también con calambures, retruécanos, ambigüedades, yuxtaposición de palabras (crasis) con o sin traslape, en ejemplos como los que abundan en la sátira "Madero-Chantecler" de J. Juan Tablada, del tipo del calambur:

El guajolote: "lleno de lirios su corazón"

El perico: "¿de lirios de grandeza?"

en que se sustituye el sentido de la frase al entrar en contacto con el distinto cotexto.

También hay en los textos artísticos espacios producidos sin rebote, sin reflexión en agua o espejo, poseedores de atmósferas enrarecidas que dan cabida a una realidad no ficcional sino distinta, que puede ser onírica, fantástica, tomada del pretérito memorioso, del futuro fantasioso, del misterio esotérico o del delirio; lugar, éste, donde (dice de la Borbolla):

los locos sólo somos otro cosmos, con otros otoños, con otro sol<sup>31</sup>

Territorios de magma incandescente en que flotamos sin que los sentidos mellados logren advertirlo, salvo los de los seres que han hervido en la pez del sufrimiento propio y ajeno, y andan por el mundo desollados.

Y me pregunto si no se crean tres espacios más (a partir del primero), cuatro en total, en los textos que soportan los cuatro niveles cabalísticos, medievales y renacentistas de lectura, ya que en realidad podemos hacer tres paráfrasis (una para cada nivel), y resultan así cuatro versiones del mensaje.

Por ejemplo, en el deslumbrante soneto de Luis de Sandoval Zapata "Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa":

Vidrio animado que en la lumbre atinas  
con la tiniebla en que tu vida yelas  
y al breve tiempo de morir anhelas  
en la circunferencia que caminas

En poco mar de luz ve oscuras ruinas,  
nave que desplegaste vivas velas;  
la más fúnebre noche que recelas  
se enciende entre la luz que te avecinas.

No retire tu espíritu cobarde  
el vuelo de la luz con que te ardías,  
abrásate en el riesgo que buscabas.

<sup>31</sup> Óscar de la Borbolla. *Las vocales malditas*. México, UAM., 1989.

Dichosamente entre sus lumbres arde,  
porque al dejar de ser lo que vivías  
te empezaste a volver en lo que amabas.

Su lectura, desde luego, comienza por el título. Si no lo tomamos en cuenta (él nos avisa que hay metáfora), el soneto tiene:

1. Significado literal: Mariposa encandilada cuyo aspecto es semejante al del vidrio, que en la lumbre (que te atrae) hallas (atinas) la muerte (tiniebla) en que congelas tu vida, y, en el instante de morir, anhelas seguir avanzando en círculos. Imagina tus ruinas en el breve espacio alumbrado, semejante a un mar luminoso por el cual navegaste, porque la muerte (fúnebre noche) que temes (recelas), se inicia (se enciende) en medio de la luz a la que te acercas. No dejes de volar, quémate en el peligro que buscaste. Arde contenta, porque al dejar de vivir empiezas a convertirte en lo que amas (el incendio).

2. El sentido metafórico se enciende en el poema si a él integramos su título. Y todo cambia, al transformarse la mariposa en galán y la lumbre en el fuego del amor humano.

3. El sentido moral es la homilía que se infiere y que advierte acerca del peligro del amor humano, para evitar la ignorancia que hace caer en él.

4. Por último, el sentido anagógico, en la capital de la Nueva España y en el siglo xvii, es el del alma humana atraída por la luz y el fuego del amor divino; alma estimulada a aceptar el riesgo de morir, porque ello significa el principio de la verdadera vida en el seno del amor de Dios.

También aquí observo una dilatación (del tiempo y del espacio) de naturaleza semántica, y podría inferir de estas observaciones algo que tal vez parezca muy atrevido (aunque está implícito en el Greimas que afirma que todas las expresiones son connotativas en el discurso): que toda connotación es reductible a denotación, y toda figura proyecta un segundo y anexo espacio de significación, quizá más evidente en los tropos: metáfora, dilogía, alegoría, ironía, sinécdoque, metonimia, hipálage, litote; pero también en las

figuras que afectan otros niveles de la lengua, como hipérbaton, elipsis, puntuación suprimida, rima, ambigüedad, calambur, anagrama o palíndromo, etcétera. Todas nos ofrecen segundos sentidos que parecen implicar otros, terceros y cuartos, porque quieren decir lo que dicen... y más. Es decir: aportan una sobresignificación que podríamos denominar, como antes propuse, dilatación semántica,<sup>32</sup> aceptando que es ejemplo de ella toda connotación, toda equivocidad, todo sentido figurado, toda polisemia.

Además, también en la lírica existe la aparición del sosias que se desplaza mediante la memoria y que aterriza en obras de otros autores, como ocurre con el largo desfile de personajes de la literatura universal que termina en la prima de López Velarde, quienes surgen de pronto en un poema, "Virgin Islands", del mismo Owen. Después de traer a cuento a Heloísa, a Marta y María, a Diana e Ifigenia, a Julieta y Juana y Marcia, y a Alicia en el país de las maravillas, agrega Owen:

Y mi prima Agueda en mi hablar a solas...

ofreciéndonos un ejemplo de reflexión mencionado por Butor: el de las obras ajenas dentro de la obra propia, que es, por cierto, también ejemplo de intertextualidad. Es decir: si aceptamos estos casos como ejemplos de dilatación semántica, asignaremos también esta etiqueta a toda unidad en que se presente la intertextualidad en cualquier nivel.<sup>33</sup> Se trata, pues, de personajes enclavados en espacios a su vez enclavados en otros. Y no necesariamente se requiere el juego de espejos, ya que la imaginación y la memoria toman a su cargo múltiples traslados que funcionan como reflejos de imágenes ajenas halladas entre imágenes propias. Son fragmentos de poemas dentro de poemas, de citas textuales exactas o inexactas, de simples alusiones (históricas, mito-

<sup>32</sup> En cambio el tipo de relato interno al que asigna este rubro Dallenbach, puede ser denominado con precisión metadiégesis parafrástica.

<sup>33</sup> Pérez Firmat, Gustavo. "Apuntes para un modelo de intertextualidad en literatura", en *The Romanic Review*, vol. LXIX, no. 1-2, 1978, pp. 1-14.

lógicas, literarias, etc.), de relatos dentro de relatos (narrados o representados); y el artilugio que opera el tránsito entre los espacios, aunque suele ser un sujeto enunciador que construye narradores que construyen otros narradores, también puede ser un lector que sea punto de partida de una cadena de narratarios, y también, como se ha visto en los ejemplos anteriores, un enunciador lírico que traslade el ayer al hoy o al mañana, mediante el vaticinio y la evocación;<sup>34</sup> que puede no utilizar espejos, ojos, u otros medios de devolución de la imagen; y que mediante la alusión (que es figura) llene de resonancias, de ecos de textos ajenos, el texto propio. Dallenbach cita inquietantes fragmentos de Roussel que parecen aproximarse a esta idea: “no hay ningún elemento que no remita, por medio de un vínculo metafórico, a algún aspecto del funcionamiento textual [...] dentro de esta perspectiva, todo debe poderse extender figuradamente” (V. p. 212).

Aquí, sin embargo, quiero regresar por un momento a los ejemplos de la pintura, pues creo que no ha sido mencionado que el juego con las leyes de la perspectiva también puede crear en ella una extensión espacial que entronca con otro espacio, y sin espejo; un fenómeno similar al que proviene del lenguaje figurado y que yo llamé aquí dilatación semántica. Pongo como ejemplo las figuras inferiores de algunos paneles pintados por Luca Signorelli entre las nervaduras del Duomo de Orvieto (como *La predica e i fatti del Anticristo*), o a los lados y arriba de un arco (*Apocalisse*) donde, a izquierda y derecha de la parte baja, las figuras humanas, gradualmente aumentadas por su creciente cercanía al observador, llegan a salirse del marco pictórico y del arquitectónico, invadiendo el espacio fuera del muro.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> En el ejemplo de Vallejo no hay una simple anaprolepsis, pues el yo se mira a sí mismo evocar desde su propia proyección al futuro: no desde el aquí y ahora, sino desde el allá y entonces es imaginado el aquí y ahora.

<sup>35</sup> *I grandi maestri dell'arte*. Milán, ed. Scala, 1992.

## VI. Ejemplos.

El recurso ha sido llevado a sus límites por un autor que en su obra muestra una erudición infinita que versa, principalmente, sobre teoría literaria, de tal modo que logra en algunos ejemplos construir simultáneamente los tres tipos elementales de estructura en abismo: del enunciado, de la enunciación y del código. Me refiero, naturalmente, a Cortázar, quien vivió en París durante los años de más intensa expansión de la teoría de los estructuralistas (que ya habían hecho suya la herencia de los formalistas rusos).

Dos de sus brevísimos relatos constituyen delicados juguetes experimentales, de sugestivo encanto y de evidente y notable valor artístico y valor didáctico, en cuanto toca a la doble relación espacio-historia, espacio-discurso. Uno de ellos, "Teoría del cangrejo", se publicó en el suplemento *Sábado*, durante la última visita del autor a México. El otro, "Continuidad de los parques", está tomado de la insuperable revista *El cuento*.

### Teoría del cangrejo

Habían levantado la casa en el límite de la selva, orientada al sur para evitar que la humedad de los vientos de marzo se sumara al calor que apenas mitigaba la sombra de los árboles. Cuando Winnie llegaba.

Dejó el párrafo en suspenso, apartó la máquina de escribir y encendió la pipa. Winnie. El problema, como siempre, era Winnie. Apenas se ocupaba de ella la fluidez se coagulaba en una especie de

Suspirando, borró *en una especie de*, porque detestaba las facilidades del idioma, y pensó que ya no podría seguir trabajando hasta después de cenar; pronto llegarían los niños de la escuela y habría que ocuparse de los baños, de prepararles la comida y ayudarlos en sus

¿Por qué en mitad de una enumeración tan sencilla había como un agujero, una imposibilidad de seguir? Le resultaba in-

comprensible, puesto que había escrito pasajes mucho más áridos que se armaban sin ningún esfuerzo, como si de alguna manera estuvieran ya preparados para incidir en el lenguaje. Por supuesto, en esos casos lo mejor era

Tirando el lápiz, se dijo que todo se volvía demasiado abstracto; los *por supuesto*, los *en esos casos*, la vieja tendencia a huir de situaciones definidas. Tenía la impresión de alejarse cada vez más de las fuentes, de organizar *puzzles*<sup>36</sup> de palabras que a su vez

Cerró bruscamente el cuaderno y salió a la veranda.

Imposible dejar esa palabra, *veranda*.

A. En "Teoría del cangrejo" la historia consiste en la aventura de narrar, con sus desventuras: vacilaciones, interrupciones, oscilaciones mentales entre la realidad del texto en trance de ser creado, y la intromisión de la realidad de la vida en trance de ser vivida; de modo similar a como la realidad de la literatura se inmiscuye en nuestra vida al citar un proloquio de cualquier autor. (Si decimos: asistí al banquete; me sentía un comensal en "las bodas de Camacho", por ejemplo). El narrador enfoca a un enunciador en plena lucha por la expresión, en el forcejeo para dominar su problemática: mientras elige, duda, escribe, borra, yendo de la máquina de escribir al lápiz, plantado sobre una diégesis que patina bajo sus pies y se vuelve metadiégesis desde la cual brinca otra vez a la diégesis, sólo para constatar, un renglón después, que nuevamente es un narrador metadieético. La realidad vivida se desliza y se vuelve la realidad ficcional. No hay límite entre ambas. La relación entre relato y contexto del relator, es tematizada, y su desarrollo abarca siete párrafos. Los dos últimos constan, respectivamente, de una sola línea. Describiré uno por uno.

1) Un protagonista, plural e indefinido, es introducido como sujeto implícito por un verbo (habían), ocultando al narrador que

<sup>36</sup> Acertijos, embrollos.



da cuenta de acciones pretéritas de un ellos (que 'habían levantado la casa' bien orientada en la selva húmeda y calurosa). Al final del párrafo aparece una oración, incompleta y subordinada (pero sin subordinante) antes del punto y aparte (*Cuando Winnie llegaba*).<sup>37</sup>

2) El narrador comunica acciones de otro personaje narrador distinto de ellos (los constructores de la casa) y distinto de Winnie. (*Dejó el párrafo... apartó la máquina... encendió la pipa*). Es otro porque ha creado al primero ya que éste, para él, es otra tercera persona. El discurso de este segundo narrador es una reflexión de otro tenor, pues versa sobre el papel de Winnie. Así que la reflexión procede de él, al advertir cómo el primero es interrumpido: *Winnie. El problema, como siempre, era Winnie. Apenas se ocupaba de ella, la fluidez se coagulaba en una especie de...* Y aquí también la narración queda incompleta al aparecer el dato extrasistémico, incidental.

El secreto consiste en un truco que frecuentemente pasa inadvertido para el lector: sustituir el discurso indirecto (narración) por el discurso referido o discurso indirecto libre que reproduce dichos propios o ajenos desde una posición intermedia entre discurso directo y discurso indirecto.

De este modo, quedamos informados de que el narrador que actuaba emboscado detrás de su relato de la primera cadena de acciones (la construcción de la casa por ellos), habitualmente era interrumpido, en su quehacer de escribir, por Winnie; pero sin que la idea se complete. Cada secuencia interrumpida repercute sobre el sentido como ambigüedad y como suspenso. Nos deja a la espera de no sabemos qué.

3) El narrador creador del sujeto ellos, los constructores de la casa, fue creado por el narrador personaje escritor que dejó el párrafo en suspenso porque llegó Winnie, el cual es descrito, a su

<sup>37</sup> Esta misma oración, si tuviera sentido completo, lo habría adquirido como subordinada circunstancial de tiempo, al haber sido acabalada por otra que contendría al verbo principal: "Cuando Winnie llegaba, comenzaba la fiesta".

vez, por un tercer narrador que lo menciona como un él (*apenas (él) se ocupaba de ella...*) y en tercera persona narra sus acciones y describe su carácter (*suspirando, borró... porque detestaba... y pensó... etc.*).

4) Pero, en el cuarto párrafo, otro narrador habla del tercero refiriéndose a él como a otro él, que también ha abandonado su escrito, para cumplir con una cadena de acciones distintas y correspondientes a sus actividades radicadas fuera de cualesquiera textos.

Sin embargo, en este párrafo subsecuente, no nos dice el narrador cómo cumple sus papeles sociales desligados de la narración, sino que permanece observando al narrador que borró y que detesta las facilidades del idioma. Y, mientras realiza tales acciones, ya es otro narrador, puesto que no es quien realiza los propósitos que le hicieron abandonar la narración. Es otro que lleva a cabo la acción de pensar, de reflexionar, de hacerse preguntas, y, sobre todo, de comunicarnos todas sus reflexiones, mismas que ocupan el cuerpo del cuarto párrafo el cual, por supuesto, también queda sin acabar.

5) Este cuarto narrador tira el lápiz (pues el verbo del gerundio inicial del quinto párrafo, queda implícito en el anterior) y se dice a sí mismo sus reflexiones, y afirma su tendencia a huir de situaciones definidas (cosa que ha venido haciendo), y se identifica conmigo (con el lector extradiegético) al confesar, tanto su impresión de alejarse cada vez más de las fuentes, como su acción de organizar *puzzles* de palabras.

6) Pues bien, este narrador cierra el cuaderno y sale a la veranda en un penúltimo párrafo de una sola línea.

7) Pero se desdobra una vez más, en un nuevo narrador que decide borrar esa palabra (veranda), que sólo puede ser borrada si ha sido escrita, y que, por ello, convierte en narrador al personaje que cierra el cuaderno y sale a la veranda.

Los eslabones contienen, cada uno, a un narrador distinto, de los cuales el primero es el último en la profundidad del espacio que abarca los escalones metadieéticos, y el que queda más le-

jos de nosotros como lectores;<sup>38</sup> esos eslabones funcionan así porque:

- 1) expresan acciones indeterminadas e incompletas,
- 2) atribuyen tales acciones a un él siempre indeterminado, que funciona simultáneamente de dos maneras:
  - a) al principio de cada párrafo nos hace pensar que se trata del mismo él.
  - b) al final de cada uno de ellos, nos hace pensar que se trata de otro él, que es un nuevo narrador quien da cuenta de las acciones del anterior.

Ello es posible por el carácter alienable de los *shifters*, porque los pronombres personales cambian de significación cuando cambia la situación. Y ésta, en cada párrafo, varía, puesto que cada él acaba por ser descubierto, al final del párrafo (en el punto y aparte) como narrador de las acciones del él que lo precede.

Y también es posible porque la cadena de acciones carece de continuidad de un párrafo a otro; son acciones y reflexiones distintas. Inclusive cambia el instrumento con que se desarrolla la escritura: en el segundo párrafo se trata de una máquina de escribir. En el tercero no se escribe, se borra lo escrito. En el cuarto no se escribe, se reflexiona sobre lo escrito. En el quinto se deja de escribir con un lápiz que se tira, y así, se nos procura una estructura abismada que ofrece, a cada tranco, una nueva conciencia del truncado proceso de la escritura que se abandona; del texto anterior, con sus características, sus problemas, sus instrumentos, sus procedimientos y sus resultados. En el sexto, parece que se suspende el desarrollo de la enunciación, pues presenciamos otras acciones del narrador, distintas de narrar. Sin embargo, en el séptimo advertimos que el último narrador no queda en un espacio ubicado fuera de las fronteras de las narraciones, pues

<sup>38</sup> El efecto se produce al revés de lo que es habitual en estas construcciones: el lector está acostumbrado a ser llevado de lo próximo (la diégesis) a lo distante (la metadiégesis), y aquí sucede lo contrario.

cuando aparece el último narrador pensando en borrar 'veranda' y, con ello, reubica a esta palabra, nos informa que el penúltimo narrador es, también, parte de algo narrado. En cada párrafo, cada narrador hace entrega a otro personaje de la estafeta de narrador. Y aparecen endentadas en un mismo engranaje la realidad de la ficción y la realidad externa a ella, la realidad del fabricante de ficciones (mientras las crea).

El juguete ha funcionado. Dimos, obedientes, cada paso que nos llevó de la sospecha a la certidumbre, del engaño al desengaño. Asociados —como lectores— efímeramente, con cada uno de los nuevos y distintos narradores, pisamos escalones cuya existencia no prevista logró sorprendernos cada vez, a pesar de que no parecía posible, en cada nivel, una trampa más. Diferentes narradores nos trasladaron, primero hacia, y luego desde, la profundidad de una selva, paso a paso, hasta nuestro espacio extradiegético, como lectores. A través de una cadena de narradores transitamos de cada espacio metadieético a otro menos profundo, y a través de ellos logramos salir, junto con el punto final, del texto. El aspecto verbal durativo de los pretéritos combinados con copretéritos, dio solidez al vínculo entre los enunciadores que nos trajeron de la hondura a la superficie, donde Cortazar nos abandona a la reflexión sobre su maestría lúdica, aprovechada discípula de todas las vanguardias y de toda la crítica y la teoría vigentes en este siglo.

Y si reflexionamos respecto del mecanismo de la estructura abismada, llegamos a la conclusión de que es ficcional, de que lo es de lo enunciado, porque se trata, párrafo a párrafo, del transcurso de unos pasos que en seguida vemos que corresponden a una historia cada vez dada por otra historia. Pero como cada narrador se nos revela, al final de su párrafo, como personaje que se sale de su historia y se coloca en posición extradiegética respecto de ella, se trata también de una estructura abismada textual, de la enunciación, que nos deja ver el entramado de sus elementos, que nos da cuenta del proceso de escribir. Y, en fin, es igualmente una estructura abismada metatextual, del código literario, que,

como ya dijimos, es inseparable del mensaje y se comporta como sistema de señales que comunica a emisor y receptor a propósito de las convenciones artísticas implícitas en tales artefactos, y necesariamente subyacentes en ellos para que la narración no sea leída como un disparate.

### Continuidad en los parques

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante

tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer.

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer. Primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

B. En este cuento el narrador comienza por una breve retrospectiva tendiente a darnos los sucesos *ab ovo*. Así, nos presenta al personaje central: un lector, ocupadísimo hombre de negocios, que hasta ahora ha leído intermitentemente, pero ha logrado llegar a un momento de clímax que consiste en lograr tiempo libre, soledad y confort, para consagrarse, por fin, a la lectura, su pasión favorita. El sujeto (un lector) ha creado las condiciones para conseguir su objeto deseado (leer).

La descripción del espacio donde transcurre la lectura es extensa (dada la brevedad del cuento) e informa acerca de lo que rodea al lector y acerca de sus impresiones, emociones, vivencias, durante una especie de tránsito que lo lleva, lentamente, a instalarse con la totalidad de sus sentidos entre las acciones finales de la intriga leída: *la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba [...] Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro...*

Dicho de otro modo, yo, como lectora activa, participo de su experiencia y acompaño al personaje lector hasta que, desgajado de su realidad, se ha introducido en la escena que sólo existe en las páginas del libro que él tiene, mientras lee, en sus manos. Oscar Hahn<sup>39</sup> piensa que “para la aparición de un mundo enmarcado es indiferente que haya uno o más narradores”. Yo creo que, cuando hay metadiégesis, forzosamente hay otro narrador, aunque esté implícito, y en este cuento lo hay pues es el escritor de la narración que lee el personaje lector, del texto que tiene en sus manos.

Pero él, allí, en ese otro espacio al que se introduce leyendo, se convierte en participante de la acción, en un personaje que es testigo. Este acercamiento lo lleva casi a codearse con los protagonistas (no los de la historia leída por mí, sino los de la historia leída por él, que es el personaje lector). El uso de la tercera persona para narrar las acciones en su transcurso por ambos espacios, como bien observa Alberto Paredes,<sup>40</sup> crea el “espacio continuo” que es el punto donde se tocan las anécdotas.

Su transformación en personaje testigo de la escena leída permite al lector aportar detalles de una gran nitidez, interpretar miradas, actuaciones y gestos de los protagonistas de la metadiégesis: antiguos amantes que repasan, completan y perfeccionan los detalles, las coartadas, los peligros del proyecto de asesinar al otro elemento del triángulo amoroso: el marido.

A partir del único punto y aparte (que deslinda el período del proyecto de asesinato respecto del período de su ejecución), las acciones ocurren veloces, vehiculadas por un discurso denso, sobrecargado de significaciones que se apoyan en dos estrategias magistrales:

a) En la primera parte de los movimientos que ya corresponden a la realización del crimen, la mención de cada uno de ellos soporta una doble carga de significación, pues describe su ocurrencia y, simultáneamente, da cuenta de que ésta corresponde al

<sup>39</sup> Cf., nota 2.

<sup>40</sup> *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. México, UNAM., 1988, p. 53.

recuerdo de una parte del proyecto ya tantas veces repasado. Pero como a mí, lectora, no se me había dado esa información, mientras me entero de que se realizan ambas acciones también me entero de que se recuerdan y se comprueban, al constituir cada acto una constatación de la existencia de un esbozo anterior y, al mismo tiempo, una comprobación de su perfección y correspondencia, hasta en el más mínimo detalle, con la realidad que lleva a matar. Las acciones (del copretérito y del pretérito, primeramente, y del pospretérito y el copretérito luego) troceadas ambas cadenas, alternan, endentadas: *los perros no debían ladrar y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba.*

b) En la segunda y última parte, a esta doble significación de rememoración y puesta en práctica del proyecto se agrega otra estrategia que consiste en apresurar el proceso al resumirlo elidiendo, tanto los verbos que dan cuenta de la acción, como los que dan cuenta del recuerdo de la acción: *primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón, leyendo una novela.*

Desde la expresión 'la luz de los ventanales' reconozco, con todos sus demás detalles, el espacio, la situación, la escena donde se practica la lectura ininterrumpida, como los mismos donde dejé instalado, inicialmente, al lector, y donde está a punto de realizarse el crimen.

Al llegar el asesino por detrás de su víctima desprevenida y sólo pendiente de lo que lee, reconozco la analogía de mi propia situación como lectora absorta en los sucesos narrados, y un estremecimiento me garantiza que identifico, en ese final escamoteado, el peligro del personaje con un posible riesgo para mí, dada la identidad de mi situación con la suya. El reconocimiento de su figura de lector, análoga a la mía de lectora, opera en mí como una invitación a entrar en ese espacio, y produce un instante de vértigo, porque aceptarla es fungir como víctima.



Mi introducción hasta el espacio metadieético (que no está siendo narrado sino leído) se da en compañía del lector. Mi retorno, mi tránsito a través de los espacios, se da en compañía del asesino metadieético que sale del abismo a matar al personaje lector dieético, con quien regreso a identificarme en la situación de estar en trance de muerte.

En ambos cuentos es interesante observar la enorme diferencia y lo imprevisible de los efectos de sentido producidos, sin embargo, mediante la explotación de las mismas vetas retóricas; pues en la elipsis de las acciones en oraciones inconclusas del primer ejemplo, y en la elipsis de los verbos que corresponden a los últimos pasos del criminal, ambos textos producen resultados totalmente distintos.

Además, nuestro recorrido hacia adentro y hacia afuera de ambos abismos, se nos da soportado por estructuras diferentes. Al ir saliendo en reversa, paso a paso, de un espacio a otro, de un narrador a otro, adquirimos conciencia de la estructura abismada en el primer relato; mientras en el segundo nos vamos, plácidamente, sumergiendo junto con el lector en el espacio leído, para luego salir de prisa, jadeantes y horrorizados porque nos dirigimos con el asesino, a presenciar su crimen, que podría ser el nuestro. Es decir, el segundo relato es un paseo de ida y vuelta. Al trasladarse, el personaje de la metadiégesis rebasa la diégesis y rebasa los límites de la ficción de modo que toca el espacio de la realidad del lector extraliterario.

En este caso también estamos ante una estructura abismada ficcional: hay una narración —aunque incompleta— dentro de otra. También se trata de una estructura abismada textual, de la enunciación, porque deambulamos por los espacios narrativos (aunque somos engañados por el narrador y quedamos convencidos de que nos introducimos con el lector y no con él). Sentimos que pasamos, del texto que tenemos en las manos, al texto que tiene el personaje en las suyas. Quedamos enterados respecto de los espacios, las narraciones y su interrelación. Pero además, como en el ejemplo anterior, al descifrar e interpretar el relato

ponemos en juego nuestro conocimiento del metatexto en funciones, por lo que se trata, igualmente, de una estructura abismada metatextual, del código y su funcionamiento. Es decir: se narrativa el procedimiento que ella misma instituye.

Por otra parte, el *shock* psíquico generado por mecanismos como los aquí descritos, sin duda desautomatiza el lenguaje artístico mediante los dos procedimientos que describe Sklovski al introducir esta noción en la teoría del arte de nuestro siglo: 1) como forma obstruyente que prolonga el acto de la percepción estética debido a la complejidad de la construcción dada por la superposición de los tres tipos elementales de la estructura abismada, que también vuelven denso el significado, y 2) como procedimiento de singularización que permite a Cortázar hacer suyo el recurso y darle un uso atrevido y nuevo en sus geniales creaciones. Todo ello concurre a abrir para el lector el infinito y versátil mundo de las distancias, los espacios, los abismos, las experiencias que la literatura (en mayor medida que las otras artes) sabe poner a nuestro alcance al abrir vanos en la realidad por donde huir —como en algún lugar escribió Fuentes— hacia la tierra prometida que sólo la lectura nos permite hacer nuestra.