

LA PROCEDENCIA INCIERTA DE LA VOZ (A PROPÓSITO DE «LAS BABAS DEL DIABLO», DE JULIO CORTÁZAR)

María Isabel FILINICH

Universidad Autónoma de Puebla (México)
isabelfilinich@hotmail.com

Resumen: Es sabido que todo acto enunciativo da lugar a una escisión por la cual el discurso instala, al mismo tiempo, las categorías de persona, tiempo y espacio en el enunciado y en la enunciación: una será, entonces, la deixis del enunciado y siempre otra será la deixis de la enunciación, por más que quien hable se designe como *yo*. Pero el discurso se empeña muchas veces en volver ambiguas tales fronteras y en ofrecernos textos en los cuales la voz desdibuja su origen, se funde o confunde con otras voces, se desplaza de un nivel a otro, creando un efecto de extrañeza o asombro que nos invita a preguntarnos sobre la forma y el sentido de estas transgresiones en el proceso de enunciación. El propósito de este artículo es abordar estas transgresiones discursivas tomando como punto de partida un relato de Julio Cortázar.

Abstract: It is known that any enunciative act causes a division through which the discourse installs at the same time the categories of person, time and space in the utterance and the enunciation: one will be then the deixis of the utterance and the other will always be the deixis of the enunciation not

matter whether the one talking designates him/herself as *I*. But many times the discourse strives to make such limits ambiguous and to offer us texts in which the voice blurs its origin, it melts or becomes confused together with other voices; it moves from one level to another, creating an effect of strangeness or surprise that invites us to ask ourselves about the form and the sense of these transgressions in the enunciation process. The purpose of this article is to undertake these discursive transgressions taking as a starting point a story by Julio Cortázar.

Palabras clave: Metalepsis. Niveles narrativos. Enunciación. Julio Cortázar.

Key Words: Metalepsis. Narrative levels. Enunciation. Julio Cortázar.

1. INTRODUCCIÓN

La indagación acerca de quién habla cuando se echa a andar el discurso ha suscitado reflexiones fundamentales que han contribuido a forjar una teoría de la enunciación¹. Hemos así asimilado, en términos lingüísticos y semióticos, la escisión a que da lugar todo acto enunciativo, esa «esquizia creadora» de la que hablaba Greimas (1990: 113), por la cual el discurso instala, al mismo tiempo, las categorías de persona, tiempo y espacio en el enunciado y en la enunciación: una será, entonces, la deixis del enunciado y siempre otra será la deixis de la enunciación, por más que quien hable se designe como *yo*.

Pero he aquí que el discurso se empeña muchas veces en volver ambiguas las fronteras que la lengua impone y en ofrecernos textos en los cuales

¹ Me refiero a la línea de trabajos desarrollados en el dominio de la semiótica discursiva, cuyos inicios fueron recogidos en el volumen 17 de la Revista *Langages*, número dirigido por Tzvetan Todorov (1970): la temática de la enunciación era abordada entonces en estrecha relación con las marcas del sujeto de la enunciación en el enunciado (deixis, fuerza ilocucionaria, verbos performativos...); posteriormente, la misma publicación, en su volumen 70, esta vez a cargo de Herman Parret (1983), vuelve a plantear el problema de la enunciación, pero ahora de una manera global, como una totalidad que puede ser comprendida ya sea como una operación metalingüística, como un recorrido generativo, como puesta en discurso interlocutiva, como comunidad enunciativa... Los mismos años ochenta asistieron a la incorporación de nuevos dominios de reflexión semiótica (la percepción, las pasiones, la experiencia sensible o estética), lo cual tendrá efectos sobre la concepción de la enunciación. En el ámbito hispanohablante, el volumen 7 de la Revista *Tópicos del Seminario*, editada por Jacques Fontanille y Luisa Ruiz Moreno (2002), reunió, bajo el elocuente título *Presupuestos sensibles de la enunciación*, una serie de estudios en los que destaca el lugar del cuerpo en la dimensión enunciativa del discurso.

la voz desdibuja su origen, se funde o confunde con otras voces, se desplaza de un nivel a otro, creando un efecto de extrañeza o asombro que nos invita a preguntarnos sobre la forma y el sentido de estas transgresiones en el proceso de enunciación.

Es nuestro propósito, en las páginas que siguen, abordar tales transgresiones discursivas, de las cuales la literatura de Julio Cortázar es ejemplar.

2. PERPLEJIDADES DE UN RELATO

En el inicio de «Las babas del diablo» (Cortázar, 1983)², alguien sostiene: «Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada» (p. 65). Y no podemos sino decir que aquí habla alguien para quien constituye un verdadero problema el modo de acomodar en categorías gramaticales la experiencia que un sujeto tiene de ciertos acontecimientos. Preocupación ésta propia de un escritor, en lucha siempre con el lenguaje. Habla, entonces, un escritor. La pregunta podría asomar, en consecuencia, en un lector poco avezado: ¿es Cortázar quien duda de la eficacia del lenguaje? ¿es «palabra de autor» la que aflora en medio del universo de ficción del relato?

Sin duda, el enunciado citado que abre el relato (y que se continúa en una serie de enunciados también metalingüísticos) nos instala, en una primera lectura, un tanto en el borde del universo de ficción: la preocupación por la escritura (y, en particular, por el uso de los pronombres personales) aparece bajo la forma impersonal («Nunca se sabrá...»), lo cual crea un espacio enunciativo, en el cual podría tener cabida no sólo el escritor-personaje que así se nos presenta, sino también el que quiera identificarse acuciado por la misma incertidumbre, entre ellos, claro está, el propio autor.

Hablamos, entonces, de probable identificación, esto es, de dos entidades diversas, separadas por un umbral, al menos verosímilmente, intransitable. Pero he aquí que el relato quiere subvertir nuestras convicciones y mostrarse como una continuidad, disimular la ruptura, o bien revelarnos, bajo la evidente discontinuidad, una red más profunda y sutil, especie de «hilos de la virgen» que impiden al autor desasirse de su obra.

² Todas las citas del texto de Cortázar (1983: 65-82) se refieren a la edición realizada en México, por la editorial Nueva Imagen, de *Las armas secretas*, libro que contiene el cuento «Las babas del diablo».

Pero entre uno y otro lado del borde, la ficción gana la partida, y el escritor-personaje no sólo abunda en sus avatares de escritor y fotógrafo, sino que también se decide a escribir una historia. La narración señala, primero, sus deslindes claros: en un universo vive el escritor inquieto por su necesidad de contar, en otro tomará forma un personaje que se ve envuelto en una serie de acontecimientos.

Después de algunos intentos de dar comienzo a su narración, ésta se inicia así:

Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur-le Prince el domingo 7 de noviembre del año en curso (p. 67).

Después de tantas vicisitudes escriturales, este escritor pareciera decidirse por configurar un narrador canónico. Sin embargo, en sus ensayos previos de inicio, ya había sugerido lo que de inmediato empieza a suceder: la constante oscilación entre la procedencia de la voz. Veamos los siguientes pasajes:

... podía quedarme sentado en el pretil sobre el río [...] sin que se me ocurriera pensar fotográficamente las escenas... (p. 68).

*... y perversamente Michel **esperaba**, sentado en el pretil, aprontando casi sin darse cuenta la cámara para sacar una foto... (p. 72).*

*Pasaron varios días antes de que **Michel revelara** las fotos del domingo... (p. 76).*

*Los dos primeros días **acepté** lo que había hecho, desde la foto en sí hasta la ampliación en la pared... (p. 77).*

Casi imperceptiblemente pasamos de un narrador que adopta la primera persona para narrar una historia, en la que asume haber participado, a un narrador que toma distancia de los acontecimientos e instala en el enunciado a un tal Michel a quien atribuye las acciones narradas y sobre el que proyecta su mirada, a veces crítica, a veces irónica. Así, asistimos a frases como las siguientes:

Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad [...] en tanto que oler; o (pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto) (p. 70).

Dos posiciones narratorias en el interior de un mismo enunciado: el relato aparece jalonado de paréntesis, en los que oímos, en tiempo presente,

una voz en primera persona, pero que no puede atribuirse a Michel-personaje, actor que participa en los acontecimientos, sino que sólo puede asignarse al narrador distante que evalúa, tiempo después, lo acontecido. Detengámonos en este otro fragmento:

(Me cansa insistir, pero acaban de pasar dos largas nubes desflecadas. Pienso que aquella mañana no miré ni una sola vez el cielo, porque tan pronto presentí lo que pasaba con el chico y la mujer no pude más que mirarlos y esperar, mirarlos y...) (p. 71).

Ver pasar las nubes será la marca del espacio de enunciación desde el cual este *yo* profiere su discurso. La distancia espacial con respecto a los sucesos narrados será constante en estas intervenciones. De tal manera que puede afirmarse que uno es el *yo*, situado frente a la ventana del cuarto en cuyo recuadro ve pasar las nubes («Ahora pasa una gran nube blanca [...en el] rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto» p. 81); y otro es el *yo* que intenta rehacer la historia anclándose en distintos espacios — según van sucediéndose los acontecimientos — y ubicándose en la paulatina conciencia que el personaje va adquiriendo a medida que avanza la historia.

Observaciones semejantes son posibles en el orden de la temporalidad y obedecen a un cambio en la posición temporal de quienes hablan: cuando el *yo* es asumido por Michel-personaje hay una inmediata restricción del saber. Michel-fotógrafo posee un saber limitado sobre los acontecimientos en los que se ve envuelto y sólo a medida que avance la narración podrá acumular un conocimiento que le permitirá ir decidiendo sobre la certeza de lo sucedido:

Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad (p. 72).

Este Michel se nos muestra en una posición temporal tan cercana a los hechos que aún desconoce si tomará o no la fotografía. En cambio, en otra posición temporal está el *yo* que ve pasar las nubes por el recuadro de una probable ventana que está al alcance de su visión, cuando ya todo ha pasado. A los cambios constantes de persona gramatical, mediante los cuales quien enuncia se representa en su propio discurso, hay que añadir los cambios de ángulo focal, cuya distancia diversa de lo narrado, obligan a constantes ajustes, a limitar y ampliar alternativamente la óptica.

En consecuencia, puede decirse que dos instancias discursivas diversas asumen el *yo*: por una parte, un Michel escritor que, a distancia de los hechos, intenta, mediante su labor de escritura, verter en palabras ciertos hechos; por otra, un Michel personaje, traductor y fotógrafo, y también narrador, que desconoce aún, entre otras cosas, que escribirá la historia en la que está implicado como actor y narrador. En cambio, Michel escritor conoce bien a Michel actor y narrador, evalúa sus acciones, sobre todo su forma de narrar para sí mismo lo que le va sucediendo. La tarea de Michel escritor será volver a narrar, ahora mediante la forma escrita, para un posible lector ajeno a los sucesos, la serie de acontecimientos (unos reales, otros imaginarios, otros más posibles...) que se van tejiendo de manera vacilante — mediante hipótesis unas veces confirmadas, otras modificadas o negadas — en la conciencia de Michel actor coetáneo de los hechos cuyo significado se esfuerza en descifrar. La historia que intenta contar Michel escritor, entonces, no sólo se construye con una serie de sucesos, sino también y necesariamente con la significación que tales sucesos han tenido para ese Michel que los ha experimentado.

De ahí, la aparición de la primera persona plural: si se trata de dos *yo* discursivos, por momentos pueden reunirse y mostrarse en plural. Así leemos frases como:

Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo [...] con muchísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, de sacar fotos (porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo) (p. 66).

Empezó a caminar hacia nosotros, llevando en la mano el diario que había pretendido leer (p. 75).

Pero el plural aquí, más que la marca de una reunión, es la de una escisión que la precede y justifica. Entre quien actúa y experimenta, y quien, tiempo después, se afana en escribir lo sucedido, media una infranqueable distancia: este último debe atenerse a narrar los hechos pasados, que ya han tenido lugar, y no puede, verosímilmente, incidir sobre la historia que es objeto de su narración.

Sin embargo, en varios pasajes, las acciones que van conformando la historia son contadas, en el interior de un mismo párrafo, asumiendo posiciones narratorias diferentes, sin que la transición de la tercera a la primera persona gramatical obedezca a un cambio de otro orden que la justifique. Así, podemos leer:

[...] Michel tuvo que aguantar minuciosas imprecaciones, oírse llamar entrometido e imbécil, mientras se esmeraba deliberadamente en sonreír y de-

clinar, con simples movimientos de cabeza, tanto envió barato. Cuando empezaba a cansarme, oí golpear la portezuela de un auto (p. 75).

Los acontecimientos prosiguen su lineal encadenamiento en la historia, pero el narrador ha pasado de hablar en tercera persona acerca de Michel, a delegar en Michel actor la narración de los sucesos que siguen. Comienza así el relato a mostrar su propia estrategia de enunciación, como si el *yo* del escritor distante se dejara ganar por la experiencia vivida y se deslizara sin más a la conciencia del *yo* sujeto de los enigmáticos acontecimientos.

Este «dejarse ganar» no hace sino evocar aquellos pasajes de «Continuidad de los parques», en que el ingenuo lector de una novela, al retomar su lectura, se solaza en «irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba» por efecto de la ficción novelesca, para que «dejándose ir hacia las imágenes que adquirirían color y movimiento» pudiera él mismo compartir el destino de los personajes que eran objeto de su apasionada lectura. En otro trabajo (1997: 102-109) he reflexionado acerca de la singular forma que adopta, en este relato de Cortázar, la articulación de historias, una suerte de subordinación *sui generis* mediante la cual nunca abandonamos enteramente una situación narrativa para ingresar en otra.

Tales transgresiones narrativas en el nivel enunciativo de los textos que conducen a pensar con Michel escritor que «nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando» (p. 67), tienen lugar también en el nivel enunciativo, en la misma historia contada. Veremos así que el relato da otro vuelco, y este personaje-traductor-fotógrafo, atrapado también él en los laberintos del lenguaje, aunque, esta vez, del lenguaje fotográfico, se permite ingresar sin más en el universo de sus fotografías y manipular libremente el destino de los personajes fotografiados (imaginar desenlaces diversos y detallados de la escena observada, calcular los efectos del acto mismo de fotografiar la escena sobre los actores implicados en ella, modificar sus hipótesis sobre el papel de cada uno de los actores). Pero este «ingreso» en la escena fotografiada no sorprende: de modo verosímil el espectador de una imagen puede, en otro nivel, digamos en el interior de su conciencia, fabular una historia posible en ella contenida. Así es que nada impide que Michel, mientras busca la forma más idónea de traducir algo del español al francés, diga: «Entonces descansaba un rato de mi trabajo, y me *incluía* otra vez con gusto en aquella mañana» (pp. 77-78). En verdad, una expresión metafórica, para señalar que se concentraba plenamente en la observación de la foto.

Pero se da un paso más en estos deslizamientos: la tarea de traducción se ve violentamente interrumpida, y tal interrupción parece efectuada por uno

de los personajes de la foto que Michel contempla. Leamos el comienzo del desenlace:

Acababa de escribir: Donc, la second clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés —y vi la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo. De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla. El chico había agachado la cabeza [...] parecía más que nunca un prisionero, la perfecta víctima que ayuda a la catástrofe (p. 79).

De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro (p. 80).

[...] y me apoyé en la pared de mi cuarto y fui feliz porque el chico acababa de escaparse, lo veía corriendo [...] y después [el hombre] todo él un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota (p. 81).

Y con estas constantes oscilaciones que van de lo que se deduce que habría de ocurrir a partir de la escena presenciada en el espacio de la isla, al suceso violento que tiene lugar en el interior del cuarto, se configura esta nueva versión de la historia de la mujer, el hombre y el niño que la ampliación de la imagen permite conjeturar. Después de cerrar los ojos para ya no ver, taparse la cara, el llanto (efectos todos de la comprensión de la perversidad) y la niebla, fruto de la agresión sufrida, que le oscurece los sentidos y lo deja inerte (y evidentemente sin poder incorporarse), ya sin fotografía que observar, pasa para Michel un «tiempo incontable», en el que sólo le queda mirar por el recuadro de la ventana la imagen apenas cambiante del cielo. La narración alterada del orden temporal de los sucesos (primero se narra la agresión y luego la comprensión de lo que pudo suceder), así como también el constante cambio de perspectiva temporal, conducen a esa confusión entre el *ahora* de lo que está sucediendo en la isla y el *ahora* en el interior del cuarto, donde tiene lugar la contemplación de la foto (cuyas progresivas ampliaciones revelan otra orientación de la historia) y la posterior agresión.

3. REFLEXIONES TEÓRICAS SOBRE LA TRANSGRESIÓN DE FRONTERAS DISCURSIVAS

Estos pasajes de un *yo* a otro *yo*, de un *ahora* a otro *ahora*, de un *aquí* a otro *aquí*, llevan a reflexionar sobre el carácter de estas transgresiones. Y no

se puede sino evocar la *metalepsis*, esa figura por la cual las fronteras de un universo de ficción son atravesadas, transgrediendo así ciertas convenciones que nuestra competencia de lectura nos impone.

Genette había comenzado, en *Figures III* (1972) y luego en el *Nuevo discurso del relato* (1998), a reflexionar acerca de esta figura en la narración. Posteriormente, retomó y extendió estas observaciones iniciales que recogió luego en un pequeño libro que lleva como título precisamente el de *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004).

En este último trabajo, Genette vuelve a recordar la concepción retórica de la figura para luego —mediante análisis de textos narrativos, pero también y muy particularmente de textos dramáticos, así como también de otros tipos de textos provenientes del cine, la pintura, la televisión inclusive— expandir la noción retórica a estrategias más amplias de composición del discurso ficcional. Así, a partir de ciertas observaciones de la manifestación variada de la *metalepsis* en textos de las más diversas épocas y géneros, considera algunos rasgos que adquiere la figura al pasar al dominio más extenso de la ficción.

Aquí nos interesa recuperar las observaciones más generales que aporta este trabajo, en la medida en que nos proporcionan fundamentos para continuar reflexionando, ahora a partir de relatos literarios en lengua hispana, acerca de los *usos* singulares de la *metalepsis*.

Genette cita a Fontanier (1977) para quien la *metalepsis* consiste en «transformar a los poetas en héroes de las hazañas que celebran [o en] representarlas como si ellos mismos causaran los efectos que pintan o cantan» (Genette, 2004: 10). Se trata de presentar al autor como aquel que efectivamente opera lo que sólo narra o describe. Además, en la misma categoría de *metalepsis* incluye Fontanier a aquella forma de expresión por la cual «bajo el imperio del entusiasmo o de un sentimiento impetuoso, el narrador abandona su rol por aquél de amo o árbitro absoluto de manera tal que en lugar de limitarse a narrar algo que sucede o ha sucedido, él manda, ordena que tal cosa se haga» (1977: 108-109).

Es claro, entonces, el parentesco de la *metalepsis* con la metáfora y con la metonimia. Es así que para Du Marsais (1977: 80-81) «La *metalepsis* es una especie de metonimia, por la cual se explicita el consecuente para dar a entender el antecedente, o el antecedente para dar a entender el consecuente». Señala Du Marsais que *metalepsis* no es sino el nombre que recibe esta especie particular de metonimia.

Genette enfatizará que si la *metalepsis* puede ser considerada una especie de metonimia, es necesario precisar que en la *metalepsis* se trata de una re-

lación causa-efecto muy especial, y en consecuencia propone «destinar de ahora en más el término *metalepsis* a una manipulación [...] de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación» (2004: 15). Pero si bien ésta es una de las formas típicas de la *metalepsis*, no es la única, pues por debajo de ese vínculo paradójico entre el autor y su obra, aquello que pone en evidencia la *metalepsis* es la transgresión de los niveles narrativos, observación que ya en *Figures III* había hecho Genette (1972: 243 y ss.).

Es en esta posibilidad que ofrece el discurso de transponer los niveles narrativos que quisiéramos detenernos para poder dar cuenta de las variantes de *metalepsis* que se pueden hallar, en principio, en este relato.

Podemos partir de la situación comunicativa implicada por todo acto de discurso para reconocer los dos niveles básicos: aquel en que actúan enunciatador y enunciatario, en su tiempo y espacio, nivel de la enunciación; y aquel en que actúan actores en el marco de tiempos y espacios determinados, nivel del enunciado, de la historia contada. Sabemos que nada impide que en el universo de la historia contada se reproduzcan los niveles pues un personaje puede transformarse en narrador de otra historia y así sucesivamente³. Estos distintos niveles implican estatutos de existencia diversos para los actores, tiempos y espacios implicados en cada uno de ellos, de manera tal que cualquier intervención, incidencia, vínculo directo entre niveles, es percibido como extraño o de carácter fantástico. Mientras los distintos niveles estén claramente diferenciados, nuestra competencia «realista» de lectura se ve confirmada, pero si tales niveles tienen fronteras porosas y permiten que los actores pasen sin más de uno a otro universo, o que quien narra manipule explícitamente a sus personajes, o bien, que quien supuestamente lee ejerza alguna acción y altere la historia que recibe, entonces estaremos ante casos de *metalepsis*.

Podríamos comenzar reconociendo casos de flagrante *metalepsis*, el caso típico, aquél en el que, por ejemplo, el narrador invita al narratario a intervenir en la historia que le está dirigiendo. Así, leemos en nuestro relato:

Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás (p. 66).

³ Sería el caso del relato enmarcado, en el cual un primer narrador o narrador *extradiegetico* (en términos de Genette) se hace cargo de narrar una historia en la que algún actor se transforma a su vez en narrador (que por provenir del relato primero, se considerará *intradiegetico*) de otra historia, pudiendo estos niveles multiplicarse en la narración (véase Genette, 1972: 238 y ss.). Para un desarrollo del tema acompañado de análisis de textos latinoamericanos, véase también el trabajo de Helena Beristáin (1994) y mi libro *La voz y la mirada* (Filinich, 1997).

¿Quiénes son realmente los agentes de la acción de bajar la escalera? ¿A quiénes reúne la primera persona del plural? La invitación a descender por la escalera que conduce al «domingo 7 de noviembre» es la estrategia de inicio del narrador para atraer la atención del narratario y hacerlo partícipe de los sucesos que le destina. El movimiento espacial de descenso evoca metafóricamente el movimiento retrospectivo en el tiempo; digamos así que la figura pone en la escena del discurso una supuesta traslación espacial, hecho posible de ser realizado, para convocar otro movimiento, éste irrealizable, el recorrido inverso del tiempo. Pero además de la metáfora, como ya lo dijimos, hay otra transgresión, por la cual se pasa del nivel de la enunciación al del enunciado: al incitar el narrador al narratario a bajar la escalera, momentáneamente, se introducen, o, más bien, hacen como si se introdujeran en un espacio y un tiempo que no les pertenece, puesto que aquel espacio y aquel tiempo sólo pueden ser recuperados por la memoria, por el discurso de la memoria, pero no podrían volver a tener lugar.

Se trata aquí del uso clásico de la metalepsis, aquel que condujo a Fontanier a definirla en términos, ya citados, de atribución al autor de las acciones que sólo relata o describe y que Genette denominó como «metalepsis de autor». Este tipo de metalepsis transgrede la frontera entre enunciación y enunciado, convirtiendo al narrador en actor que realiza, lleva a cabo, las acciones que narra. En nuestro caso, narrador y narratario no sólo son agentes de la actividad enunciativa en la que están implicados, sino que además se constituyen, por obra de la metalepsis, en testigos presenciales de los sucesos que uno, sólo podría narrar y el otro, sólo escuchar.

Pero no es ésta la única posibilidad de transgredir el umbral entre los niveles narrativos. Si algo sorprende en el relato de Cortázar es ese pasaje intermitente entre uno y otro *yo*: uno situado en el nivel extradiegético, del narrador primero, narrador-escritor, distante temporalmente de los acontecimientos que narra, ubicado en un espacio en el que sólo puede ver pasar las nubes, y otro es el *yo* del narrador-actor, coetáneo de los sucesos que intenta descifrar a medida que se desarrollan, situado alternativamente en los espacios en que van teniendo lugar los acontecimientos en los que se encuentra implicado. ¿En qué medida este tipo de transgresión puede ser entendida como metalepsis? ¿En qué se asemeja este procedimiento al anterior y en qué se diferencia? Leamos otro pasaje en el que se evidencia esta traslación de uno a otro *yo*:

Esta biografía era la del chico y la de cualquier chico, pero a éste lo veía ahora aislado, vuelto único por la presencia de la mujer rubia que seguía ha-

blándole. (Me cansa insistir, pero acaban de pasar dos nubes desflecadas. Pienso que aquella mañana no miré ni una sola vez el cielo [...]) (p. 71).

Para el primer *yo* que aquí aparece, la mañana en cuestión constituye su presente en tanto tiempo vivido (*ahora*), presente que se conjuga con el pretérito imperfecto (*lo veía*) que acusa la distancia de ese mismo *yo* en tanto narrador. Esta conjunción de presente y pretérito imperfecto caracteriza el discurso indirecto libre, caso en el que la fusión de voces de narrador y personaje propicia la fusión de rasgos (deícticos, lectales, etcétera) de uno y otro⁴.

Para el otro *yo*, en cambio, la mencionada mañana, se sitúa a distancia (*aquella* mañana), y los acontecimientos sucedidos entonces son referidos en pretérito indefinido, tiempo narrativo por excelencia (no *miré* ni una sola vez el cielo) y su presente transcurre observando el paso constante de las nubes.

Ante la indecisión frente a la forma adecuada de cómo contar la historia manifestada por el narrador-escritor, éste ha optado por no descartar ninguna y por moverse sin escrúpulos entre uno y otro presente, entre uno y otro espacio, entre uno y otro *yo*. El juego de la metalepsis es aquí aún más osado: se trata de un *yo* que usurpa el lugar de otro *yo*. En este sentido, en el relato coexisten dos centros deícticos, cada uno de los cuales conlleva una perspectiva diversa. El *yo*-actor, inmerso en el tiempo de los acontecimientos, desconoce lo que vendrá después, y tiene tan escasa distancia de los sucesos que su interpretación del sentido de los mismos se va transformando a medida que la historia progresa. En cambio, el *yo*-escritor, distante de lo sucedido, posee un ángulo focal más amplio, que le permite construir su discurso no sólo con la narración de aquello que ha tenido lugar, sino también con las evaluaciones del papel jugado por ese *yo* en tales circunstancias. Es esta traslación de uno a otro centro deíctico y focal lo que produce ese efecto de extrañeza propio de la metalepsis. Estamos también, como en el caso precedente, ante un pasaje entre niveles, pero ahora entre un nivel enunciativo y otro. Hay aquí una suerte de engaste de enunciaciones, de manera tal que podríamos decir que la enunciación del narrador-escritor da lugar a la enunciación del narrador-actor, pero estas dos enunciaciones se nos muestran yuxtapuestas y, abruptamente, la narración pasa de una a otra como si fuera posible vivir simultáneamente en dos presentes, estar en dos espacios diver-

⁴ El llamado *discurso indirecto libre* ha sido, como se sabe, ampliamente tratado por diversos autores; sólo mencionaremos aquí estudios llevados a cabo por especialistas que toman como fuente de reflexión textos literarios y latinoamericanos y que ofrecen originales elaboraciones de este recurso estilístico: me refiero a los trabajos de Graciela Reyes (1984), Mario Rojas (1981), Filinich (1997), entre otros.

sos y ocupar dos conciencias. Ya nos hemos alejado de la metalepsis de autor, en la cual la carga metafórica *hace pasar* más fácilmente la figura, y nos hallamos ante una metalepsis más audaz que juega a borrar la barrera entre dos actos de enunciación, de los cuales uno constituye el marco del otro. Genette habla del pronombre *yo* como un «operador de metalepsis» (2004: 129) para señalar la dualidad de instancias que hay siempre implicada en cualquier uso, por más banal que sea, de la primera persona en tiempo presente. Como podemos apreciar a través del texto de Cortázar, esa potencialidad de la lengua es aprovechada por la narración literaria para llevar a tal extremo la dualidad que pueden llegar a configurarse dos centros deícticos simultáneos.

En el relato de Cortázar que nos ocupa, asistimos también a otro tipo de metalepsis. Detengámonos en el siguiente fragmento del final de la historia que relata acontecimientos que han tenido lugar, como dice el mismo narrador páginas atrás, «en una habitación de un quinto piso»:

*Creo que grité, que grité terriblemente [...] y entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco, y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse al hombre que **me miraba** con los agujeros negros que tenía en el sitio de los ojos, entre sorprendido y rabioso miraba queriendo clavarme en el aire [...] y fui feliz porque el chico acababa de escaparse, lo veía corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla [...] Por segunda vez se les iba, por segunda vez **yo lo ayudaba a escaparse** (pp. 80-81).*

La progresiva ampliación de la escena mediante la lente de la cámara permitirá descubrir al fotógrafo la perversa historia que anidaba en aquel encuentro del niño con la mujer y el hombre: presencia vicaria de la mujer que seduce al niño para entregarlo al hombre. Y a este descubrimiento le sigue otro: la posición del niño prefigura su huida. Esta animación de la escena le otorga también un papel al propio fotógrafo más allá de haber tomado la fotografía. Si atendemos a ciertos enunciados contenidos en este fragmento, advertiremos el vínculo que se entabla entre la imagen y su observador, el fotógrafo: es así que el hombre fotografiado *mira* a quien ahora, en su habitación, contempla la imagen y, a su vez, el fotógrafo *ayuda a escaparse* al niño. Esta intervención del observador de la foto en la imagen fotografiada (ser mirado, ayudar al niño a escapar) y, a su vez, de la imagen en el observador (el hombre que mira a Michel), implica también la transposición de esa frontera que la narración ha vuelto lábil entre enunciado y enunciación.

El relato, como sucede con frecuencia en los textos de Cortázar, tematiza esta problemática de la intervención. Dice en un momento el narrador: «yo no podía hacer nada [...] mi fuerza había sido una fotografía [...] y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso [...] incapaz de intervención [...] una pequeña y casi humilde intervención» (p. 80). Pero la historia contada hará que esa intervención aparentemente insignificante tenga (o se espera que tenga) efectos cruciales. No se puede menos que evocar cualquier práctica artística y la pregunta por su «utilidad», como así también la importancia que la palabra o la imagen finalmente cobran en cualquier circunstancia, al punto que quien la ejerce se vuelve vulnerable y probable destinatario de una censura más o menos violenta. El vínculo entre el arte (de la palabra o de la imagen) y el «mundo real» tendría también un carácter meta-léptico: se trata de una incidencia paradójica y extraña de uno sobre el otro.

Hemos aludido más arriba a la animación de la escena para referirnos a la intervención en la misma del fotógrafo. Pero este procedimiento tiene un alcance mucho mayor en el relato.

Gérard Genette (2004) dedica algunas páginas de su ensayo sobre la metalepsis a aquello que él designa *animación ficcional*, entendiendo por este recurso aquellas descripciones de imágenes representadas, que otorgan vida a las figuras estáticas. El inicio de esta forma de la metalepsis estaría en el canto XVIII de la *Ilíada*, en la célebre descripción del escudo de Aquiles, mediante la cual los personajes «se animan, se mueven, accionan, hacen oír sus gritos, sus palabras y el sonido de su música, y expresan sus sentimientos» (*Ibidem*: 95).

En «Las babas del diablo» este procedimiento asume rasgos singulares. Volvamos sobre algunos pasajes que describen, narrativizándola, la escena fotográfica:

El chico había agachado la cabeza, como los boxeadores cuando no pueden más y esperan el golpe de desgracia [...] Ahora la mujer le hablaba al oído, y la mano se abría otra vez para posarse en su mejilla, acariciarla y acariciarla, quemándola sin prisa [...] Cuando vi venir al hombre, detenerse cerca de ellos y mirarlos, las manos en los bolsillos y un aire entre hastiado y exigente [...] comprendí, si eso era comprender, lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en ese momento, entre esa gente, ahí donde yo había llegado a trastocar un orden, inocentemente inmiscuido en eso que no había pasado pero que ahora iba a pasar, ahora se iba a cumplir [...] De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro (pp.79-80).

La narrativización de la escena es llevada al extremo: empezamos a dudar si estamos directamente ante lo que Michel vio en la isla o ante la imagen fotográfica de lo visto. El tránsito de los tiempos imperfectos, propios de la descripción, al indefinido («cuando *vi* venir al hombre...»), tiempo narrativo por excelencia, hacen vacilar la posición del destinatario, quien, por momentos, es conducido, a través de la narración, a volverse a situar en la isla ante los actores de la escena y, por momentos, es traído al espacio del cuarto para contemplar la imagen fotográfica de tal escena. A medida que avanzamos en el extenso pasaje advertimos que se trata de lo segundo, de la observación detenida de la ampliación fotográfica, observación que en su extrema agudeza hace cobrar vida y movimiento a los personajes de la escena en la isla. Este deslizamiento paulatino de un universo a otro, esta oscilación subrepticia, constituye esa metalepsis por animación que borra el soporte material de los signos y así «trasciende el medio de representación para tomar a cargo lo que éste representa» (*Ibidem*: 57).

Pero la animación no es total, se detiene en un punto que deja en suspenso la acción conjeturada que debía seguir a aquel encuentro: «comprendí lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar [... lo] que ahora iba a pasar, ahora se iba a cumplir»; la vacilación temporal no deja duda sobre el carácter obligatorio de la acción por venir, aunque, claro está, se trata de una obligatoriedad *lógica*, y no de una necesidad real. La animación se suspende en el clímax de la historia para prolongar, mediante sucesivas perífrasis modalizadoras, el momento de realización de una acción presupuesta sobre cuyo cumplimiento se duda. Esta expansión del tiempo previo a la realización abre el espacio para la inserción de esa otra acción, ajena a la escena, pero que puede, quizás, trastrocarlo todo: la toma de la fotografía. Tomar la foto y con esa sola acción alterar un orden casi cumplido se vuelve una suerte de transgresión metaléptica. Así, el relato parece conducirnos a pensar que toda acción artística tiende a provocar una suerte de intervención metaléptica que podría «trastocar un orden» perteneciente a otro universo, con otro estatuto de existencia distinto del de la ficción y al que se le atribuye el calificativo de *real*.

4. CONCLUSIONES Y APERTURA: PARA UNA TIPOLOGÍA DE LA METALEPSIS

Los diversos tipos de la metalepsis que hemos señalado en el relato de Cortázar y que acusan variantes con respecto a la metalepsis clásica, nos per-

miten mostrar que estos inusitados pasajes de un nivel a otro, o en otros términos, de un universo a otro, tienen una esfera limitada de realización y, por tal razón, puede preverse que todas las transgresiones posibles, caracterizadas como metalepsis, se circunscriben a los siguientes casos:

En el interior de una historia:

- *Pasaje del nivel de la enunciación al del enunciado*: corresponde al caso clásico en el cual el narrador no se limita a narrar una historia, sino que además incide sobre la historia, la cual, se presupone, ya ha acontecido; corresponde también a otra manifestación posible, mediante la cual el lector es invitado a participar de algún modo en la historia que, se presupone, sólo recibe. En el relato de Cortázar, que aquí nos ha ocupado, hemos señalado un caso de metalepsis que combina ambas posibilidades: el narrador invita al virtual lector que convoca a trasladarse junto con él al espacio y al tiempo de los sucesos («*bajemos por la escalera de esta casa*») para realizar la improbable acción de ser testigos presenciales de lo ya acontecido.
- *Pasaje del nivel del enunciado al de la enunciación*: sería el recorrido inverso al anterior y se refiere al caso en el que algún componente de la historia contada afecta, de alguna manera, al enunciador o enunciatario de la misma historia; en nuestro caso, la animación ficcional cumple este papel, dado que un personaje de la diégesis fotográfica (el hombre) *sale* de la foto para agredir a quien, en calidad de enunciatario, sólo contempla esa fotografía.

Entre dos historias diferentes:

- *Pasaje del nivel enunciativo extradiegético al nivel enunciativo diegético (o bien, del nivel enunciativo correspondiente a una historia marco al nivel enunciativo de otra historia enmarcada) y también el caso inverso*: se trataría de aquella circunstancia percibida como usurpación de la palabra de un narrador por otro, o bien, mirado desde el otro ángulo, como abandono de la palabra para que otro la tome. Éste es el caso que hemos analizado detenidamente en nuestro ejemplo, en el cual el *yo* del narrador-escritor se deja ganar por el *yo* del narrador-actor contemporáneo de los sucesos.
- *Pasaje del nivel del enunciado de una historia al enunciado de otra historia*: en este caso, un componente de una historia desborda los límites de su universo para afectar a los sucesos de otra historia; po-

demos recordar aquí, a título de ejemplo, otro relato de Cortázar, «Todos los fuegos, el fuego», en el cual, las dos historias que se narran en paralelo y que se desarrollan en tiempos, espacios y con actores muy diversos tienen un desenlace común y pareciera que un mismo fuego envuelve, al final, a las víctimas.

- *Pasaje del nivel enunciativo de una historia al nivel del enunciado de otra historia, y viceversa*: caso en el cual un componente de una historia afecta a la instancia enunciativa de otra historia, o bien, el caso contrario.

Advertimos así, cómo la concepción de la metalepsis, en tanto transgresión de niveles narrativos, permite prever las posibilidades de manifestación de este procedimiento tan característico de ciertas narraciones contemporáneas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERISTÁIN, H. (1994). «Enclaves, encastrés, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)». *Acta Poética* 14-15, 235-276.
- CORTÁZAR, J. (1983). «Las babas del diablo». En *Las armas secretas*, 65-82. México: Editorial Nueva Imagen.
- (1986). «Continuidad de los parques» y «Todos los fuegos, el fuego». En *Cuentos*, 77-78 y 165-178. Barcelona: Hyspamérica (Colección dirigida por Jorge Luis Borges).
- DU MARSAIS (1977 [1730]). *Traité des Tropes*. París: Le Nouveau Commerce.
- FILINICH, M.^a I. (1997). *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México / Puebla: Plaza y Valdés / BUAP / UIA.
- FONTANIER, P. (1977). *Figurile limbajului*. Bucarest: Univers.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
 - (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México: FCE.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

REYES, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.

ROJAS, M. (1981). «Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo». *Dispositio*, vols. V-VI, 15-16, 19-55.