

CURS

2014-

2015



La Metalepsi

La transgressió de l'estructura ontològica a «At Swim-Two-Birds», de Flann O'Brien

Anna-Rita Riba Massó (NIA 152279)

Dirigit pel Dr. Domingo Ródenas de Moya

Facultat d'Humanitats, Universitat Pompeu Fabra

ÍNDIX

0. Introducció.....	p. 1
1. El concepte de metalepsi.....	p. 3
1.1. Els orígens retòrics: la metalepsi figural.....	p. 3
1.2. Noció narratològica: metalepsi ficcional (o narrativa).....	p. 5
2. La metalepsi en l'estructura ontològica de la narració ficcional.....	p. 7
2.1. L'estructura ontològica.....	p. 8
2.2. La transgressió de l'estructura ontològica: l'efecte metalèptic i els casos possibles.....	p. 14
3. La metalepsi a <i>At Swim-two-birds</i>.....	p. 20
 Bibliografia.....	 p. 40

*Molt agraïda per la seva atenció i ajuda
al Dr. Domingo Ródenas de Moya*

0. Introducció

El segle XX s'ha caracteritzat, molt sovint, per donar lloc a una literatura que, com en una paradoxa, serà immensament rica a causa de la seva pobresa. Una literatura, que havent-ho dit ja tot, no tindrà més remei que parlar d'ella mateixa, que fer del seu esgotament el seu propi tema, com ens dirà John Barth en un dels seus assajos¹, i enfonsar-se, així, en unes entranyes que resultaran ser infinites. Aquest fenomen de la literatura parlant de literatura serà batejat l'any 1970 per William H. Gass a *Fictions and the Figures of Life* com a metaficció, i obrirà rere seu les portes a un debat interminable sobre la definició del concepte². Com diu Domingo Ródenas en un dels seus articles dedicats a la metaficció:

[El término] desde entonces ha sido utilizado para recubrir indistintamente tres fenómenos diversos [...]; a saber (a) las múltiples especies de *mise en abyme*; (b) las transgresiones narrativas (de los niveles jerárquicos, del pacto narrativo o de la ilusión referencial); y (c) el discurso crítico-teórico incorporado al relato en cualquiera de sus instancias de enunciación.³

El treball present, que com bé el seu títol indica versa sobre la metalepsi, s'inscriurà precisament en aquest marc. La metalepsi, hem de saber, és un terme molt antic provinent de l'àmbit de la retòrica, que ha acceptat en el seu interior nombroses definicions de matisos diferents fins que, en els darrers anys, s'ha estès i ampliat a l'àmbit de la narratologia i la teoria de la ficció, concretament en l'estudi de l'autoreferencialitat, de la metaficció. I és que, de manera resumida, la metalepsi es podria concebre ara com a transgressió dels nivells jeràrquics de l'estructura narrativa, precisament un dels tres fenòmens que el concepte encunyat per Gass abraça.

La intenció del treball serà, doncs, la de presentar el concepte de metalepsi, començant pels seus orígens i acabant en la seva extensió a dia d'avui, sense deixar de banda la importància de la seva inscripció inseparable en el gènere de la literatura autoreferencial. És per això que dedicarem gran part del treball a comprendre l'ésser de la ficció i la seva estructura, essent impossible de comprendre la radicalitat de la

¹ "The Literature of Exhaustion" va ser una conferència que J. Barth feu el 1967 en un seminari a la Universitat de Virgínia i que posteriorment però en el mateix any fou publicat a *The Atlantic Monthly*, agost 1967, pp. 29-34.

² *Apud.* D. Ródenas, "Metaficción y metafictiones: del concepto y las tipologías", *Tropelías*, 5-6, 1993-1994, pp. 323-335.

³ *Op. cit.* p. 323.

metalepsi sense entendre l'espai en el que actua, en el que comet la transgressió que la caracteritza. És per això que haurem escollit com a fonts principals del treball a Gérard Genette, responsable de l'ampliació de la concepció de la metalepsi i autor d'un llibre sobre aquesta: *Metalepsis: de la figura a la ficción*⁴; i Félix Martínez Bonati, que planteja una ontologia de la ficció i la seva estructura, autor de llibres com *La estructura de la obra literaria: una investigación de filosofía del lenguaje y estética*⁵ i *La ficción Narrativa: su lógica y ontología*⁶.

Però la veritable i última finalitat de presentar el concepte –i per tant l'objectiu real del treball– serà la de poder analitzar una obra que presenti aquest fenomen literari. La teoria prèvia servirà ni més ni menys que per il·luminar el funcionament i el missatge d'una obra tan complexa com ho és la novel·la modernista *At Swim-two-birds* de l'escriptor irlandès Flann O'Brien⁷; de la mateixa manera que aquesta servirà, també, amb el seu exemple, per il·luminar les explicacions de la teoria (el servei recíproc entre teoria i pràctica en un treball acadèmic d'aquest tipus és indubtable). Una peça que ha estat escollida per a aquest treball pel seu caràcter evidentment metafictiu: és una novel·la sobre un jove que escriu una novel·la. Però per sobre de tot, per la seva capacitat de desemascarar el procés narratiu i les costures de la novel·la no només a través del jove en qüestió i la seva obra, sinó també per fer-ho aplicant un fenomen tant desconcertant pel lector com ho és la metalepsi. Un fenomen que apuntarà al lector i l'obligarà a fer-se la pregunta que es fa Martínez Bonati: què és (la) ficció? I, conseqüentment: què és (la) Realitat o, el que és el mateix, la meua realitat, jo?

La metalepsi és un fenomen metafictiu que no es limita a donar-nos compte del caràcter il·lusori de la ficció, sinó que ens obliga a qüestionar-nos inevitablement per l'essència de la pròpia il·lusió. Com indica Patricia Waugh: «*metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality»⁸; i la metalepsi, com a tipus de procediment metafictiu, no serà una excepció a l'hora d'assolir tals reflexions: és més, possiblement n'és el procediment més potent. La

⁴ G. Genette, *Metalepsis: de la figura a la ficción*, Barcelona, Reverso Ediciones, 2006.

⁵ F. Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria: una investigación de filosofía del lenguaje y estética*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

⁶ *La ficción narrativa: su lógica y ontología*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

⁷ F. O'Brien, *En nadar-dos-pájaros*, Nórdica Libros, Madrid, 2012.

⁸ Ródenas, p. 325.

novel·la d'O'Brien, doncs, presentant en el seu interior una gran varietat d'aplicacions de la transgressió metalèptica, serà una obra ideal per poder contemplar tot això.

1. El concepte de Metalepsi

1.1. Orígens retòrics: la metalepsi figural

Com Gerard Genette mateix ens explica en iniciar el seu llibre titulat *Metalepsis: de la figura a la ficció*⁹, i tal i com podem deduir a partir del seu títol, el concepte de metalepsi formava part originàriament de l'àmbit de la retòrica fins que, acumulativament, ha entrat a formar part també de l'anàlisi del relat i de la teoria de la ficció. Tenint en compte que metalepsi vol dir quelcom així com "permutació", és a dir, que consisteix en l'ús d'una paraula per una altra tot transferint-ne el sentit; podria ser fàcil confondre la metalepsi com a simple sinònim de metonímia i metàfora. Genette, en explicar-nos que la tradició clàssica limita la metàfora a les transferències per analogia, tanca el debat sobre la possible confusió amb aquest primer concepte. La diferenciació amb la metonímia, en canvi, serà més complexa.

Genette obre el debat entre metonímia i metalepsi a partir de Dumarsais i Fontanier¹⁰. Consultant el *Manual de Retòrica Literaria* de Lausberg¹¹, però, comprovem que els orígens tant del terme com de la polèmica remunten al segle I. Lausberg defineix així la metonímia: «consiste en poner en lugar del *verbum proprium* otra palabra cuya significación está en relación real con el contenido significativo ocasionalmente mentado, por tanto, no en una relación comparativa como en la metáfora [...]. La metonimia emplea una palabra en la significación de otra que semánticamente está en relación con la palabra empleada»¹². En l'esforç per definir la figura retòrica metonímica, Lausberg s'aturarà a parlar precisament de la metalepsi. La primera aparició del terme la trobem en una nota al peu referent a la relació metonímica de causa-conseqüència. La metonímia es pot classificar en diferents tipus de relació

⁹ Genette va introduir per primera vegada el concepte en el seu llibre sobre narratologia *Figures III* (Éditions du Seuil, 1972) però en fer-ho de manera breu i sense justificar la utilització del terme metalepsi per anomenar el concepte descrit, se li va retreure el fet i es veié obligat a publicar aquest llibre dedicat al pas de la metalepsi des dels seus orígens com a figura fins a la seva concepció com a part de la ficció.

¹⁰ César Chesneau Dumarsais (1676–1756) i Pierre Émile Fontanier (1765-1844), ambdós gramàtics francesos.

¹¹ H. Lausberg, *Manual de retòrica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1966.

¹² *Op. cit.* pp. 70-71.

entre la paraula utilitzada i el significat buscat metonímicament: persona-cosa, continent-contingut, abstracte-concret, relació de símbol i causa-conseqüència¹³. La nota al peu que apareix en la definició que fa Lausberg d'aquesta última relació fa referència directa a Beda¹⁴, que defineix la metalepsi de la següent manera: «Beda p. 612, 25 *metalepsi est dictio gradatim pergens ad id quod ostendit, et ab eo quod praecedit id quod sequitur insinuans, est “labores fructuum tuorum manducabis”* (Sal. 127, 2): “*labores” enim posuit pro his quae laborando adquiruntur bonis; Idid. 1, 37, 7 metalepsi...*»¹⁵. Així és com Lausberg ens diu que la relació metonímica de causa-conseqüència és anomenada metalepsi.

En continuar l'entrada que fa el retòric sobre la metonímia, trobem de nou la metalepsi. La definició ens remunta, com ja hem anunciat, al s. I, a *De institutione oratoria* de Quintilià¹⁶. Tradueix metalepsi al llatí com a *transumptio*, fet que s'entén amb l'explicació etimològica del terme metalepsi que ens dona Lagos Caamaño: metalepsi ve del grec *meta* (canvi) i *lambanein* (a prendre) i, per tant, significa quelcom així com “canvi de sentit”¹⁷. La metalepsi consistiria, segons Quintilià, en col·locar un sinònim inapropiat semànticament en el context corresponent, relacionant-la així amb la metonímia:

La metalepsis se utiliza, sobre todo, como etimología nominal [...]. La barrera de la sinonimidad del contexto saltada por la metalepsis puede, pues, sustituirse mediante la barrera que separa el nombre propio del apelativo. El saltar la barrera mediante el simple recurso del empleo metaléptico de sinónimos tiene efectos cómicos; por esto este tropo es posible en la comedia [...]. Por lo demás, ese término tiene múltiples aplicaciones y empleos¹⁸.

Fins aquí dues definicions retòriques del terme i que associen el concepte amb la metonímia. Genette comença l'aproximació als orígens de la metalepsi per Dumarsais,

¹³ *Íbid.* pp. 71-74.

¹⁴ Beda el Venerable (c. 672-735), monjo i estudiós benedictí anglès.

¹⁵ *Íbid.* p. 74. Traducció *apud*. Jorge Lagos Caamaño, “De la metalepsis a la antimetalepsis: de Quintiliano a Genette” (*Estudios filológicos*, 47, 2011, pp. 83-91): «Beda p. 612, 25 metalepsis es expresión gradual de la continuidad hacia lo que se deja ver y desde allí lo que precede y lo que sigue insinuante, es “comerás el trabajo de tus frutos” (Sal. 127, 2): “Trabajos” porque puso delante de estas las cosas que trabajando son conquistadas por los Buenos; Idid. 1, 37, 7 metalepsis...».

¹⁶ Marc Fabi Quintilià (30-95), retòric aristotèlic romà.

¹⁷ Lagos Caamaño op. cit. p. 85.

¹⁸ Lausberg, p. 75.

que defineix la metalepsi com Beda: considerant-la un tipus de metonímia que pren l'antecedent pel conseqüent o viceversa (“he viscut” per “moro”). Fontanier no estarà del tot d'acord amb la definició del seu antecessor i, tenint molt en compte que la definició de metonímia donada pel mateix Dumarsais considera que aquesta consisteix en la substitució de només un sol nom per un altre nom, li retraurà que la metalepsi no pot ser un tipus de relació metonímica. Fontanier diu que la metalepsi ha estat confosa amb la metonímia, ja que la metalepsi és sempre una oració i no un sol nom:

Consiste en substituir la expresión directa por la expresión indirecta, es decir, en hacer entender una cosa por otra, que la precede, la sigue o la acompaña, es una substituta de ella, una circunstancia cualquiera o, por último, está relacionada con ella o remite a ella de modo que la evoca al instante¹⁹.

Per Fontanier, una altra varietat de metalepsi –que Genette denominarà com a *metalepsi de l'autor*– es dóna quan «un autor es representado o se representa como productor él mismo de algo que, en el fondo, sólo cuenta o describe»²⁰. A tall d'exemple tenim la frase «Virgilio fa morir a Dido», que entenem fàcilment com a «Virgilio narra la mort de Dido». És a partir d'aquí que Genette es podrà permetre estendre el concepte anant més enllà de la *metalepsi figural* per arribar a la *metalepsi ficcional*, «un modo ampliado de la figura». Vegem-ne ara la justificació.

1.2. Noció narratològica: la metalepsi ficcional (o narrativa)

En aquest punt, seria interessant recordar novament el significat estricte de la paraula metalepsi: metalepsi ve del grec *meta* (canvi) i *lambanein* (a prendre). La traducció seria “canvi de sentit” o “canvi de nivell”. És més, el prefix *meta*, “més enllà”, ens remet directament a un sentit de transgressió entre les fronteres de representació: tornant a la definició de Fontanier, en aquesta l'autor va més enllà de la seva tasca i no es limita només a narrar, ja que és ell el qui provoca o *fa* “la mort de Dido”. Aquesta és la coincidència entre Genette i Fontanier; i és que la metalepsi, segons l'accepció que ens donarà Genette, fa referència a elements que són part d'un nivell narratiu concret (per exemple, el narrador i els personatges) que aniran més enllà d'aquest, el transgrediran.

¹⁹ Genette, p. 9.

²⁰ *Op. cit.* pp. 9-10.

L'ampliació del terme feta per Genette no resulta en absolut forçada o injustificada com potser podria semblar. De fet, tal i com ens explica, ambdues paraules –figura i ficció– provenen del verb llatí *ingere*²¹. Així hem d'entendre la ficció no tant com una extensió de la figura sinó com una forma intensificada d'aquesta. En la figura hi ha un «embrió» de la ficció, un «esbós». A tall d'exemple retornem a la frase «Virgilio hace morir a Dido»: no en podem fer una comprensió literal, al peu de la lletra, ja que és impossible ontològicament que Virgili, que és autor i, per tant, realitat, pugui matar un personatge, una ficció. Formen part del que considerarem com a *nivells de realitat* diferents, són incompatibles: l'acte és figurat. Tanmateix, si llegim la frase de forma literal, el que estariem entenent és que Virgili hauria penetrat en l'interior de la seva obra per matar a Dido, cosa que vindria a ser un relat ficcional de tipus fantàstic. La figura, la metalepsi figural en el sentit retòric clàssic, dóna pas a la ficció, a la metalepsi ficcional com a procediment narratiu, en el moment en el que prenem com a fet l'assassinat de Dido en mans de Virgili. Genette justifica la seva extensió en el fet que el caràcter figural de la metalepsi conté en ell mateix el caràcter ficcional: la figura és potencialment ficció. En paraules de Lagos Caamaño, la metalepsi figural que ens presenta Genette s'ha de comprendre en la teoria del relat com una «extensió de la acepción lingüístico-estilística oracional y metonímica y una transgresión del paso normal de un nivel a otro por medio de la narración que confirma el principio de la metalepsi»²². Principi que il·lustrava l'exemple de l'assassinat de Dido per part de Virgili pres com a fet ficcional: és a dir, *la intrusió que fa el narrador o narratari extradiegètic en el món diegètic o viceversa*.

Per tal d'explicar-nos, prenguem un dels exemples de metalepsi ficcional que ens dóna Genette: el conte de Julio Cortázar *Continuidad de los parques*. En el relat hi tenim un narrador extradiegètic que ens presenta la història d'un home que llegeix una novel·la, de la qual s'escaparà literalment un personatge per assassinar el lector. Aquest lector, en ser narrat pel narrador extradiegètic vindria a ser part del món diegètic que li correspon narrar al narrador. El personatge assassinat, en formar part de la novel·la que trobem inserida dins la diegesi, ell i la novel·la de la qual prové constituïrien un nivell hipodiegètic. El moviment que fa el personatge en sortir de la hipodiegesi per penetrar en la diegesi està trencant la frontera que separava aquests dos nivells de realitat

²¹ Formar, representar, fingir, inventar.

²² Lagos Caamaño, p. 85.

diferents. Tot i que els universos del lector i del personatge assassí són ficticials, l'un respecte l'altre suposen diferents nivells de *realitat*. El personatge lector es pot considerar *real* o menys fictici en relació amb el personatge assassí, ja que aquest últim surt d'una novel·la inserida dins del conte. De la mateixa manera que nosaltres, lectors del conte, considerem el conte com a no-real, la història hipodiegètica respecte la diegètica reproduceix el mateix efecte. La sortida d'un personatge d'un nivell a un altre produeix un efecte fantàstic que farà que no sigui possible *traduir* la metalepsi, és a dir, prendre-la en un sentit figurat, sinó ficticial. L'escena final confirma una continuïtat entre dos plans que, per definició, són discontinus: el de la ficció i el de la realitat. En paraules de Ródenas: «presenta una jerarquía de niveles distorsionada o rota, lo que ocasiona una desconcertante brecha entre éstos; digamos que se trata de un fenómeno transdiegético»²³. La metalepsi posa de manifest la multiplicitat de nivells narratius, però, sobretot, la inestabilitat i fragilitat entre les seves fronteres.

2. La metalepsi en l'estructura ontològica de la narració ficticial

Podríem resumir el punt anterior a partir d'una disjuntiva que s'hi ha deixat intuir poc a poc: realitat o ficció. Probablement, tot aquell qui hagi llegit alguna vegada el conte de Cortázar s'haurà identificat amb el personatge lector que, com hem dit, pertany a un nivell de realitat superior al del personatge assassí. En fer-ho, assumiríem el següent: jo, lector empíric, sóc real, sóc part d'un món real, mentre que els personatges de la novel·la que llegeixo, el món que estic llegint no és realitat, sinó irrealitat, falsedat, ficció. D'aquí se'n derivaria la disjuntiva en qüestió: realitat o ficció, és a dir, o s'és real o s'és fictici, fals, no s'és. O el que és gairebé el mateix: ficció implica irrealitat.

Amb l'amenaça que suposa la metalepsi, però, realitat i irrealitat es barregen, de tal manera que es podria dir que la metalepsi reivindica, amb el seu trencament de fronteres, el mateix nivell de realitat per a tot. Com a lectors sentim en la pregunta amenaçadora: "i jo, sóc real o irreal?" El conte de Cortázar podria ser un conte dins d'un conte dins d'un conte successivament. Hi ha, aleshores, algun nivell de realitat superior a mi, lector empíric? Com observa Patricia Waugh: «it draws attention to the

²³ Ródenas, p. 332.

fact that life, as well as novels, is constructed through frames, and that it is finally impossible to know where one frame ends and another begins»²⁴.

Tanmateix, la metalepsi, no tracta de convertir l'irreal en real o el menys real en més real (o viceversa). Si, com Martínez Bonati, ens preguntéssim pel ser de la ficció, si en féssim un estudi ontològic, veuríem fins a quin punt la metalepsi és quelcom encara més potent i radical. La disjuntiva realitat o ficció, l'equació "la ficció és irreal" (o menys real), gràcies a la metalepsi, seran invalidades. La metalepsi reivindica l'equació "ficció és realitat". La metalepsi reivindica *el ser* de la ficció. I és per això que ara ens farem aquesta pregunta: què és la ficció?

2.1. L'estructura ontològica

Martínez Bonati comença el capítol que dedica a l'estructura lògica de la literatura amb l'episodi dels molins de vent d'*El Quixot*, on el lector constata que els gegants que veu l'*hidalgo* no són *reals*, mentre que els molins que veu Sancho sí que ho són. Que el lector identifiqui el punt de vista de l'escuder com a vertader és degut al fet que el narrador ha mencionat en la descripció de l'espai que el que hi ha són molins, de la qual cosa se'n deriva que «lo que el narrador dice en la novela, en la obra de ficción, acerca de su mundo concreto, es siempre irrestrictamente verdadero»²⁵. El món singular d'una novel·la és tal i com el descriu el narrador, el món fictici és constituït mitjançant les proposicions del narrador de tal manera que aquestes han de ser necessàriament vertaderes. Si ara el narrador afirmés que hi ha gegants, com que les seves proposicions constitueixen el món de la novel·la estarien generant un objecte –els gegants– que farien existir (fictíciament), independentment que en la nostra *realitat extratextual* de lectors no sigui possible. Considerant vertaderes les afirmacions del narrador sobre el món fictici, les afirmacions dels personatges poden ser, com passa en la vida real, vertaderes o falses. Martínez Bonati ens està mostrant així que el poeta no menteix, no diu falsedats –com s'ha considerat sovint–, ja que el poeta no parla, no produeix un discurs real, sinó un discurs *imaginari* d'un parlant també *imaginari*; de la mateixa manera que quan reproduïm en estil directe el discurs d'algú altre estem pronunciant *pseudofrases* (expressions lingüístiques que són representacions icòniques d'unes altres expressions lingüístiques).

²⁴ P. Waugh, *Metafiction; the theory and practice of self-conscious fiction*, London, Methuen, 1984, p. 29.

²⁵ Martínez Bonati 1992, p. 34.

Però què és el que ens fa prendre incondicionalment com a vertaderes les afirmacions del narrador? La lectura de ficció no és més que un joc, que té com a regla constitutiva prendre com a vertaderes les frases del narrador i entendre que el món narratiu és tal i com aquest ens el descriu. Només així «cobra sentido estético nuestra lectura de un texto tenido por obra de ficción»²⁶. Ens cal jugar a aquest joc narrativo-ficcional per tal que se'ns presentin les imatges dels objectes que descriu el narrador, per poder imaginar allò que no hem viscut; es tracta d'una experiència mimètica: la finalitat de la narració literària és la de construir una vista imaginària d'un món *singular* (que no hem de confondre amb el món *en general*). Martínez Bonati està entenent el concepte de mimesis no com a reflex de la realitat (extratextual): imitar amb el llenguatge és convertir el llenguatge en món, és la construcció del món amb les imatges com a material. En paraules de Cofré:

Al estrato mimético no lo vemos como *estrato lingüístico*. Sólo lo vemos como *mundo*, desaparece como lenguaje. Su *representación* del mundo es una “imitación” de éste, que lo lleva a confundirse, a identificarse con él [...] Imitar artísticamente no es volver a hacer el mundo, sino hacerlo en imágenes, representarlo en una materia distinta de la que realmente es, e incluso poder volver desde la imagen nuevamente al mundo²⁷.

La imatge-imitació té sentit en ella mateixa com a imatge: la *imitació* literària és *ficció* (pensem ara en l'etimologia de les dues paraules!).

Ara bé, quan un personatge fa una narració que atenyi a altres subjectes i que pugui adquirir l'autonomia pròpia, encara que parcial d'una narració emmarcada, en aquell moment el personatge narrador té els privilegis lògic-epistemològics que trobàvem en el discurs del narrador bàsic. Tanmateix, sempre que un personatge narrador ens diu alguna cosa respecte la qual el narrador bàsic no n'ha dit res, es posarà en marxa el que, en paraules de Martínez Bonati, serà una *tensió constitutiva de l'estructura de la narració literària*²⁸ entre el principi mimètic i el principi lògic-epistemològic del discurs del narrador bàsic: el lector tendirà pel principi mimètic a imaginar la circumstància narrada pel personatge com un fet en la ficció, però no podrà

²⁶ *Ibid.* p. 35.

²⁷ J. O. Cofré, “La concepción ontológica de la literatura de Félix Martínez Bonati”, *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 7, 2003, pp. 65-80.

²⁸ Martínez Bonati *op. cit.*, p. 45.

evitar deixar en suspens les afirmacions del personatge narrador perquè el discurs del narrador bàsic, que té el privilegi de la veritat, podria trencar en qualsevol moment allò que s'ha convertit en ficció. El lector sempre està a l'espera que el narrador bàsic confirmi les paraules del personatge com a veritat. Martínez Bonati ens posa com a exemple, amb molta ironia, un fragment del Gènesi: els famosos «I així fou» de la Bíblia respecte les paraules de Déu posen *fins i tot* per sobre d'Aquest la veritat del narrador²⁹.

Què passarà, aleshores, si sortim del model de novel·la clàssica del que hem partit, és a dir, d'una novel·la com *El Quixot* impregnada plenament per un narrador omniscient? Existeix la possibilitat que el narrador bàsic omniscient desaparegui i deixi de dir-nos tot allò necessari per constituir el món (fictici). «Ha surgido un arte narrativo que se configura como si obedeciese a una cognición insegura, vacilante, limitada y fragmentaria del mundo»³⁰. Les novel·les del nostre temps pressuposen inexplícitament la part de l'estructura lògica literària corresponent al discurs del narrador prenent tan sols discursos de personatges: les afirmacions del narrador esdevenen una presència latent. Que la mimesi narrativa assumeixi les propietats lògiques del discurs dels personatges té com a conseqüència una inseguretat constant en el lector fruit de la tensió esmentada. El lector, que amb la tradició ha adquirit la noció operativa de la lectura de ficció, està condemnat a llegir cautelós a l'espera de trobar algun rastre de l'omnipresent absència del narrador bàsic, tentinejant en una realitat que “penja d'un fil” i que a més a més és limitada en tant que només respon a la visió fragmentària d'una totalitat (imperceptible) d'un món del que forma part el personatge emissor del discurs. «Así encuentra el espíritu de la época, carente de certidumbre acerca de los órdenes de la vida, la posibilidad lógico-estructural de su época»³¹.

En aquest moment ens preguntarem, potser, com pot ser que estiguem parlant de conceptes com *veritat* o *falsedat* en un àmbit com la literatura, que sabem que és purament imaginació, és a dir, quelcom que associem –erròniament– a la *falsedat*. Hem de saber que aquesta esfera imaginària, *irreal* de l'obra de ficció està formada per dos estrats essencials: el que ens és descrit de manera immediata i literal i, per altra banda, el rerefons que emergeix a través del primer estrat descriptiu. El lector, amb la

²⁹ *Íbid.*, p. 46.

³⁰ *Íbid.* p. 47.

³¹ *Íbid.* p. 48.

descripció aspectual d'una persona o objecte (el primer estrat) no podrà evitar pressuposar que més enllà d'aquest aspecte concret de l'objecte descrit hi ha un objecte totalment determinat; és a dir, creu que allò que se li diu només són parts d'un món en si complet que emergeix inevitablement a través dels fragments. És més, aquest objecte de ficció serà també inevitablement pensat com a *real*, com a part del món complet del lector. I el fet que sigui pensat com a *real* és una característica inherent de l'*irreal*: l'objecte irreal pot ser ficció en tant que és considerat *real*. [El problema resideix en el fet, com ja hem anat intuït i veurem, que la ficció no és irrealitat, sinó que és imaginació, és.] Quan pensem el representat i la representació els inscribem en el nostre món: el món real és el transfons del món imaginari. I d'això se'n deriva quelcom d'essencial en la teoria de Martínez Bonati: «Lo representado en la ficción literaria es una ficción porque se lo piensa como *existente* [la cursiva és meua] en nuestro mundo real y, a la vez, se lo sabe inexistente»³². Que, com a lectors de ficció, pensem en allò que llegim com a món, com a *real* (de la mateixa manera que entenem el nostre *món extratextual*) –encara que sapiguem que tota aquesta *realitat* no és res més que el fruit de la nostra imaginació– explica la possibilitat essencial de tota ficció d'encabir en el seu interior la distinció entre real i fictici, de tal manera que els personatges puguin mentir (per fer referència al que dèiem) o somniar, i que els lectors prenguem les paraules del narrador com a veritat absoluta. Només així l'*irreal* tindrà la possibilitat de contenir el *real* i l'(infra)irreal.

Ha estat dit moltes vegades que el discurs literari està compost no per frases de sentit ple sinó per *semiafirmacions*, de tal manera que en no correspondre a un acte ple del llenguatge el discurs del novel·lista esdevé un discurs lògicament *sui generis*. Segons Searle, el novel·lista estaria simplement *fingint* que fa aquestes frases. I en opinió de Jakobson, el discurs literari, en no apuntar sobre cap objecte referencial, estaria només apuntant sobre ell mateix. La teoria de Bonati trenca totalment amb aquesta concepció que gairebé menysté el discurs literari, reivindicant, de pas, l'ofici del novel·lista. El que planteja el catedràtic és que les frases ficticionals són iguals a les no ficticionals tant pel que fa a la seva naturalesa, a l'estructura de l'*speech act* de la que formen part i en la seva funció lògica. El que és essencialment diferent respecte les frases reals és el seu *estatus ontic*. Hem vist que són frases amb un objecte de referència i que poden ser vertaderes o falses. Tanmateix:

³² *Ibid.* p. 59.

No son frases reales, sino tan ficticias como los hechos que describen o narran, y no son frases dichas por el novelista, sino por un hablante meramente imaginario. Porque son ficticias y parte de un mundo ficticio, pueden tener, además de las propiedades comunes a toda frase, propiedades *fantásticas*.³³

Martínez Bonati reivindica així l'ofici de l'escriptor. Si l'autor estigués fingint que escriu o que parla, el lector no prendria el seu discurs com a seriós, cosa que ja hem vist que era bàsica en la lectura de ficció. No es pot donar sentit a narracions o descripcions que no siguin efectives. Per extreure de les frases de la novel·la les imatges dels fets ficticis que narren cal participar de les regles del joc novel·lístic que hem vist: fingir narrar implica no narrar, i si no es narra no es pot crear el món imaginari del que s'estaria parlant. «Las frases de una novela son actos plenos, completos y serios de lenguaje, efectivos y no fingidos, pero son meramente imaginarios, y, en consecuencia, no son actos del *autor* de la novela. El autor de una novela, qua talis, ni habla ni finge hablar. Tampoco *escribe*, si entendemos por escribir comunicar o efectuar *sus* actos de lenguaje por escrito»³⁴. L'autor imagina uns fets en forma de frases que registra en un text, és a dir que l'autor *produeix* signes lingüístics que no hem de considerar com a actes de parla, sinó com a signes icònics que representen frases imaginàries. La seva producció no és fingiment, sinó quelcom d'efectiu que consisteix en imaginar una narració efectiva sobre uns fets que també són imaginaris. Cal acceptar que el parlar és fictici per poder acceptar la imatge fictícia del món que ens dóna la novel·la. És un acte de parla ple, autèntic (no fingit), però és fictici, prové d'un *altre* que no és l'autor i que és també fictici, imaginari i, per tant, s'apropia del parlar fictici. El discurs literari mai ha existit com a expressió real d'un parlant real. L'autor

no está fingiendo escribir o hablar, sino imaginando, entre otras cosas, un discurso ajeno y ficticio, y anotando el texto correspondiente a ese discurso puramente imaginario, para que un lector pueda reimaginario. El acto de escribir ficciones no es un *speech act* –ni uno auténtico, ni uno fingido³⁵.

El discurs literari existeix com a imatge real d'un discurs (fictici). L'ens fictici té una existència, encara que no sigui pròpiament seva: la seva existència i realitat és la de la imatge, de tal manera que la ficció és concebuda com a il·lusió. L'imaginari no pot

³³ *Ibid.* p. 63.

³⁴ *Ibid.* p. 66.

³⁵ *Ibid.* p. 68.

ser vertader o fals en relació al real, l'imaginari és. L'escriptor, en imaginar, crea ficció: «ficción no es ni simple irrealidad, nada, negación pura, ni ente que existe en una modalidad no real, sino un desplazamiento de propiedades de un género de seres al medio y modo de existencia de otro género de seres (las imágenes)»³⁶.

El fenomen literari és degut a l'aparició de *pseudofrases* que no tenen context ni situació concreta, que representen icònicament frases autèntiques però imaginàries. A partir d'aquestes cal imaginar la situació absent, comprendre-les significa projectar «la situación desde su medio, el productor desde su producto, el objeto desde su descripción»³⁷. De tal manera que Martínez Bonati defineix la Literatura com a desenvolupament de la situació immanent de la frase. No s'ha de confondre, però, la lectura com un tipus de comunicació lingüística. L'autor no emet signes lingüístics reals, sinó signes lingüístics imaginaris a través de signes no lingüístics: no emet un llenguatge per comunicar-se amb el lector, sinó que comunica llenguatge al lector. I en ser un llenguatge imaginari, la situació comunicativa lingüística imaginària transcendeix l'autor i el lector: «la frase imaginaria significa inmanentement su propia situación comunicativa, y ni autor ni lector forman parte de ella. Autor y lector pueden, pues, contemplar la situación significada y, lo que es lo mismo, la frase»³⁸. El discurs és un símptoma lingüístic de l'autor que, tanmateix, no l'expressa (com sí que passa en la relació del parlant amb el seu discurs). L'obra literària no pot ser, per tant, un tipus de comunicació lingüística, sinó comunicació *pseudolingüística*, ja que el llenguatge de l'obra és un objecte imaginari comunicat i no pas veritablement comunicatiu. Per tant, la Literatura, o Poesia (per dir-ho en paraules de Bonati) és un objecte imaginari, és imatge. «Poesía es imagen que tiene la configuración del lenguaje y la estructura de la situación de comunicación lingüística, pero no es comunicación ni lenguaje reales»³⁹. Un ésser real com ho és l'autor no pot formar part d'un món imaginari: és un abisme entre real i imaginari.

La ficció literària és una ficció de fets (imaginariis) referits; i és també una ficció de situació comunicativa completa. Com tot acte comunicatiu, doncs, involucrarà necessàriament les tres dimensions semàntiques: expressió, apel·lació i representació. Però com que les frases seran fictives, el seu significat immanent seran el parlant fictici

³⁶ *Ibid.* p. 104.

³⁷ Martínez Bonati 1972, p. 130.

³⁸ *Ibid.* p. 133.

³⁹ *Ibid.* p. 135.

(que no s'ha de confondre amb l'autor real), l'objecte fictici i el destinatari fictici: tot plegat constitueix l'ésser de l'objecte literari. I com és de suposar, les tres dimensions semàntiques de la ficció es corresponen amb el narrador (dimensió expressiva), el món (representació) i l'oient fictici (dimensió apel·lativa).

Si ara rellegíssim l'apartat veuríem que hem estat parlant bastament dels dos primers ordres. En l'estrat del narrador, la dimensió expressiva, hi té lloc el signe sensible imaginari com a substància fonamental. El món és l'òrbita de la representació imaginària i és també l'estrat fenomènic, constituït gràcies al narrador. És en el món que hi trobarem els personatges, que seran capaços, com ja s'ha observat, de prendre paper de narradors –circumstancialment o al llarg de la novel·la– i, per tant un espai fenomènic en què hi cabrà la possibilitat de duplicar-se l'estructura narrativa, ja que els personatges podrien produir *pseudofrases* de segon grau. L'última dimensió, en canvi, en ser menys visible, no ha estat tema de reflexió en aquest passeig teòric. L'esfera apel·lativa, la de l'oient o lector fictici, és una presència sovint transparent perquè la situació comunicativa imaginària que suposa una narració és, per sobre de tot, contemplativa; la seva substància és la mateixa dimensió apel·lativa immanent a les frases narratives. Quan sí que es fa palesa la presència de l'oient fictici és quan el narrador l'interpel·la directament i es dirigeix a ell, fet que no hem de confondre mai com a un acte comunicatiu entre autor i lector reals, extratextuals. Quan aquesta apel·lació directa entre narrador i lector apareix amb molta freqüència, però, es pot provocar una certa “personatgificació” de l'oient fictici.

Martínez Bonati no només ens ha mostrat que la ficció no és un tipus més de discurs: ens ha portat fins a l'estructura de la narració, que ha resultat corresponent als tres ordres de significació. Martínez Bonati respon a la pregunta sobre l'ésser de la ficció i porta a la llum, conseqüentment, l'estructura que la conforma.

2.2. La transgressió de l'estructura ontològica: l'efecte metalèptic i els casos possibles

Crec inevitable, ara, retornar al què dèiem a la introducció d'aquest segon apartat del treball, recurrent també al conte de Cortázar per fer-nos entendre. Hem vist a través de Martínez Bonati com la ficció es constitueix com a existència, com a realitat. I em sembla ara impossible no veure en el conte de Cortázar una reivindicació del fet. El personatge assassí que surt de la novel·la inserida dins el conte podria estar sortint amb

una ràbia secreta contra aquell lector que el sap una ficció, que en el fons el considera irreal. Si se'm permet un to un tant literari, serà a través de la sang vessada que es farà saber existent. Aquest és el ganivet punyent que porta la metalepsi. Ara, com en un mirall, nosaltres, lectors empírics, ens fem conscients de la possibilitat que aquell lector fictici i víctima decideixi ell també sortir per amenaçar-nos amb la seva existència. Com si es tractés d'una espiral de nines russes ens fem de cop conscients de tots els *mons possibles* dels que, amb la frontera falsa de la *irrealitat*, aturem la força, plens de pànic (nosaltres) per la possibilitat de perdre'ns-hi o, el que és pitjor, per la possibilitat que el nostre món sigui simplement *un més*.

L'amenaça, el pànic, tanmateix, també tenen quelcom d'especialment seductor. La metalepsi no és necessàriament i estrictament una intrusió del món hipodiegètic en el món diegètic (mirall de l'amenaça del món diegètic respecte l'extradiegètic, i de l'extradiegètic a l'extratextual). La metalepsi també ens permet a nosaltres viatjar de la nostra realitat cap a aquesta realitat o possibilitat de multiplicitat de realitats que suposa l'existència de la ficció. I d'aquí neix la pregunta: quantes i quins tipus més de fronteres pot ser capaç de trencar la metalepsi?

El primer tipus de metalepsi és el que ja s'ha denominat en cert moment com a *metalepsi de l'autor*, concepte provinent dels clàssics. És important, però, destacar que actualment es distingeix la veu narrativa de l'autor i que, per tant, entendrem la metalepsi de l'autor com a una intervenció o penetració del nivell extradiegètic o narrador fictici al nivell diegètic o món. Un exemple seria Diderot dient: «¿Qué me impediría casar al señor y hacerlo cornudo?»⁴⁰. També es podria considerar metalepsi de l'autor/narrador aquelles ocasions en què un narrador aparentment extradiegètic, és a dir, un narrador fictici bàsic, en cert punt del relat ens fa descobrir que no forma part de l'extradiegesi, sinó que està parlant des de la diegesi, des del món fictici. En ser un personatge que fa la funció de narrador, tot allò que pel pacte narratiu havíem considerat com a veritable queda en suspens, ja que tot narrador diegètic és només una visió fragmentària del món fictici. El narrador bàsic fictici que es deriva de tota situació comunicativa segons la teoria bonatiana vindria a ser en aquest cas el·líptic (a no ser que de sobte aparegui, provocant una altra sorpresa). Aquest tipus de gir d'efecte metalèptic també es produeix quan allò que se'ns explica i que sembla ser el món fictici,

⁴⁰ G. Genette, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989, p 290.

resulta ser un submón introduït dins del món fictici principal, des del qual se'ns estaria explicant el submón; és a dir, que hi ha un desdoblament de l'estructura narrativa: la frontera entre el món que s'explica i el món des del que s'explica resulta confusa i ambigua.

Seria possible, però, una metalepsi estrictament de l'autor, és a dir, des de l'extratext? Una opció considerable és la que ens ofereix l'estructura narrativa proposada per Seymour Chatman i que al meu entendre pot servir com a completió d'una estructura tan ben justificada com és la de Martínez Bonati. L'estructura triple de Bonati, com hem vist, només contempla la situació comunicativa imaginària, deixant de banda allò que transcendeix: autor i lector empírics. Chatman, en canvi, presenta una triple estructura, corresponent també a l'acte comunicatiu, en què hi haurà certes divisions que caldrà matisar: *enunciació*, dividida en autor implícit i narrador; *enunciat*, que conté exactament el que Bonati anomena món; i *recepció*, dividida en narratori i lector implícit⁴¹. Aquests autor i lector implícits no hauran de ser confosos amb els empírics: Chatman és prou conscient que l'autor, a través de la seva obra, pot crear de cara al lector una imatge d'ell que no correspongui a la realitat, de la mateixa manera que l'autor pot esperar-se un tipus concret de lector, fer-se una idea dels seus lectors en potència. Aquestes "idees de" són el que vindrien a ser l'autor i el lector implícits, ja que a través del text –i en veritat fins i tot en societat– resulta impossible conèixer els veritables "jo" d'aquestes figures. Un bon exemple del cas és *La immortalitat* de Milan Kundera: en la novel·la el narrador principal no és un personatge qualsevol, sinó que és el mateix Kundera escrivint el mateix llibre que tenim entre les mans. La identificació intencionada entre narrador i autor, que a més actua com a autor des de l'interior de la novel·la, es pot considerar una metalepsi des de l'extratext a la diegesi (aquella en què Kundera escriu la novel·la); ara bé, sempre tenint en compte que aquell autor que ha transgredit els nivells no és l'autor empíric sinó aquest autor implícit que afegeix la teoria de Chatman.

També es podria considerar una metalepsi de l'autor, estrictament parlant, aquella en què un personatge que exerceix com a autor dins d'un món penetra en el món fictici de la seva obra. Com es pot intuir, però, aquest autor no deixa de ser un personatge, part d'un món fictici, i és, per tant, una metalepsi entre dos mons ficticis, un inserit dins de

⁴¹ *Apud.* Ródenas, p. 332.

l'altre i ordenats jeràrquicament segons el seu nivell ontològic –tot i que com sabem la metalepsi trencarà aquesta diferència ontològica per reivindicar la democràcia entre les ficcions, la seva realitat. La possibilitat d'aquest subtipus de metalepsi de l'autor aquí proposada ens permet introduir el que, com ja es pot entreveure, serà una metalepsi entre diferents nivells ficticis en sentit descendent, és a dir, des d'un nivell teòricament superior a un nivell teòricament inferior. La *metalepsi descendent*, a més a més, té l'opció de ser veritablement *transgressiva*, ja que la part del món que penetra en un submón ho pot fer –ja que es tracta de ficció– de manera ficticiament corpòria. Com a exemple, posem per cas un personatge que entra en una novel·la o, fins i tot, en un quadre⁴².

La metalepsi transgressiva en ordre ascendent també serà possible: només cal recordar *Continuidad de los parques*. I és que, tot i que els clàssics no consideraven aquesta possibilitat amb la seva definició retòrica de metalepsi, sí que ho permet el principi metalèptic establert per Genette: intrusió que fa el narrador o narratari extradiegètic en el món diegètic o *viceversa*. La transgressió inversa serà batejada per Genette com a *antimetalepsi*, transgressió que anirà des del món diegètic a l'extradiegètic, és a dir en ordre ascendent i, per tant, també de la hipodiegesi a la diegesi: es donaria quan un nivell teòricament ontològicament inferior a un altre penetraria en el seu(s) superior(s). Aquesta també tindrà possibilitats de ser veritablement transgressiva.

Per altra banda recordem que l'estructura de Martínez Bonati no només representa el narrador fictici i el món fictici, sinó que també considera el receptor fictici. Per qüestions lògiques, tenint en compte que el narrador fictici bàsic és essencial per a l'existència del món fictici, considerem el narrador fictici com a superior al món fictici. En quina posició ontològica hem de situar, aleshores, el receptor fictici? Em resulta impossible de col·locar-lo en un nivell ontològicament inferior al del narrador, i és que l'un és a l'altre mútuament necessari per tal que pugui tenir lloc la situació comunicativa imaginària. Recorrent als termes de Genette, tots dos haurien de ser considerats com a extradiegètics. De fet, el principi metalèptic situa tant el narrador com el narratari en l'extradiegesi. És per això que, tot i que s'han considerant sovint com a metalepsi totes aquelles apel·lacions de la veu narrativa al receptor fictici, sigui oient o

⁴² No passar per alt el fet que la metalepsi és un procediment que també pot actuar en altres gèneres i llenguatges artístics més enllà del narratiu al que ens estem centrant.

lector, em són difícils de ser considerades com a transgressions. M'inclino, doncs, a anomenar-les *metalepsis horitzontals*, ja que sí que trenquen en certa manera el caràcter il·lusori de la ficció –no respecten el marc diegètic– però són, al meu parer, una comunicació explícita i no el·líptica entre dos éssers ontològicament igual:

No se produce transgresión de niveles, sino transgresión de la ley tácita del contrato narrativo que prescribe el comedimiento (y aun la veladura de la voz) del narrador extradiegético (y con más razón del autor implícito) en lo concerniente a su condición de constructor de un universo verbal⁴³.

Així també hem de tenir en compte que per produir una metalepsi horitzontal no cal només una apel·lació directa al narratori, sinó qualsevol intervenció per part del narrador que faci present el seu món extradiegètic que hauria de ser el·líptic (i que en el fons no pot estar dirigida a ningú més que al seu narratori). Com a exemple prenguem un cas inventat en què un narrador pogués dir el següent: «I ara, abans de descansar una mica, acabaré de contar els fets».

En aquest tipus de metalepsi paradoxalment no metalèptica també hi podem incloure totes aquelles digressions per part del narrador que fan referència a la narració del propi text, deixant en suspens el món fictici narrat. Tals digressions del narrador fictici estan informant el seu narratori de la construcció del text i, per tant, estan desvelant l'estructura narrativa ontològica que suposa la ficció, trencant el pacte narratiu. És una transgressió no dels nivells narratius, sinó del pacte narratiu i la il·lusió referencial. Cal dir que la metalepsi de l'autor també es podria encabir aquí, però si l'hem diferenciada és perquè té capacitat de crear la sensació d'una metalepsi efectiva, en tant que, com hem vist en l'exemple de Diderot, hi ha una acció en què el narrador o autor implícit (això és sempre ambigu) sembla que “fiqui les mans en la diegesi” i “mogui les fitxes” i, per tant, hi ha una intervenció (fictíciament) corpòria.

Em permetré aquí una petita digressió per introduir dos tipus de trencament de marc o fronteres establerts per Waugh: *minor* i *major frame-break*. La primera es donaria, per exemple, quan un narrador, interpel·lant el seu narrador (o el·lípticament) aparentaria la desconeixença del que passarà posteriorment. Aquesta intervenció metalèptica horitzontal sí que fa constar que el narrador i el món formen part de nivells ontològicament dispars, però enlloc de trencar la il·lusió, reforça el pacte narratiu. La

⁴³ *Ibid.* p. 332.

segona es donaria en aquells casos en què el narrador o autor implícit compara, per exemple, algun element diegètic amb algun d'extradiegètic, provant de fer creure que els dos mons són el mateix. El lector, però, enlloc de sentir reforçada la continuïtat entre la Realitat i la ficció, percep els nivells narrativo-ontològics: «we are forced to recall that “real” world can never be the “real” world of the novel. So the frame-break, while appearing to bridge the gap between fiction and reality, in fact lays it bare»⁴⁴.

Reprement el discurs, que la interpel·lació del narrador al lector sigui considerada una veritable metalepsi també podria resultar d'una confusió, possiblement buscada, entre el receptor fictici i el receptor empíric. El narrador no està apel·lant el lector empíric, però aquest últim per l'efecte metalèptic buscat en la interpel·lació se sent identificat amb l'apel·lat. És un joc de *metalepsi aparent*, conseqüència de la sorpresa que provoca la coincidència. Un exemple que ho il·lustraria seria el cas de la novel·la *Si una nit d'hivern un viatger...* d'Italo Calvino: en aquesta el narrador anomena els seus personatges Lector/a i, parlant-los en segona persona, provoca una identificació directa entre el lector empíric i el personatge lector, fent que el lector empíric se senti personatge, part de la diegesi. Com veiem, però, no és una metalepsi *efectiva*, ja que el lector empíric no pot penetrar ni interferir en la ficció. Hi ha metalepsis, així doncs, que són aparents.

També existeix la possibilitat que un personatge, o un narrador intradiegètic, interpel·li el lector. Ara bé, això no deixa de ser el mateix que la interpel·lació d'un personatge al narrador, és a dir, al món extradiegètic, a aquells ens que, en ser necessaris per formar la situació comunicativa imaginària, el fan possible en fer possible el seu món. Aquests casos, com veiem, són metalepsis de tipus ascendent no transgressives, ja que crec important matisar que una apel·lació no és mai una penetració (fictíciament) corpòria o (fictíciament) activa.

Per acabar no vull deixar de fer referència al final del llibre de Genette, en què acaba tot dient que tota ficció és metalèptica en tant que beu de la realitat (i viceversa: la vida també beu de la literatura). Tanmateix, i sense voler desacreditar en absolut les paraules del narratòleg, em resulta difícil de considerar això com una metalepsi, i és que és impossible que els autors empírics, creadors dels mons ficticis, puguin desfer-se dels seus mons a l'hora de crear-ne de nous.

⁴⁴ Waugh, p. 32-33.

4. La metalepsi a *At Swim-two-birds*

Com bé havíem dit a l'inici del treball, la nostra intenció no era limitar-nos a fer un estudi sobre què és la metalepsi, sinó que aquest viatge a través de l'evolució o la concepció del terme fos útil per a il·luminar la lectura i anàlisi d'un text literari com ho és *At Swim-two-birds*, traduït al castellà com *En nadar-dos-pájaros* de Flann O'Brien, en realitat Brian O'Nolan.

Amb ella ens hem de traslladar a la polèmica Irlanda dels anys trenta, època en la que, de fet, fou escrita i publicada la novel·la: O'Brien l'inicià el 1934 i la veurem en forma de llibre el 1939. Però deixant aquestes dades circumstancials de banda i anant al text, què en podríem dir d'aquesta obra per poder iniciar el nostre recorregut cap a les seves profunditats? Si hagués de resumir-la molt breument, crec que triaria les següents paraules de David Cohen: *At Swim-two-birds* és «a novel about a man seduced by the power of authority, and, as such, a completely conventional novel»⁴⁵.

Que haguem triat com a matèria d'estudi d'un treball acadèmic una novel·la titllada de convencional no serà en absolut injustificat. Com es pot intuir, una novel·la que, segons el què indica la temàtica del treball, utilitza recursos com la metalepsi difícilment serà catalogada de convencional. Però és que el que veurem a través de l'anàlisi de l'obra són els magnífics esforços per convertir aquesta obra gens convencional en una obra totalment convencional: una empresa a mans del grandíssim sentit de la paròdia i de l'absurd de l'escriptor irlandès, que queden molt ben retratats a l'epígraf que encapçala l'obra: «ἐξίσταται γὰρ πάντ' ἀπ' ἀλλήλων δίχα»⁴⁶.

Tan bon punt obrim el llibre, el lector s'immergeix en les reflexions literàries d'un narrador en primera persona, un jove estudiant irlandès, sobre la possibilitat de les novel·les de tenir més d'un principi o d'un final. El lector no s'estranya en absolut, perquè molt possiblement és conscient de tenir entre les mans una novel·la modernista i, de la mateixa manera, serà també conscient que la literatura del segle XX es caracteritza molt sovint per parlar d'ella mateixa, per trobar una sortida a la problemàtica del *ja-ha-estat-tot-dit* (tot i que cal recordar que no és una característica exclusiva de l'art contemporani). És l'esgotament com a tema, en termes de John Barth. Metaficció, tal i

⁴⁵ D. Cohen, "An Atomy of the Novel: Flann O'Brien's *At Swim-two-birds*", *Twentieth Century Literature*, 39, II, 1993, p. 223.

⁴⁶ Totes les coses se'n van i deixen lloc a d'altres.

com batejà el fenomen Gass. A hores d'ara el lector ja sap que s'enfronta a un artefacte possiblement complex, un artefacte que amb el seu caràcter evidentment metafictiu desemmascararà la il·lusió que entranya la ficció; el lector es veurà obligat a llegir amb un altre tipus d'atenció: una atenció que m'és inevitable deslligar de la tensió que anunciava Martínez Bonati amb la desaparició de la veu narrativa suprema i que, en casos com aquest, serà encara més intensa.

Aquest narrador que comença la novel·la tot reflexionant sobre els inicis de les novel·les, com veurem, serà el personatge principal. Crec convenient recordar que no hem de confondre mai el que vindrà a ser el narrador principal de tota l'obra amb l'autor empíric de la novel·la, un fet que serà important per entendre el seu sentit paròdic i, fins i tot, per entendre el concepte d'autor implícit que ja hem mencionat anteriorment: confondre les opinions del narrador i pensar que aquestes són les de l'escriptor irlandès il·lustrarien una idea d'autor implícit que diferiria de la idea que se'n podria extreure en pensar el contrari, que aquestes opinions no coincideixen amb ell, ja que com farem notar el què fa és una paròdia d'això: qui llegeix atentament percep el to irònic i sospita que l'autor (implícit) no pensa com el narrador. Aquí, com ja s'ha deixat entreveure, no entendrem les idees del narrador com a idees de Flann O'Brien. Retornant al narrador en qüestió, cal dir que no només reflexiona sobre les seves idees literàries, sinó que a més a més, al llarg de la novel·la escriu el manuscrit d'una novel·la pròpia on les durà a terme.

Combinat amb aquest manuscrit, hi trobarem el que semblen les seves anotacions personals, tant de fets autobiogràfics com de fragments de textos que ha llegit, tot plegat conformant un pastitx que serà la novel·la que nosaltres, lectors empírics, tindrem entre les mans. Una novel·la tan conscient de la seva condició com a novel·la que es referirà molt sovint, tant en els fragments del manuscrit com en aquells de caràcter més autobiogràfic, als seus narrataris, als seus lectors: en aquesta consciència inicial, així doncs, podem considerar la primera metalepsi –encara que discutible com ja hem vist en el cos teòric del treball–, una metalepsi de tipus horitzontal.

I quines són les idees que predicarà i defensarà el narrador –per cert, sense nom– a la seva novel·la dins la novel·la? A través de l'estudiant irlandès, *At Swim-two-birds* no només qüestionarà l'autoritat narrativa, sinó que també farà una crítica de l'hostilitat

de l'accés a la cultura per part de les masses. Tot això, tanmateix, tenyit de paròdia: no podem passar per alt que l'obra d'O'Brien redueix el modernisme i les seves preocupacions a l'absurd, sent així, paradoxalment una obra modernista antimodernista, ja que, tot i la seva crítica, no pot evitar reflexionar sobre l'empresa que suposa la creació literària. Recapitulant, com bé ens explica el mateix narrador, el seu projecte d'obra considera que la novel·la no només hauria de poder tenir més d'un principi i d'un final (faig notar que reflexionar sobre principis i finals significa reflexionar sobre les fronteres d'una narració, sobre el seu marc), sinó que a més a més, aquesta hauria de ser «una impostura evidente en sí, respecto a la cual pudiese regular a su gusto el lector su grado de credulidad», ja que la novel·la «en manos de un escritor de pocos escrúpulos, podría ser despótica». Per altra banda, creu «antidemocrático forzar a los personajes a ser uniformemente buenos o malos o pobres o ricos. Debería otorgárseles a todos una vida privada, autodeterminación y un nivel de ingresos decente»; i afegeix que «deberían poder intercambiarse de libro a libro. Todo el caudal de la literatura existente debería considerarse un limbo del que escritores perspicaces pudiesen sacar sus personajes de acuerdo con sus necesidades»⁴⁷. El caràcter de la seva novel·la es declararà totalment elitista:

La novela moderna debería ser predominantemente obra de referencia [...] Si se facilitasen referencias abundantes de las obras que existen el lector podría conocer inmediatamente el carácter de cada personaje, se evitarían explicaciones fatigosas y se impediría eficazmente que charlatanes, escaladores y gentes de educación inferior pudiesen entender la novela contemporánea.⁴⁸

Ara bé, tot i que això resulta evidentment interessant per a l'anàlisi de l'obra en qüestió, què és el que realment ens interessa a nosaltres, que volem il·luminar el sentit de la novel·la des de la metalepsi? El primer que ha de cridar-nos ara mateix l'atenció és el fet que amb l'obra dins l'obra del narrador, l'estructura narrativa comença a complicar-se per poder donar, més endavant cert joc. Caldrà veure què és el que tenim fins ara abans de continuar amb el que vindrà.

Com bé hem vist, tenim un narrador que resulta ser no pas heterodiegètic sinó homodiegètic, és a dir, que relata uns fets que ell mateix viu, formant part de la diegesi

⁴⁷ F. O'Brien, p. 52.

⁴⁸ *Ibid.*

relatada i, dels que, a més a més, n'és figura central. No és el clàssic narrador omniscient en tercera persona. I el que és més, en escriure la seva pròpia novel·la, el narrador homodiegètic crearà un altre nivell narratiu: una hipodiegesi. Ara bé, deixant Genette a part i recordant l'estructura proposada per Martínez Bonati, veiem que el narrador, en formar part del món de la representació imaginària, en ser un personatge-narrador, posa al lector en una situació complexa: ens estem referint altra vegada a la tensió que suposa la lectura d'un text en què s'hi pressuposa una part –present en la seva absència– de l'estructura lògica literària que correspon al discurs del narrador bàsic. Com ja sabem, la regla constitutiva del joc narratiu és prendre com a vertaderes les frases del narrador i creure que el món narratiu és tal i com aquest ens el descriu. Així doncs, quan el narrador parla des del món narratiu i no pas des de fora, el lector sempre llegirà atent a la possibilitat que un narrador bàsic superior (extra-heterodiegètic) afirmi o contradigui la visió fragmentària que se'ns ofereix a mans d'un narrador-personatge.

Per altra banda, en canvi, el narrador-personatge, en inserir la seva obra dins l'obra i, per tant, en desdoblar la triple estructura de la narració, crearà un narrador en tercera persona omnipresent, constituent d'un món narratiu propi i, finalment, amb oient o lector fictici propis. Aquest últim estadi de l'estructura resulta en certa manera confús: sabem que el narrador-personatge escriu la seva obra perquè la llegeixin els seus amics (Brinsley i companyia), de tal manera que podríem considerar-los com a lectors ficticis. Ara bé, això seria un error perquè, per més que per nosaltres els personatges amics del narrador són ficticis, no ho són pas per ell, ja que tenen la mateixa realitat ontològica; i a més a més no hem de confondre el narrador-autor amb el narrador de la seva obra. El lector fictici al que fa referència Martínez Bonati amb la seva estructura ens atrevirem a dir que és, en el cas que ens ocupa, doblement fictici. Per referir-nos a Brinsley i companyia haurem d'utilitzar termes de l'estructura proposada per Chatman: són els lectors implícits del personatge-autor; un personatge-autor que, respectivament als seus lectors implícits, vindria a ser l'autor implícit d'aquests (i dic implícit en no creure en la possibilitat d'una coneixença veritable, sinó en la limitació constant a la coneixença d'una idea de la persona). El lector fictici serà, així doncs, aquell al que apel·la sovint el narrador, sense "identitat" concreta: *«Nota para el lector antes de continuar. Se aconseja respetuosamente al lector que antes de continuar se remita a la sinopsis o*

sumario del argumento, página 98»⁴⁹. Com ja hem apuntat anteriorment, això, tot i que discutible, es podria considerar una metalepsi horitzontal.

Ara bé, qui és l'oient fictici (en termes bonatians) o el narratori (en termes chatmanians) del primer nivell narratiu que hem observat? A qui es dirigeix el Narrador⁵⁰? Hem de considerar la nota que hem citat d'exemple com a part de la seva obra dins l'obra, pronunciada pel narrador omniscient de la novel·la inserida, o com a anotació prèvia feta des de fora de l'obra, des de la veu narrativa de Narrador? Aquesta sensació de confusió, de no saber ben bé on s'està, serà omnipresent al llarg de la Novel·la⁵¹. Com és lògic, però, en tant que a cada veu narrativa li correspon necessàriament un lector fictici propi, sabem que no seran coincidents per més que entrem en un terreny d'aparença poc clara que, com veurem, s'anirà complicant cada vegada més.

La primera complicació apareix com a conseqüència de les idees literàries del Narrador, que havíem exposat just abans de fer l'anterior digressió narratològica; una digressió que no ha estat introduïda sense motiu. I és que la seva novel·la tracta, resumidament, d'uns personatges que es vengen del seu autor per la falta d'autonomia concedida per aquest. És a dir, en la novel·la de la que el Narrador és autor (a no confondre amb narrador⁵²), hi ha un personatge principal, Dermont Trellis, que crearà – o robarà, seguint la idea de la possible confluència de personatges d'un llibre a un altre – una colla de personatges que posarà al seu servei per tal d'escriure un llibre didàctic-moral. Per poder dur a terme la seva obra –que, denotem, suposaria un altre subnivell, una segona hipodiegesi o món, però de la que no veurem mai el text– obligarà els personatges, que formaran part d'aquest segon nivell hipodiegètic a cometre actes immorals per utilitzar-los com a contraexemple. A més a més, amb una obsessió total pel control d'aquests, els obligarà a viure al seu Hotel El Cisne Rojo. Aquesta obsessió de control serà comparada per Todd A. Comer⁵³ amb el panòptic de Foucault, una

⁴⁹ *Íbid.* p. 106.

⁵⁰ Crec convenient d'ara endavant, per evitar confusions o dificultats en la comprensió, utilitzar la seva condició narrativa com si fos el seu nom propi.

⁵¹ Noti's que s'utilitza la majúscula en el mateix sentit que en Narrador, referint a la totalitat d'*At Swim-two-birds*.

⁵² El fet que Brinsley afegeixi interjeccions de creació pròpia a l'obra del seu amic, com la de la pàgina 61, reforça encara més la diferència inconfusible entre narrador i autor d'una obra.

⁵³ T. A. Comer, "A Mortal Agency: Flann O'Brien's *At Swim-two-birds*", *Journal of Modern Literature*, 31, II, 2008, pp. 104-114.

posició central per part de Trellis que el farà actuar a més com a lligam entre tots els desplegaments de la novel·la. El més destacable del cas, del desplaçament dels personatges al món propi de Trellis, és que hi veiem la primera metalepsi veritablement transgressiva del llibre, que serà, segons la classificació establerta en el cos teòric, de tipus ascendent: els personatges de la segona hipodiegesi es veuen obligats a penetrar en la primera hipodiegesi, escapen del seu món per entrar en un altre món en teoria ontològicament més real que el propi, però que, com nosaltres sabem, és tan fictici com el seu superior i com el Llibre sencer: no només el Narrador defensa la idea que el lector ha de ser conscient del caràcter il·lusori de la ficció, sinó que a més a més, la Novel·la és encapçalada per una nota, prèvia a l'epígraf, que resa així:

Todos los personajes que aparecen en este libro, incluida la primera persona del singular, son absolutamente imaginarios y no guardan la menor relación con persona alguna, viva o muerta.

És d'aquesta manera que els personatges, demostrant que són tan imaginaris i, per tant, tan existents (recordem el que deia Martínez Bonati) com el seu autor, decideixen rebel·lar-se contra aquest i fins i tot venjar-se, manifestant la seva condició d'èsser i l'autonomia de la ficció. Però si la rebel·lió consistirà simplement en mantenir adormit el seu autor amb uns beuratges i fer, aleshores, la seva pròpia vida⁵⁴; la venjança necessitarà encara d'una complicació més en l'estructura narrativa. Faig notar, abans de seguir, que l'autonomia d'acció per part dels personatges suposa una invalidació del pacte narratiu que donava el privilegi de veritat absoluta al narrador: els personatges s'estan escapant del que aquest pugui dir d'ells.

De fet, el Narrador-autor és tan conscient de l'estructura complicadíssima de la seva obra, que creurà convenient efectuar alguns resums dels fets enmig de la novel·la: «*Sinopsis, que constituye un sumario de lo sucedido previamente*, EN BENEFICIO DE

⁵⁴ M'atreviria a dir que si els personatges poden prendre autonomia i deslliurar-se del que diu el seu autor d'ells és perquè, d'acord amb el que deia Martínez Bonati, el narrador només ens està descrivint unes parts del món que el lector completa per lògica dins del seu cap, entenent que hi ha un món complet al darrere de tot allò. Arran d'això ens podríem preguntar: és potser el lector el qui dona autonomia als personatges amb la seva imaginació que completa necessàriament el món descrit? És això part de la mort de la figura de l'autor i la seva autoritat? Que el lector pugui veure en el món presentat un món de la mateixa manera que concep el seu propi món?

LOS NUEVOS LECTORES»⁵⁵. En un fragment citat anteriorment, també veiem com refereix a un dels resums.

Cal saber que, enmig de tota aquesta trama, un dels personatges que crea Dermont Trellis és Sheila Lamont, a la qual fa néixer amb la finalitat de fer-la servir perquè un home depravat cometi una violació. Irònicament, però, serà precisament ell qui, en veure-la, tan pura i bella, la violarà. Aquest fet, per a la nostra finalitat, ja és de per si prou interessant, ja que dona la possibilitat d'entendre que, involuntàriament, Trellis ha fet la funció del seu potencial personatge violador de Sheila i que, en fer això, ha hagut de penetrar en el nivell hipodiegètic o món dels personatges, o transportar a Sheila al seu propi món (ja veurem que tot això serà constantment ambigu). Vet aquí un cas de metalepsi: el cas serviria per exemplificar aquell tipus de metalepsi de l'autor fictici que, com ja s'ha comentat en l'apartat teòric, és en veritat una metalepsi transgressiva i efectiva descendent. O, en cas de considerar que és Sheila Lamont la qui ha penetrat en el territori de Trellis, tindríem un cas més de metalepsi ascendent, com amb la resta de personatges obligats a habitar l'Hotel.

Però el que serà un cas de metalepsi veritablement destacable i important en el desencadenament dels fets –en especial de la venjança– serà el fet que de la violació de Sheila en naixerà un home: Orlick Trellis, fill de Trellis, provinent de la hipodiegesi segona, i de Sheila, de la hipodiegesi tercera; i, conseqüentment, un personatge de naturalesa metalèptica, o de «carácter cuasi ilusorio»⁵⁶ (fem notar que en principi la novel·la on hi apareix Trellis és *real* respecte la que ell escriu). La condició d'Orlick serà desconcertant pel lector i a més a més serà la culminació d'altres factors laberíntics previs.

Hem de saber que, a més a més de tenir uns personatges que són obligats a escapar de la hipodiegesi a la qual pertanyen per passejar-se per l'Hotel El Cisne Rojo i fer la seva, són uns personatges que provindran, al mateix temps, de la diegesi o món d'altres narracions, en especial de les obres d'un escriptor anomenat Tracy, al qual Trellis haurà robat els personatges. Alguns personatges, com per exemple Shanahan, explicaran, en llargues digressions, les seves aventures en aquell altre món fictici, tot creant més històries dins de la història i confonent terriblement el lector, que tindrà la

⁵⁵ O'Brien, p. 102.

⁵⁶ *Ibid.* p. 218.

sensació d'haver d'anar tirant pedretes rere seu per no perdre's⁵⁷. I el que és més, el lector es plantejarà des d'on és que estan parlant: des de la seva hipodiegesi corresponent o, tenint en compte que Trellis els obliga a viure a El Cisne Rojo, des de la hipodiegesi corresponent a Trellis? Altre cop l'ambigüitat⁵⁸.

Que els personatges puguin confluïr, segons era idea de l'autor, d'una novel·la a una altra suposa un nou tipus de metalepsi que no havíem ni tan sols contemplat en el cos teòric del treball: una metalepsi que podríem batejar d'*intertextual*. En aquest cas seria una metalepsi intertextual fictícia, ja que ni l'obra de Trellis ni la de Tracy han existit mai. Tanmateix, com sabem, la intertextualitat existeix en la creació literària, i és així com podríem dir que en el fons la intertextualitat no deixa de ser un tipus de metalepsi entre diferents ficcions. Ens atrevirem, doncs, a establir com a un altre tipus de metalepsi aquells casos en què un personatge d'una obra és agafat i introduït en una altra obra, carregant a les seves espatlles el que ha ocorregut en aquell primer món fictici del que formava part. Un exemple podria ser el cas de *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys, que agafa com a protagonista un personatge secundari de la novel·la *Jane Eyre* de Charlotte Brönte per fer-ne la seva protagonista. És el que anomenarem metalepsi intertextual.

Per altra banda i sumat a tot això, l'estructura laberíntica augmentarà quan aquests personatges mantindran converses en les que s'explicaran llargament les històries d'altres personatges. És el moment, ara, de fer esment al cas de Finn MacCool: un personatge llegendari irlandès que Trellis adopta per a la seva obra moralística i que es caracteritzarà, precisament, per ser contador de contes. Aquest personatge llegendari i, per tant, de categoria eterna, explicarà de manera tradicionalment oral la història del poeta Sweeney, un altre caràcter llegendari. *Buile Suibhme*, nom original de la llegenda traduïda com a *El frenesí de Sweeney*, és una llegenda gaèlica molt coneguda, de llarga tradició oral però escrita en vers el 1670, que servirà com a hipotext o eix per a l'obra de Flann O'Brien, i de la que, de fet, prové el títol: *At Swim-two-birds* és la traducció del topònim Snámh-dá-én, un lloc al centre d'Irlanda al que precisament arribarà

⁵⁷ La cosa arriba fins a tal punt que, en la història explicada per Shanahan, els personatges provinents del món d'una novel·la escrita per un tal Henderson, aniran a robar les pertinences dels personatges del món de la novel·la de Tracy.

⁵⁸ En un moment de la conversa, en entrar un dels personatges se li diu el següent: «Cierre la puerta, pero asegúrese de que está usted dentro de la habitación antes de hacerlo» (*ibid.* 104). Què s'ha volgut insinuar amb això?

Sweeney. Finn MacCool, en explicar la història de Sweeney, inserirà necessàriament alguns versos de la llegenda recitats per aquest. Cal dir que l'elecció de la llegenda en qüestió no és en absolut arbitrària, ja que respon a la situació polític-religiosa polèmica i complexa de la Irlanda dels anys trenta, en la que no ens entretindrem perquè ens obligaria a centrar la lectura de l'obra d'O'Brien en altres dels seus múltiples aspectes que s'escapen del nostre objectiu principal.

Tanmateix, si m'he aturat a parlar sobre Finn MacCool i la seva explicació de la llegenda de Sweeney, no ha estat només per destacar que la seva inserció ha estat un motiu més del caràcter laberíntic de l'obra: com es pot veure suposa un *segon segon* nivell hipodiegètic en l'obra del Narrador –això en cas de creure que els personatges de la segona hipodiegesi parlen des de la primera hipodiegesi de l'obra, és a dir, des del món de Trellis, en el que ja hem vist una *primera segona hipodiegesi*: la novel·la moral de Trellis–, o, com també es pot considerar, una tercera hipodiegesi o món, és a dir, una hipodiegesi dins de la hipodiegesi que suposa la novel·la moral de Trellis de la que formen part els personatges, dintre de la hipodiegesi o món que suposa la novel·la escrita pel Narrador. Com dèiem, l'altre motiu pel qual és interessant analitzar la introducció de la llegenda és la contraposició que farà aquesta respecte la inserció d'una altra llegenda –aquesta vegada totalment inventada al servei de l'obra d'O'Brien– i que, explicada per un altre dels personatges, Shanahan, tindrà la mateixa posició ontològica en l'estructura narrativa que la llegenda anterior; sent una prova més del *desplegament estructural ontològic horitzontal* (i no només vertical) d'aquesta obra, i, sobretot, operant al servei del que ja havíem anunciat al principi de l'anàlisi: la crítica de l'hostilitat de l'accés a la cultura per part de les masses, que es desplegarà en concloure l'obra.

Aquesta segona llegenda explicarà la història del poeta Casey, que serà contraposada a la història del poeta Sweeney. La contraposició s'entendrà fent una altra petita digressió en l'explicació: hem de fer notar que la vida del narrador serà determinant en el procés d'escriptura de la seva obra, ja que, en paraules de Cohen, «he takes the living world for text and turns it into fodder for his art»⁵⁹. És inevitable pensar ara en Genette i la seva concepció de la ficció com a constitució metalèptica en tant que beu de la realitat. De totes maneres ja hem comentat que ens inclinem a ser escèptics

⁵⁹ Cohen, p. 212.

respecte aquesta opinió. Només així descobrirem que l'ordre anàrquic o arbitrari de la Novel·la és aparent, ja que les reminiscències biogràfiques i els fragments referits són material que estructura i determina les accions del manuscrit de la novel·la inserida. Dos dels amics més presents del Narrador en les seves reminiscències biogràfiques són Kelly i Brinsley, que representaran pols oposats: Kelly és el típic home groller i poc cultivat de la classe obrera dublinesa, mentre que Brinsley representa el típic estudiant intel·lectual absorbt en les seves idees. D'una manera magistral, el Narrador anotarà en les seves reminiscències biogràfiques una escena que li ha ocorregut a la taberna en la que han coincidit ambdós amics: mentre un s'eleva recitant poesia, l'altre ho fa mitjançant la cervesa, de tal manera que la comunicació entre ells és absoluta. Com es pot veure a la novel·la, la majoria dels personatges creats per Trellis –en “realitat” creats pel Narrador– per fer de malfactors estan inspirats en la classe de Kelly: Shanahan, Furriskey o Lamont, que responen fins a tal punt a un model determinat que Brinsley reivindicarà que són indiferenciables els uns dels altres.

És per això que quan Finn MacCool està explicant la llegenda arcaica i llunyana de Sweeney, els seus oients, els personatges de tipus classe obrera, l'interrompen per explicar la història del poeta Jem Casey, que veritablement els motivarà i que a diferència de la llegenda de Sweeney podran entendre: com diu Shanahan al respecte, «me gusta encontrar un hombre que pueda ponerse a contar una historia sin hacerse un jaleo con ella mientras la cuenta. Me gusta saber dónde estoy. Todo tiene un principio y un final»⁶⁰. Jem Casey, hem de saber, era un poeta de la classe obrera que serà definit per Shanahan com a «un trabajador ignorante pero honrado y temeroso de Dios, un maldito peón»⁶¹, autor, precisament, d'un poema sobre la cervesa (no pot ser més explícita la referència autobiogràfica). Després d'aquesta interrupció les llegendes s'aniran alternant i la comunicació entre uns i altres es farà molt palesa. Aquesta estructura de contrast es tornarà a repetir més endavant i ens mostrarà a qui dóna suport el Narrador, de manera que es comprendrà cap a on camina la crítica, tot i que pel caràcter elitista del seu manifest es pot intuir. Tanmateix, la cosa no serà tan simple⁶².

⁶⁰ O'Brien, p. 106.

⁶¹ *Ibid.* p. 121.

⁶² Amb aquesta nota no em vull avançar a les observacions que fa l'anàlisi però, com ja es veurà, en fer contrastar l'èpica llegendària i la poesia de taberna, el Narrador està fent una paròdia dels gèneres que hi presenta. L'èpica sempre s'ha associat a l'eternitat, però en posar-la davant dels oients contemporanis a la novel·la i que representen la societat de masses, es fa palès que no poden pas comprendre-la i que la seva suposada eternitat queda invalidada. Finn MacCool, que representa l'autoritat de la tradició narrativa oral

Cal afegir, abans de canviar de tema, que el fet que Sweeney i Jem Casey recitin versos suposa un altre submón o nivell hipodiegètic més dins de les hipodiegesis creades en explicar les seves històries. Reitero que les hipodiegesis que suposen històries com les de Shanahan, Sweeney o Casey es despleguen de manera horitzontal, volent dir amb això que tenen el mateix nivell de realitat que la hipodiegesi des de la qual són explicades, però que responen a desplegaments d'actes comunicatius dins del món d'aquesta hipodiegesi: tenen el seu narrador, el seu anunciat configurador d'un món (ontològicament igual al món des del que s'explica) i els seus oients ficticis.

Reprenquem ara dos dels fils del discurs que hem deixat de banda: el naixement d'Orlick Trellis, de condició metalèptica, i la venjança efectuada pels personatges creats (o robats) per Dermont Trellis. La venjança consistirà, precisament, en la creació d'una nova novel·la per part de Trellis fill, que resultarà tenir les habilitats narratives del pare. A la novel·la, el propi pare serà torturat de la mateixa manera que ell va torturar els seus personatges. Observem ara que l'estructura narrativa es torna a complicar: si la novel·la del Narrador suposava una primera hipodiegesi, del món de la qual forma part Trellis; la novel·la de Trellis configurava una segona hipodiegesi o món, de la que formaven part els personatges i de la que mig forma part Orlick, de naturalesa metalèptica. Així doncs, una novel·la que prové de la mà d'Orlick i, per tant, d'un nivell inserit entre el món de Trellis i el món creat per Trellis, és una novel·la que conformarà un nou submón o desplegament de l'estructura narrativa dins d'un submón a cavall entre dos altres submóns. A més a més, recordem que a tota aquesta sensació laberíntica de desplegaments d'estructura narrativa de tipus vertical, també s'hi sumen aquells desplegaments de tipus horitzontal. És interessant observar que utilitzar a Trellis com a personatge víctima de la nova obra es pot considerar una metalepsi. Certament aquesta és una mica ambigua, ja que aquest Trellis personatge d'Orlick podria ser un personatge inspirat en Trellis i que duria el mateix nom. Però tenint en compte que el món del qual prové la novel·la on s'està inserint a Trellis és un món on la metalepsi és una llei natural, ens inclinarem per considerar-ho una metalepsi. A més a més, la utilització de termes molt empírics respecte Trellis personatge serviran per sostenir la idea de

és interromput, i ell mateix fa saber que això, abans, no hagués passat mai perquè la seva figura era respectada. El que serà etern pels personatges de classe obrera serà el poema de Casey sobre la vida del treballador i la cervesa, perquè creuen que això es comunica amb tota la classe treballadora d'arreu del món i dels temps. L'heroi clàssic queda enrere per donar pas un nou heroi, que no queda menys parodiat que l'anterior en presentar la cervesa com a amic més preuat. Al final de la novel·la, tanmateix, Sweeney serà rescatat per necessitats del narrador. Però no ens avancem als esdeveniments.

metalepsi: «Vuelva a *meterle* [la cursiva és meva] dentro, suplicó Shanahan. Ya habría entrado y salido si no hablásemos tanto»⁶³. I el que és més, en un moment de la novel·la, Orlick expressa la seva consciència, tot i que de manera poc explícita, que la possibilitat d'assassinar el seu pare pugui suposar la mort de tot allò creat per ell i, per tant, el mateix Orlick i la resta de personatges:

Yo no tengo inconveniente, dijo Orlick, siempre que ustedes se hagan cargo de la importancia del paso que se va a dar. Ojalá no nos ocurra nada. Yo no creo que se haya hecho nunca una cosa así, ¿saben?⁶⁴

Serà arran d'aquesta novel·la venjativa que es produirà el pròxim xoc entre el públic de masses i el públic elitista que ja anunciàvem. Les propostes i estil de la novel·la d'Orlick ens recordaran directament a les tendències elitistes que presenta l'obra creada pel Narrador –de tal manera que ara ja sabem a quin bàndol recolza–; però l'obra venjativa que està escrivint Orlick ha nascut de la demanda de Shanahan, Furriskey i Lamont, un públic que no estarà preparat ni tindrà la voluntat d'enfrontar-se a la literatura contemporània elitista d'Orlick: recordem com s'havien queixat ja anteriorment de la història de Sweeney explicada per Finn MacCool només pels seus versos cultes (que no hem de confondre amb la literatura contemporània del Narrador i el seu alter ego Orlick). S'ha d'observar aquí també que si Orlick s'identifica amb el Narrador i s'està venjant de Trellis, aquest últim ha de ser l'alter ego de l'oncle del Narrador. Com es pot veure a través de les reminiscències biogràfiques, la relació entre oncle i nebot no és precisament bona, ja que l'oncle exerceix un control i vigilància sobre el nebot anàlegs als de Trellis sobre els seus personatges: una prova més la influència dels episodis biogràfics del Narrador en la seva obra.

Ens preguntarem ara, com és que fa escriptor un personatge odiat com Dermont Trellis. Però el que passa és que Trellis representa un altre tipus més de la literatura parodiada pel Narrador. Com ja veurem, O'Brien parodia el Narrador mentre aquest fa una paròdia de la resta de la literatura existent:

Various high and pedestrian styles of writing are recreated, parodied, and subverted, and our standard notions of form and content are baffled by the

⁶³ *Ibid.* p. 265.

⁶⁴ *Ibid.* p. 306.

narrator's ability to render a scene in any style he desires despite the seeming inappropriateness of the form to its content⁶⁵.

Què són, sinó, els fragments de “premsa” inserits entre els fragments del manuscrit i les reminiscències biogràfiques? Què són les cites d'un llibre inventat com ho és el *Compendio de las Artes y Ciencias Naturales*? O l'escena en què fa convergir la recitació de versos arcaics com els de la llegenda de Sweeney amb la de versos de literatura de taberna com la de Casey? O les aventures de western de Shanahan com a cowboy en els llibres de Tracy? No serà en va que Jorge Luis Borges dirà:

He enumerado muchos laberintos verbales: ninguno tan complejo como la novísima obra de Flann O'Brien *At Swim-two-birds* [...] No solo es un laberinto: es una discusión de las muchas maneras de concebir la novela irlandesa y un repertorio de ejercicios en verso y prosa que ilustran o parodian todos los estilos de Irlanda⁶⁶.

El laberint i el pastitx no es dona només per l'aparent ordre anàrquic de la Novel·la, sinó també per la multiplicitat de gèneres que encarna. La novel·la moralista de Trellis serà, així doncs, un motiu d'escarni per part del Narrador:

Trellis quiere que este libro edificante lo lean todos. Se da cuenta de que un opúsculo puramente moralizante no llegaría al público. En consecuencia está introduciendo una gran profusión de indecencias en su libro. Habrá siete agresiones impúdicas por lo menos a chicas jóvenes y abundancia de lenguaje impropio. Habrá whisky y cerveza en abundancia.⁶⁷

Els lectors implícits de Trellis són la societat de masses. El Narrador utilitza a Trellis, en paraules de Comer, «as a representation of hegemonic publishing practices grounded in England. As such, his novel will make money, improve public morality (while titillating his readers) and continue the discursive construction of Irish identity»⁶⁸. És més, mentre Trellis s'esforçarà en aquesta empresa caurà, irònicament, en la pròpia contradicció, ja que ell serà el menys moral de tots en obligar els seus

⁶⁵ Cohen, p. 211.

⁶⁶ *Apud.* Eamon Butterfield al pròleg d'O'Brien *op. cit.* p. 19.

⁶⁷ O'Brien, p. 65-6-

⁶⁸ Comer, p. 106. En relació a això és graciós explicar l'anècdota que Trellis només entenia com a llibres purs i morals els llibres de color verd, precisament el color nacional d'Irlanda.

personatges a cometre maldats i en violar, ell mateix, a Sheila Lamont. Amb això hem de relacionar una de les premisses que defensava el Narrador: la novel·la ha de ser «una impostura evident en sí, respecto a la cual pudiese regular a su gusto el lector su grado de credulidad», ja que «en manos de un escritor de pocos escrúpulos, podría ser despótica». El Narrador, com ja hem vist, deixa transparentar totes les costures de la seva obra mentre que, en canvi, l'escriptor de pocs escrúpols és Trellis, amb la novel·la del qual els lectors podrien pensar que els personatges són els veritables despòtics, en realitat obligats per ell en favor de la il·lusió de ficció. La venjança d'Orlick a Trellis és, en veritat, una venjança del Narrador al seu oncle.

Ara bé, tornant enrere, què farà Orlick quan es trobi que el públic que té no està satisfet amb la seva obra venjativa? Shanahan li retraurà el següent: «su plan queda demasiado alto, perdido en las nubes. Está muy bien para usted, ¿comprende?, pero los demás necesitaremos una escalera»⁶⁹. I qualsevol diria que es prendrà la metàfora de manera literal i continuarà el seu camí: «he ideado una trama que exaltará nuestro relato al plano más elevado de la literatura con mayúscula»⁷⁰. El que farà serà crear una escala per la qual farà baixar a Shanahan, Furriskey i Lamont per convertir-los en els seus personatges i elevar-los al nivell de comprensió dels esdeveniments de la seva obra, per fer-los participar directament del judici que se li farà a Dermont Trellis. De la mateix manera que, en fer servir a Trellis com a personatge víctima de l'obra, crea tal ambigüïtat que no se sap si es tracta de metalepsi o no, tot i les referències tan empíriques que s'hi fan al respecte; Shanahan, Furriskey, Lamont, i la resta de personatges, des del Puca MacPhillemey, Finn MacCool, Sweeney i Casey fins a Tracy –l'escriptor a qui Trellis li ha robat els personatges– es troben de cop traslladats a un altre nivell ontològic. Inevitablement tornem a fer-nos la pregunta: es tracta veritablement d'una metalepsi o són personatges inspirats en els personatges de l'obra de Trellis i que duen el mateix nom? Com ja ens plantejàvem en el cas de Trellis, alguns motius ens inclinaran a pensar que sí que es tracta d'una metalepsi. Per exemple, Shanahan dirà: «es una historia en la que preferiría no figurar, bien lo sabe Dios. Pero ya que estoy *metido* [la cursiva és meva] en ella, qué le vamos a hacer»⁷¹. També es dirà que «ha tenido un juicio justo y *fabricado* [la cursiva és meva] por él»⁷². Referències

⁶⁹ O'Brien, p. 252.

⁷⁰ *Ibid.* p. 273.

⁷¹ *Ibid.* p. 276.

⁷² *Ibid.* p. 306.

com aquestes, entre moltes d'altres, em semblen motius suficients per inclinar-nos pel sí a la metalepsi.

Tanmateix, serà aquesta metalepsi, la manipulació, per part d'Orlick, de Trellis i dels personatges en favor a la seva obra, la que farà grinyolar terriblement les idees que defensava en col·laborar en la venjança. Recordem que Orlick, com a alter ego del Narrador, està en favor de l'autonomia dels personatges i, en motiu d'això, accepta escriure el seu llibre. Que Trellis sigui venjat capgirant el seu paper de domini es pot perdonar i no és estrictament una contradicció, ja que es tracta de fer pagar amb la mateixa moneda el mal que reivindiquen. Tanmateix, en el moment en què faci "baixar per l'escala" a Shanahan i la resta, el lector es trobarà amb la sorpresa que per fer-los ascendir (paradoxalment a la baixada de nivell ontològic) al seu nivell de comprensió, els redefinirà novament, condicionant la seva manera de ser, i caient en el mateix que havia fet Trellis en fer-los néixer mitjançant la seva tècnica de la psico-eugenesia⁷³. La nova definició farà d'aquests uns personatges extremadament cultes: estan sent obligats no només a ser diferents, sinó a ser el públic que Orlick desitja, els lectors implícits que ell espera, enlloc de ser aquest qui s'adapti a les demandes de l'audiència de masses que representaven. Fent servir la metàfora de Comer aplicada a Trellis: Orlick està creant el seu propi panòptic. Recreant-se en tot això, Orlick dedicarà unes quantes pàgines de la seva novel·la a fer recitar als seus personatges una sèrie de coneixements de manera expositiva però arbitrària: és que potser el Narrador està donant la volta al retret de Brinsley sobre l'extremada similitud entre els personatges de classe obrera? Potser ara, els personatges i el mateix Trellis, tindran ganes de rebel·lar-se contra el seu nou autor.

També resulta imprescindible observar que el judici, en aplegar tant a Trellis com a la resta de personatges creats o robats per ell en un mateix pla ontològic, ens recorda extremadament al pla ontològic que suposava el Cisne Rojo, el món corresponent a Trellis i el mateix on ell obligava a viure els seus personatges per poder tenir-ne control. La sensació que té el lector és de retorn al pla ontològic inicial que suposava l'obra escrita pel Narrador, en la que hi apareixia Dermont Trellis com a autor

⁷³ Un bon exemple d'això és el naixement de Furriskey a la pàgina 72. Trellis el fa néixer ja amb edat avançada i totalment determinat segons la seva descripció. En no deixar-lo néixer infant no té l'oportunitat de tenir una identitat pròpia: és situat directament com a part de la classe obrera i de pocs coneixements.

d'una altra obra. El que estaria fent Orlick en escriure una novel·la que ens resitua en tal pla, és un capgirament de la lògica narrativa en què la veritat és en mans del narrador bàsic de l'obra, ja que seria ell qui ara crearia la veu narrativa dels fets ocorreguts en el pla.

L'efecte de retorn al pla inicial es podria equiparar o considerar, per altra banda, com una metalepsi de tipus circular, és a dir, ni ascendent ni descendent. Em baso en el que Douglas R. Hofstadter anomena *strange loops* (bucle estrany) o *tangle hierarchy* (jerarquia enredada), i que en el seu llibre compara i il·lustra amb els dibuixos d'Escher⁷⁴:

El fenómeno del “Bucle Extraño” ocurre cada vez que, habiendo hecho hacia arriba (o hacia abajo) un movimiento a través de los niveles de un sistema jerárquico dado, nos encontramos inopinadamente de vuelta en el punto de partida [...] una “Jerarquía Enredada” aparece cuando lo que se suponía una serie de niveles nítidamente jerárquicos nos da la sorpresa de cerrarse sobre sí misma, de una manera que viola el principio jerárquico.⁷⁵

No sabem ni com ha calgut immerngir-se en un laberint sense fi per poder acabar aquella revolta que els personatges havien començat contra el seu creador i botxí. Fins i tot els personatges deixaran d'interrompre la narració d'Orlick perquè hauran estat absorbits pel bucle i hi participaran des de l'interior. Som realment dins la novel·la d'Orlick o tot això ja no està sent escrit?

En el moment en què Orlick se'n adona del que està a punt de fer, de matar-los a tots i a ell mateix si mata a Trellis, apareix una reminiscència biogràfica del Narrador que resultarà ser ni més ni menys que la «*Conclusión antepenúltima del libro. Reminiscencia biográfica, parte final*»⁷⁶, la primera de les conclusions d'*At Swim-two-birds*, la Novel·la: tres principis, tres finals. Després del conflicte entre oncle i nebot que s'ha vist en les diferents reminiscències biogràfiques de l'últim, en aquesta el Narrador trenca les expectatives del seu oncle i aprova el curs amb bones notes. L'episodi desemboca en una reconciliació. Seguint el funcionament de la Novel·la, serà

⁷⁴ D. R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un Eterno y Grácil Bucle*, Barcelona, Tusquets, 1987.

⁷⁵ Ródenas, p. 332.

⁷⁶ O'Brien. p. 307.

lògic que el fet tingui conseqüències en el que segueix: la «*Conclusión del Libro, penúltima*»⁷⁷.

El nou fragment ens situa a l'Hotel El Cisne Rojo, en l'absència de Dermont Trellis, que està, com ens podem imaginar, al seu judici amb la resta de personatges, un altre fet que sustenta la presència de metalepsi en l'obra d'Orlick. En aquest moment, entra a l'habitació de Trellis la seva criada i troba uns fulls que utilitzarà per avivar el foc: «las páginas que entronizaban y sostenían en la existencia a Furriskey y a sus buenos amigos»⁷⁸, i en aquell instant Trellis truca a la porta, amb signes evidents de venir del judici per a aquells que sabem de la seva existència (que no és el cas de la criada). La segona conclusió acaba amb la frase, pronunciada per Dermont Trellis, *ars est celare artem*⁷⁹. Què haurà volgut dir amb això, ni ell no ho sap, però pel lector és inevitable recordar la revelació de tot el procés d'escriptura i la seva estructura en la que s'està recreant el Narrador. Per què aquesta afirmació després de tot plegat?

La «*Conclusión del libro, última*» serà la clau per entendre-ho, si no és que ja s'està deixant entreveure de fa estona el cas: fixem-nos que l'anterior conclusió no és altra cosa que el rescat de Trellis de les víctimes-botxí, gens casualment després de la reconciliació entre el nebot i l'oncle. A l'inici de l'anàlisi s'ha resumit *At Swim-two-birds* com a novel·la convencional, en la que simplement un home és seduït pel poder de l'autoritat:

Having been seduced by the power of the omnipotent author, and no longer feeling personally repressed by his uncle, the narrator abandons his former sympathy for the characters and takes on the authorial role with a completely new voice. The “*Conclusion of the book, ultimate*” is inconsistent with the rest of the book, but reflects, along with Trellis resurrection, the narrator's new self-image.⁸⁰

L'últim final de la novel·la servirà com a redempció de Trellis (i de l'oncle), al·ludint a una possible bogeria i mitificant encara més la figura de Sweeney que, anotem, va caure en la bogeria. Crea, així, una analogia redemptora entre l'oncle, Trellis i Sweeney, fent esment fins i tot a Hamlet. Es podria llegir l'*ars est celare artem* com

⁷⁷ *Ibid.* p. 317.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ L'art és l'ocultació de l'art.

⁸⁰ Cohen, p. 223.

una negació irònica –atribuint el contrari a la manca de raó– del que és en veritat la novel·la que tenim entre les mans. I tot això ens ho explica des d'un to molt savi, autoritari, i recurrent als experts científics per justificar la probable bogeria del gairebé ressuscitat. Resulten especialment gracioses les últimes línies, en què s'explica amb molta ironia la història d'un boig que es va obsessionar amb el nombre tres, tot acabant amb un «adiós, adió, adió»: tres principis, tres finals, tres adéus dins del tercer final. Fins a últim moment el laberint es manté, aquest cop, tanmateix, atribuït a la falta de seny.

Només amb un final com aquest, la paròdia que Flann O'Brien fa del seu Narrador podia ser possible. El Narrador ha fracassat sistemàticament en els seus objectius i la conclusió ha estat la culminació del fracàs. Quan a la primera pàgina ens fa saber la seva teoria de la pluralitat de principis i finals ja està iniciant el seu fracàs: inici i fi marquen successió cronològica, com explica Brooke-Rose⁸¹. En posar tres principis i tres finals que se succeeixen l'un a l'altre ja no hi ha ni tres principis ni tres finals, sinó només un principi i un final. Quan defensa que els personatges han de tenir autodeterminació també fracassa, perquè, com ja hem vist: bé que crea a Trellis, i també els personatges creats per Trellis són creació del Narrador. És ell qui veritablement els està determinant, i a més a més ho està fent segons la influència de la seva pròpia vida personal: Orlick, el seu alter ego, reflecteix ja aquest fracàs del Narrador; sent, paradoxalment, també un personatge dominat pel Narrador. Inevitable plantejar-se que en veritat, qui fa tot això és Flann O'Brien, creador del Narrador i, consegüentment, de tot plegat; l'escriptor irlandès és conscient de la impossibilitat d'aplicar certes idees elitistes i modernistes a la novel·la i per això és capaç de fer-ne una paròdia, parodiant les intencions absurdes del Narrador:

The narrator becomes the figure of the modern author who, full of education and talent, can fill up three hundred pages despite the fact that he has nothing to say [...] Self-parody becomes the outer skin of O'Brien's parody of overt novelistic self-consciousness⁸², and it is on this level that the novel takes on meaning.⁸³

⁸¹ *Apud. Cohen op. cit.* p. 224.

⁸² Comer està utilitzant la distinció que fa Linda Hutcheon entre dues varietats possibles de manifestació d'autoconsciència: *overt* (explícita) i *covert* (implícita). Segons el que ens explica Ródenas al seu article

No vanament hem dit a l'inici del comentari que *At Swim-two-birds* és una obra modernista antimodernista: «it is a mortal text that shows its face», però que tanmateix «it is happy to do so»⁸⁴.

I quin paper ha tingut en aquesta empresa la metalepsi? Al llarg de l'anàlisi de la novel·la ha estat inevitable parlar jeràrquicament de l'ontologia dels diferents nivells que s'hi han representat. Però això és un error: ni tan sols els personatges hi creuen en això. En el moment en què la metalepsi opera lliurement, la jerarquia que ordena els nivells entre més real i menys real queda invalidada. La metalepsi és un mecanisme que reivindica l'existència i realitat (en contraposició a la idea de mentida que s'associa a la ficció) i fa un reclam a la democràcia entre la nostra realitat i la ficció. Ara bé, Flann O'Brien està fent una paròdia de tot això, de manera que la primera conclusió seria que no hi està d'acord. Però en fer-nos reflexionar amb la seva obra paròdica sobre l'estructura ontològica de la ficció i, per tant, del seu ésser –utilitzant la metalepsi com a millor aliat en la seva empresa– ens obliga a qüestionar-nos també a nosaltres mateixos:

What the reader and critic of O'Brien's text realizes is that he or she is also a text, constituted through a series of acts that are only slightly dissimilar to Trelli's aestho-autogamy.⁸⁵

La paròdia és només una excusa per poder convertir *At Swim-two-birds*, una novel·la convencional, en una novel·la gens convencional, el veritable tema de la qual resulta ser ni més ni menys que una reflexió sobre l'ontologia mateixa, no només de la pròpia a la ficció, sinó també de l'essència de la realitat de la que el lector forma part. La paròdia és l'única via per la qual O'Brien pot construir una novel·la que es fa una pregunta que mai podrem respondre.

Em resulta inevitable concloure ara tot citant altra vegada unes paraules de Borges, segons Genette, el millor constructor de laberints:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado

aquí citat, la primera es donaria a partir de tematitzacions o al·legories de la seva diegesi o textura lingüística; la segona quan l'autoreferència apareix interioritzada o actualitzada en el propi text.

⁸³ Comer, p. 113.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1883, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.⁸⁶

⁸⁶ J. L. Borges, “Magias parciales del Quitjote”, *Otras inquisiciones. Obras completas (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, 1989, pp. 91-94.

BIBLIOGRAFIA

Barth, J., "The literature of Exhaustion", *The Atlantic Monthly*, agosto 1967, pp. 29-34.

Borges, J. L., "Magias parciales del Quitjote", *Otras inquisiciones. Obras completas (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, 1989, pp. 91-94.

Cofré, J. O. "La concepción ontológica de la literatura de Félix Martínez Bonati", *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 7, 2003, pp. 65-80.

Cohen, D., "An Atomy of the Novel: Flann O'Brien's *At Swim-two-birds*", *Twentieth Century Literature*, 39, II, 1993, pp. 208-228.

Comer, T. A., "A Mortal Agency: Flann O'Brien's *At Swim-two-birds*", *Journal of Modern Literature*, 31, II, 2008, pp. 104-114.

Genette, G., *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989.

———, *Metalepsis: de la figura a la ficción*, Barcelona, Reverso Ediciones, 2006.

Hofstadter, D. R., *Gödel, Escher, Bach: un eterno y Grácil Bucle*, Barcelona, Tusquets, 1987.

Lagos Caamaño, J., "De la metalepsis a la antimetalepsis: de Quintiliano Genette", *Estudios Filológicos*, 47, 2011, pp. 83-91.

Lausberg, H., *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gregos, 1966, pp. 70-75.

Martínez Bonati, F., *La estructura de la obra literaria: una investigación de filosofía del lenguaje y estética*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

———, *La ficción narrativa: su lógica y ontología*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

O'Brien, F., *En nadar-dos-pájaros*, Nórdica Libros, Madrid, 2012.

Reis, C., A.C.M. Lopes, *Diccionario de Narratología*, Salamanca, Almar, 2002.

Ródenas, D., “Metaficción y metaficciones: del concepto y las tipologías”, *Tropelías*, 5-6, 1993-1994, pp. 323-335.

Waugh, P., *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, London, Methuen, 1984, pp. 28-34.

