

La aventura del lenguaje en *Las babas del diablo* de Julio Cortázar: imagen-música-texto desde el análisis estructural de Roland Barthes

Mayela PARAMIO VIDAL. Universidad de León

–Dígame, Cortázar, ¿Por qué escribe?

–Dígame, usted, ¿Por qué respira?

(González Bermejo 1971, 128)

Mi análisis se inscribe en la aséptica y cruel disección que la crítica aplica al pulmón literario. Dentro del desafiante mundo de Cortázar he escogido uno de sus relatos menos estudiados como supone “Las babas del diablo”, perteneciente al libro *Las armas secretas* (1959). Impondré al texto la teoría del análisis estructural expuesta por Roland Barthes (Barthes 1970), cuestionándonos la validez de tal ejercicio crítico a la hora de afrontar la naturaleza neofantástica.

Como en todo relato, encontramos en éste la estructura tradicional de tesis o situación inicial, intriga y síntesis o desenlace del conflicto pero internándonos en él podemos desentrañar una serie de funciones y relaciones intrínsecas a la obra. Evitando toda alusión al texto que no sea funcional y fieles a la visión del relato de Cortázar, entendido como “una máquina que, a partir de una serie de elementos previos o finales, se organiza, se define y adquiere su autonomía como cuento” (Yurkievich 1994, Entrevista 62), me ceñiré a los elementos que lo estructuran. Su concepto del cuento como mecanismo reglamentado, en el que todo posee la máxima funcionalidad, ha dado lugar a numerosos análisis estructurales de su obra ya que, siguiendo a Barthes, todo relato es “un sistema implícito de unidades y de reglas” (Barthes 1970, 10), organizadas bajo una estructura jerárquica universal (Meletinski 1972). Sin embargo, considero indispensable, y así ha evolucionado la tan ansiada Ciencia de la Literatura, hacer concesiones a la trama¹.

¹ “Roberto Michel, franco chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo siete de noviembre del año en curso” (Cortázar 1945, 215), así se nos presenta el protagonista del cuento quien intenta relatarnos lo sucedido. De ese modo, descubri-

"Las babas del diablo" cumple con las teorías expuestas por el propio Cortázar (*esfericidad, economía y su consecuente tensión interna*) y especialmente con uno de los preceptos en torno al cuento que retoma de Horacio Quiroga quien señalaba que ha de escribirse exclusivamente para la atmósfera interna de los personajes entre los que el narrador puede encontrarse (Quiroga 1980, 88). El relato comienza retrospectivamente exponiendo la problemática de la escritura y asumiendo la presencia constante de un lector confidente² que, desde las primeras líneas, resquebraja los cimientos estructuralistas.

"Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural (...) Si se pudiera decir: (...) tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros (...) Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado (...) Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo (...) Vamos a contarlo despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo." (Cortázar 1945, 214-15)³.

Partiendo de la distinción clásica entre *historia* o *trama* (el qué de la obra literaria) y *discurso* o *argumento* (el cómo o la forma en que se presenta)⁴, Formalismo y Estructuralismo han prestado mayor atención a los acontecimientos de la *historia* frente al *discurso*. Barthes recoge tres niveles de descripción en todo relato: el nivel de las *funciones* (en el sentido del análisis morfológico de Propp y la lógica de posi-

mos que ese soleado domingo decide pasear por un muelle del Sena con el propósito de obtener fotos de París. Sin embargo, allí, se encuentra a una pareja desigual en edad: un temeroso muchacho, acosado por las persuasivas promesas de una mujer que, según cree Michel, trata de seducir al joven. Más tarde se percató de la presencia de un tercer hombre expectante desde un coche detenido al fondo de la escena y lo elimina del encuadre fotográfico. La irritación de la mujer ante la fotografía permite la huida del muchacho, es entonces cuando, asombrado Michel, se da cuenta de que el hombre del coche realiza un papel en la historia. Tras improperios, vuelve al piso y revela la fotografía, ampliándola y fijándola en una pared del cuarto. Unos días más tarde comprende que la realidad aprisionada en la cámara es otra, distinta a la supuesta: el que pretende los servicios del joven no es la mujer sino el hombre. Las imágenes de la fotografía cobran vida y el desenlace parece ir a cumplirse pese al intento frustrado de liberar al adolescente. Michel vuelve a oponerse con un grito y evita el trato o el engaño nuevamente. Sin sentirlo, va acercándose a la imagen y queda atrapado en la fotografía mientras el resto de personajes se liberan.

² Lo que Gerald Prince denomina *narratario*, "alguien a quien el narrador dirige sus palabras" (Prince 1973, 151), "constituye un intermediario entre el narrador y el lector, ayuda a precisar el marco de la narración, sirve para caracterizar al narrador (...) se convierte en el portavoz moral de la obra". (*Id.*, 161).

³ Todas las citas extraídas del relato pertenecen a esta edición de su obra completa por lo que a continuación se señalará únicamente la página.

⁴ Elementos que, a su vez, conforman la *fábula* frente al *tema*, la descodificación por parte del lector. (Tomachevsky 1925, 202-205).

bien narrativos de Bremond), el de las *acciones* (según Greimas, quien simplifica el modelo de Propp, atendiendo ya a la Semiótica estructural), y el de la *narración* (nivel del 'discurso' en Todorov quien aspira a lograr un análisis menos restringido a niveles de abstracción⁵). Niveles que "están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código" (Barthes 1970, 15).

PRIMER NIVEL: FUNCIONES

Dentro del primer nivel, el de las funciones, ha de destacarse la segmentación de las secuencias⁶. En cuanto al encadenamiento de éstas, en el relato predomina la anárquica alternancia de secuencias pertenecientes a la otra realidad, ese otro espacio y otro tiempo en el que se encuentra atrapada la voz del narrador, lo que Harshaw define como "el Campo de Referencia Interno (...) construido como un plano paralelo al mundo real (...) dos planos separados, aunque paralelos, que muestran intersecciones en diversos puntos" (Harshaw 1984, 154-55)⁷.

Atendiendo al funcionamiento de las secuencias en el relato escogido y penetrando en la organización textual encontraríamos funciones cardinales o núcleos y expansiones de éstos: catálisis (funcionales) e indicios (informantes o indiciales a su vez). Las funciones cardinales son los momentos del relato que abren o cierran una posibilidad e implican una secuencia y una consecuencia. Tras una serie de indicios e informaciones sobre el narrador (identidad y aficiones de éste; tiempo y espacio ambientales de los hechos de la secuencia primera) se nos da a conocer el núcleo del relato: "Levanté la cámara (...) seguro de que atraparía (...) la expresión que todo lo resume" (219). Todo el texto se articulará en torno a esta función nuclear que inaugura el conflicto existiendo, a su vez, un segundo núcleo definido por la acción de *seducción* (una de las funciones del método morfológico de Vladimir Propp).

Deteniéndonos en la recepción del fotógrafo, podríamos distinguir dos niveles funcionales, integrados cada uno de ellos por una secuencia de estructura paralela, separados por una transición.

⁵ Como expone en "Las categorías del relato literario" (Todorov 1970, 161). Véase bibliografía final.

⁶ "La secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente" (Barthes 1970).

⁷ Cada uno de estos excursos que aluden al espacio fotográfico constituirían las "expansiones temporales" de que habla A. J. Greimas.

Núcleos Funcionales

Recepción del fotógrafo

Recepción del fotógrafo

I. Nivel del Parecer

II. Nivel del Ser

("Todo esto podía ocurrir pero aún no ocurría", 218)

Desarrollado tras ser absorbido por la imagen

Secuencia 1

Secuencia 2

S1

Fotografía a tomar *vs.* Posibilidad de seducción (Suposición deducida, acompañada de indicios e informantes).

Fotografía tomada *vs.* Seducción evitada (Deseo de interferir en el desenlace y restablecer el orden).

Michel confiesa: "lo verdaderamente importante, era haber ayudado al chico a escapar a tiempo (...) En el fondo, aquella foto había sido una buena acción" (136).

S2 (Paralela).

Comienza en "Lo que sigue ocurrió aquí, casi ahora mismo, en una habitación de un quinto piso" (221). Presenta la *seducción* a cumplir. Se repite el proceso seductor *vs.* Seducción evitada (por el grito) con su inserción en el mundo fotográfico.

"una mancha del pretil salía del cuadro (...) De la mujer se veía apenas un hombro y algo de pelo, brutalmente cortado por el cuadro de la imagen" (224).

Consecuencia de esta segunda secuencia funcional es el adentrarse en otra realidad y otro conocimiento. Una realidad que invierte los *niveles del ser y del parecer*. Esta posibilidad de que el *nivel del ser* pueda situarse en un espacio cognoscitivo es constante: "lo que entonces había imaginado (la seducción por parte de la mujer y no de un tercer hombre como luego descubre) era mucho menos horrible que la realidad" (223). ¿Pero cuál es la verdadera realidad? Sus cimientos se tambalean al situarse el narrador-lector en el límite entre realidad y ficción. Una frontera que de inmediato nos acerca a la deconstrucción post-estructuralista (Tompkins, 1981) al permitir la incursión de un elemento disonante dentro del Formalismo ruso (preámbulo del trazado estructuralista⁸): la presencia del lector.

⁸ El propio Cortázar entiende el cuento como puente comunicativo: "el cuento tiene que nacer puente, (...) tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces hasta indiferente que llamamos lector" (Cortázar 1963, 377).

Entre ambas secuencias una transición separa la disyunción espacio-temporal que inaugura el elemento neofantástico en la relación fantasía-realidad. El elemento sobrenatural y extraordinario será el desencadenante de la transgresión hacia una atemporalidad perpetua:

"De mí no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla" (222); "Ahora pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable. Lo que queda por decir es *siempre* una nube (...) o largas horas de cielo (...) clavado con alfileres en la pared de mi cuarto" (224. La cursiva es mía).

Catálisis

Dentro de las unidades distribucionales (del paradigma) frente a los indicios (integracionales o del sintagma), las catálisis, dependientes de un núcleo, suponen descansos en el relato. Se caracterizan, de un lado, por la función fática, al mantener el contacto entre emisor y receptor: narrador con lector. Entrarían aquí todas las alusiones al lector, incluidas igualmente en el tercer nivel de la descripción (la narración). Son continuos los excursos y ocupan varias páginas del relato, selecciono algunos de ellos: "no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento" (214); "quizá contar sea como una respuesta, por lo menos para alguno que lo lea" (215).

La aparición del elemento neofantástico será otro elemento de catálisis ya que introduce la segunda función cardinal o "núclei": "comprendí (...) lo que tenía que haber pasado (...) ahí donde yo había llegado a trastocar un orden (...) pero que ahora iba a pasar, ahora se iba a cumplir" (223).

Indicios

Dentro de las unidades del paradigma, Barthes diferencia los indicios propiamente dichos, que se aplican a los *actantes* (personajes en cuanto participantes de la acción) y a la atmósfera, de las *informaciones* que aportan datos sobre la identidad, el tiempo y el espacio. Los indicios exigen la participación del lector ya que requieren que éste los descifre al ser unidades semánticas con significados implícitos. Para no extenderme innecesariamente, baste señalar dentro de los indicios de atmósfera la alusión a la inestabilidad meteorológica ("Es raro que haya viento en París...", 215) integrada en la realidad o la niebla y la atmósfera enrarecida (*extrañamiento*) que rodea la metamorfosis de Michel dentro de esa presunta irrealidad impuesta por la cámara.

SEGUNDO NIVEL: ACTANTES: PERSONAJES

Se clasifican por lo que ellos *hacen*. En el análisis estructural se define "al personaje no como un 'ser', sino como un 'participante': (... el personaje) es el héroe de su propia secuencia" (Barthes 1974, 29); de este modo un *actante* "puede ser cubierto por actores diferentes" (*Id.*, 30). La participación de los personajes se clasifica paradigmáticamente en oposiciones binarias, según se articule en torno a los grandes ejes semánticos de Greimas paralelos a los tres predicados base de Todorov: *deseo, comunicación y participación*, subdividida esta última en: *ayuda e lucha*. La relación de *deseo* se lleva a cabo en la oposición siguiente: **sujeto vs. objeto**, que en el relato se desarrolla del siguiente modo: *fotógrafo vs. cámara, y su inverso: la cámara (autónoma y libre) vs. fotógrafo*.

La relación se invierte en el transcurso del relato. Si en un principio es el fotógrafo quien manipula y controla la visión o imagen fotográfica, ésta será quien le absorba e imponga su propia realidad en la segunda secuencia: "el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa" (216). De ese modo, pasará a ser el *sujeto* la cámara y el *objeto*, en el que ésta ejerce su influencia, el narrador o fotógrafo. Ejemplo textual de la primera relación sería: "Pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad" (218); del segundo, todo lo que ocurre tras situarse el narrador en el preciso punto de mira del objetivo y desde él contemplar la ampliación fotográfica:

"nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo; son esas cosas que se dan por sentadas y que a nadie se le ocurre considerar. (...) y entonces se me ocurrió que me había instalado exactamente en el punto de mira del objetivo" (221). [Se convierte en] "... nada más que la lente de mi cámara (...) y entonces giré un poco, quiero decir que la máquina giró un poco, y sin perder de vista a la mujer empezó a acercarse al hombre" (223-24).

Dentro del nivel de las *acciones* el *sujeto* sufre cambios:

1- El *parecer* se percibe como *ser*. Esta dualidad responde tanto a la percepción como a las relaciones entre los personajes. A nivel secundario Todorov postula un nuevo predicado: "el de *tomar conciencia*, el de *darse cuenta*. Designará a la acción que se produce cuando un personaje advierte que la relación que tiene con otro no es la que él creía tener" (Todorov 1970, 169).

2- La consciencia del error: el *sujeto* pasa a ser *objeto* de la acción. Sin embargo, paralelamente irrumpe dentro de lo cotidiano el *obstáculo* (lo neofantástico) y es a través de ello como se descubre el otro lado de la realidad. Se ansía descubrir los mundos posibles fuera de lo racional, sus armas secretas y sus reglas para resolver todas las

dudas planteadas en el relato⁹. Cortázar recupera el elemento fantástico e irracional como vía de conocimiento ya que la razón y el lenguaje racionalizado han demostrado sus deficiencias, y así: "Cortázar trata al texto como sistro revelador, como eslabón de la cadena magnética de lo real oculto, como verbo oracular." (Yurkievich 1994, 32).

En proximidad inmediata con el lector, el sujeto pasivo, como señala Mora Valcárcel (1982) está abocado a la reacción no a la acción. Siguiendo la terminología de la autora mencionada, dentro de la distribución actancial se observa, de un lado, la participación del héroe como víctima de la acción al intervenir lo "extraño". Y, de otro, la evolución progresiva del héroe: paso de actante sujeto a objeto (subversión similar existe en "Continuidad de los parques") y del objeto fotográfico a sujeto:

"De pronto el orden se invertía, ellos, estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención." (138).

Encontramos un,

SUJETO (actante provocador)	OBJETO (actante víctima)	OPONENTE
Narrador	Foto	El resto de personajes
Foto	Narrador	

Como en *Instrucciones para John Howell* o en *Continuidad de los parques*, el protagonista deja de ser espectador (de teatro o de una toma fotográfica) para convertirse en actor o en retratado. Es decir, presenciamos el paso de:

ESPECTADOR	a	ACTOR
LECTOR	a	PERSONAJE
FOTÓGRAFO	a	IMAGEN

El segundo eje semántico, de la *comunicación*, se lleva a cabo a través de la *confidencia* entre la *imagen del narrador* y la *imagen del lector* (Todorov 1970, 185). Esta relación permite tanto a Greimas como a Todorov acercar la semiología al relato y ofrecer los elementos del *discurso*: los pactos narrativos y sus figuras (*tiempo, aspecto, modo y voz*)¹⁰. Se desarrolla a través de la oposición: *emisor vs. receptor*, con los siguientes binarios:

⁹ M^a del Carmen Bobes concreta como una de las estrategias de Cortázar: "sólo hay un medio para hacer desaparecer a los monstruos, y no es matarlos, sino aceptarlos como son" (Bobes 1981, [509]/91). Para una mayor exhaustividad remito a la bibliografía final: Filer, 1970; Lagmaniovich, 1975 y Alazraqui, 1983.

¹⁰ Véase Genette 1, 1972.

Narrador *vs.* lector implícito.

Fotógrafo *vs.* pareja, al recibir estos últimos una nueva realidad (fotográfica).

Pareja *vs.* fotógrafo, al invertirse los términos. El narrador quedará atrapado en la fotografía liberando al resto de personajes hasta entonces encerrados en ella.

La tercera relación (*ayuda o lucha*) es subsidiaria del eje del *deseo* y se realiza en la oposición: **ayudante VS. oponente**,

Fotógrafo *vs.* los antagonistas encarnados en los seductores-cómplices.

El muchacho, actante víctima junto al fotógrafo, funcionará como *ayudante* al ser la "víctima que ayuda a la catástrofe" (222), verdadero motor de los ejes de comunicación, deseo o lucha de Greimas. Los tres ejes internos, como hemos podido comprobar, tienen sus correlatos en el relato:

El eje de la *comunicación* en ese indisociable narrador - lector, unido al deseo o necesidad de contar.

El eje del *deseo* en el intento de evitar la seducción del muchacho por parte de los antagonistas.

El eje de la *lucha* como consecuente directo de su intención de interrumpir la seducción.

Informantes

Se trata de un relato en su mayor parte indicial debido al gran número de informantes que se presentan. Así, en cada una de las apariciones de un nuevo actante el lector es informado de sus rasgos definitorios, el tiempo y espacio en que se localizan y la atmósfera que les envuelve.

Como muestra de informaciones y reduciendo la casuística al fotógrafo, debido a su abundancia, tendríamos las alusiones identificativas: traductor, fotógrafo, franco-chileno, feliz aunque con preocupaciones existenciales, "culpable de lilteratura" (220), etc.

Y con referencia al *espacio y tiempo*, reunidos en el *cronotopo* de Bajtin, asistimos a una bifurcación de los mismos. En cuanto al tiempo, de un lado, tenemos un tiempo real que alude al pasado ("expansión temporal") opuesto a una atemporalidad que configura la estructura cíclica del relato y a la que se ve condenado el narrador. Al tiempo real pertenecerían datos como: domingo, siete de noviembre, un mes atrás, las diez de la mañana o el mes de otoño en el que tuvieron lugar los hechos. A la atemporalidad aludirían las siguientes citas: "Ahora mismo (qué palabra, *ahora*,

qué estúpida mentira)", 216; "pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo siete de noviembre, justo un mes atrás" (215).

Debe destacarse la difícil delimitación de ciertos informantes con los catalizadores pues en ocasiones se cargan de una funcionalidad clara para el desarrollo del relato: "prisionero de otro tiempo", 223.

Sucede lo mismo con el espacio, puede hablarse de un espacio dual. A un espacio de la realidad donde se ubica el acontecimiento pasado (representado en: escalera, casa, calle, París, Sena, Quai de Bourbon...) se opone un espacio de la irrealidad: el espacio de la fotografía que le dicta la cámara y cuya presencia es constante a través de la referencia al cielo, nubes, aves, árbol..., un espacio al que se incorpora al realizarse la identificación cámara-fotógrafo. Esta última equiparación entre el objetivo fotográfico y el enfoque visual del fotógrafo ("entonces giré un poco, quiero decir que la cámara giró un poco", 224) corresponde a la pérdida de identidad que sufre el narrador.

Las dimensiones espaciales son igualmente otras. Al espacio abierto de la calle o la ciudad le sucede el espacio cerrado de su apartamento donde llegará a convertirse en prisionero de otro espacio (correlato de su prisión temporal) al haber accedido a otra realidad con sus propias reglas (símbolo a su vez de la naturaleza textual). No llega a tener lugar el espacio superpuesto ya que los dos espacios: realidad/fotografía se oponen, llegando el espacio ficticio (lo neofantástico) a absorber el real. Ambos, sin embargo, se incluyen en un espacio introspectivo si consideramos el relato como el fluir de la conciencia del narrador y su supuesta transformación como cambio realizado únicamente en su mente: "nadie sabe (...) si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad", 215.

Gerard Genette distingue un *espacio literario* o *de la escritura* que en el relato que nos ocupa recibe un protagonismo especial. En este espacio se lleva a cabo una "duplicación interior": el narrador escribe una serie de experiencias que son el propio relato, lo que Michel Foucault llama "el discurso ligado al acto de escribir, contemporáneo a su desarrollo y encerrado en él" (Todorov 1970, 208). El texto recibe vida autónoma y se pliega sobre sí mismo, narrador y lector gozan del placer del texto. El tiempo de la escritura se hace equivalente al de la lectura en los relatos que se cuestionan su propia naturaleza narrativa, en éste presenciamos la impotencia para comunicar y concluir un relato, al que el espacio y el tiempo confieren estructura esférica y cíclica.

TERCER NIVEL: NARRACIÓN

Llegados al tercer nivel, la *narración* "debe describir el código a través del cual se otorga significado al narrador y al lector a lo largo del relato mismo" (Barthes 1970, 32), englobando todos los elementos narrativos. Aquí se situaría la

postura del narrador: "No describo nada, trato más bien de entender" (217), la relación narrador-lector y el intento de trascender la realidad por la palabra, lo que estaría conectado con el plano de la connotación al que Barthes se refiere y que entraría con las diferentes lecturas e interpretaciones que este texto permite¹¹.

Barthes señala como una de las operaciones internas a la estructura narrativa: la operación nominal que implica la presencia de un metalenguaje tanto en el crítico como en el lector (Barthes 1982; 1990). El nombramiento logra construir un lenguaje a través del cual se construye la ficción, lo que de forma clara deja patente el narrador en sus digresiones sobre cómo y qué forma emplear para contar su experiencia¹². Deteniéndonos en el plano en que el narrador asume el problema de la narración, observamos:

a. El estado latente entre la vida y la muerte y la problemática de la propia identidad que realiza el narrador a través del uso de la voz. Al comienzo del relato su voz no perfilada implica un estado indefinido de identidad: "(yo que estoy muerto y vivo)" (214). La muerte, una de las constantes de Cortázar, no supondría término sino una estructura cíclica acorde al sin sentido y a la pasividad contemplativa circular en la que este personaje habrá de permanecer. La transformación operada en el fotógrafo se refleja en los desdoblamientos y continua alternancia entre la primera y tercera personas del singular, concluyendo en primera.

Como desarrolla Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974): "La idea del mundo como un texto en movimiento desemboca en la desaparición del texto único; la idea del poeta como un traductor o descifrador conduce a la desaparición del autor" (Paz 1974, 109). En el relato no se aclara si tiene lugar o no la muerte del protagonista, fiel al pensamiento crítico de Yurkievich quien defiende que: "Con el cuento no se puede absorber el mundo, se es absorbido" (Yurkievich 1994, 16), el protagonista es absorbido por la ficción¹³. Estamos ante un narrador-personaje deficiente que no puede explicar desde sí mismo lo que sucede, presenta limitaciones informativas que posibilitan la ambigüedad y el "metacuento" (el cuento que establece su propia teoría en cuanto a las múltiples perspectivas a las que puede someterse una misma historia).

¹¹ Carmen de Mora las clasifica en su *Teoría y práctica del cuento en Cortázar* (Mora Valcárcel 1982). Véase también el artículo de Emil Volek quien analiza las conexiones entre la narración policial en este relato y la narrativa de Borges (Volek, 1987).

¹² Thomas Pavel repasa las diversas fronteras de la ficción que la crítica ha construido (Pavel 1983).

¹³ Con la consiguiente supresión y convergencia entre *sujeto* y *objeto* desarrollada por Georges Poulet: "Todo lo que pienso es parte de *mi* mundo mental. Y sin embargo aquí me encuentro teniendo un pensamiento que pertenece manifiestamente a otro mundo mental, que está siendo pensado en mí tal y como si yo no existiera" (Poulet 1969, 56). Este proceso de lectura es perfectamente aplicable a la 'lectura' de su situación fotográfica.

Michel (autor-narrador) es visto desde la óptica que presenta Barthes en su obra *El placer del texto*, donde el autor no se presenta como "autoridad", (sino como) simplemente un recuerdo circular. Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito" (Barthes 1973a, 59). El escritor se convierte en un comodín del texto adquiriendo distintas funciones y valores según las necesidades que el propio texto requiera. Según Barthes "perdido en medio del texto está siempre el otro, el autor" (Barthes 1973a, 46), "lost in the midst of a text" (Barthes 1990, 27), niebla que, coincidentemente, envuelve a Michel en su transformación. Y prosigue: "Como institución el autor está muerto (...) pero en el texto, de una cierta manera, yo deseo al autor: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección) tanto como él tiene necesidad de la mía" (Barthes 1973a, 46). Es decir, asistimos a la equiparación de lector y escritor dentro de la obra de arte y a su mutua dependencia sin supremacías ajenas a lo funcional, son 'seres de papel' en la línea del *paper-author* interno al relato que desarrolla Barthes en "From Work to Text" (1990).

Es ahora cuando tiene lugar el salto que desde el Estructuralismo pasando por la Semántica de Greimas nos lleva a la Semiótica que incorpora, ya, el lector implícito de Iser o el lector modelo de Eco¹⁴.

b. Las limitaciones en la relación entre realidad y lenguaje, conexión que el Formalismo clásico anulaba y en la que el texto insiste: "Ahora mismo (qué palabra, ahora, qué estúpida mentira)" (216); "Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era" (217). Protagonistas absolutos del relato serán Michel y lector, narrador y narratario, en su tarea compartida de descodificar lo percibido dentro de un contexto: "Pensé que eso lo ponía yo" (218). El objeto de análisis, antes y después de fotografiar lo que acontece a orillas del Sena, responde a *la nada*: "Curioso que la escena (la nada)" (*Id.*) en la esfera real y a esa "aura inquietante" (*Ibid.*) del discordante elemento neofantástico. No sólo interviene el sujeto en la lectura de los hechos sino que su descodificación varía en la medida que el contexto le proporciona datos para cubrir las indeterminaciones e incertidumbres que reposan en los huecos de los que hablaba Iser¹⁵. Cuando descubre el coche su interpretación es otra: "Acababa de descubrirlo (el auto) (...) el chico y la mujer, únicos, puestos ahí para alterar la isla, para mostrármela de otra manera" (219). La oposición cámara frente a fotógrafo resume en sí misma la naturaleza o el progreso desde las cosas

¹⁴ Una imagen que responde a las expectativas que el autor crea de su futuro lector al construir la obra literaria. A partir del enfoque fenomenológico "la obra literaria tiene dos polos (...) el artístico y el estético: el artístico se refiere al texto creado por el autor, y el estético a la concretización llevada a cabo por el lector" (Iser 1972, 215). Será en el acto de lectura cuando la obra cobre plena existencia, cuando el lector concrete las incertidumbres que el texto presenta en cada uno de sus huecos, blancos o vacíos a llenar en el proceso hermenéutico de la lectura.

¹⁵ Acerca de los blancos en la narración, véase Stone 1987.

que *son* a las que "*son y significan*" (Bobes 1994, 11) gracias a la intervención del receptor: "Imaginé los finales posibles (...) puse en orden la escena" (219).

A modo de conclusión, hay un gran número de similitudes en el pensamiento de Cortázar y la semiología vislumbrada en Barthes que me gustaría exponer como cierre.

1- El cuestionamiento de la autoridad del autor que ambos postulan. Cortázar lo resume en: "Me parece una vanidad querer intervenir en un cuento con algo más que con el cuento en sí" (Cortázar 1969, 37) mientras Barthes sostiene la muerte del autor en uno de sus más conocidos ensayos (Barthes 1990).

2- Ambos comparten la importancia que le otorgan al juego, entendido por Cortázar como inversión de papeles, transgresión de la norma necesaria para cruzar realidades (lenguaje, fotografía). La idea del "homo ludens" de Cortázar halla su correlato en *El placer del texto* de Barthes. Dice Cortázar: "La literatura es una de las posibilidades de la felicidad humana: hacerla y leerla", (González Bermejo 1978, 84), actos que en Barthes se identifican borrándose las fronteras lector-autor al compartir ambos la lógica de la ficción (Greimas 1976, 104).

3- Para Cortázar la tensión del cuento es una característica musical y así relaciona el ritmo del texto y, en concreto, el cierre de sus relatos con "una partitura musical" (González Bermejo 1978, 102). Se establece pues una conexión obsesiva de mundos: imagen¹⁶-música-texto en el ritmo de los finales de los cuentos, coincidiendo con uno de los títulos barthianos: *Image. Music. Text.* (1977). En Cortázar, esta conexión de mundos es causa y consecuencia de ese elemento perturbador que irrumpe en lo cotidiano y es plenamente aceptado por ese lector altamente participativo que se integra en el texto de la mano y en *confusión* con el narrador-escritor.

Cortázar sobrehila sus relatos bajo el prisma de la Semiótica, no sólo exigen ser entendidos como actos comunicativos sino que profundizan en los entresijos de la comunicación¹⁷. La literatura, en él, requiere y atrapa un destinatario copartícipe y cómplice en la tarea de descodificar los sentidos de la realidad múltiple cotidiana. Su propósito de salvar el mundo dentro de la esfera literaria o en su correlato

¹⁶ Como Umberto Eco sostiene Cortázar busca "una lengua no habitual de las imágenes" (Eco 1965, 145).

¹⁷ Barthes ya dentro de la reciente *Narratología* francesa se acerca al análisis semiológico al presentar la comunicación narrativa como la gran función de ese tercer nivel que incorpora: la *narración* (Genette 1970, 193-198; Sontag 1980). "El cuento es, a la postre, un sistema literario, más aún, un sistema semiológico cuyos rasgos específicos surgen de la situación comunicativa creadora (imaginaria) del remitente, verdadero hacedor de un objeto cultural de arte, y de la situación receptiva del destinatario en quien termina de tener constructividad y vida propia el mensaje del tiempo y del espacio" (Serra 1978, 13).

s a la intervención del
escena" (219).

similitudes en el pensa-
que me gustaría expo-

que ambos postulan.
rvenir en un cuento con
tras Barthes sostiene la
rthes 1990).

al juego, entendido por
orma necesaria para cru-
dens" de Cortázar halla
"La literatura es una de
González Bermejo 1978,
eras lector-autor al com-

característica musical y así
relatos con "una partitura
na conexión obsesiva de
los cuentos, coincidiendo
1977). En Cortázar, esta
mento perturbador que
lector altamente partici-
con el narrador-escritor.

Semiótica, no sólo exigen
dizan en los entresijos de
destinatario copartícipe
realidad múltiple cotidiana
literaria o en su correlato

al de las imágenes" (Eco 1965,

análisis semiológico al presentar
incorpora: la narración (Genette
rio, más aún, un sistema semio-
adora (imaginaria) del remiten-
ceptiva del destinatario en quien
del espacio" (Serra 1978, 13).

otográfico responde a la constatación y rechazo de un mundo en crisis y al com-
promiso socio-político desde el que escribe¹⁸. Seducido por las posibilidades que le
brinda lo fantástico, desde ellas, supera toda frontera estructural en su propósito de
crear la más humana y metafísica de las literaturas, increpa al receptor pasivo, se
acerca al lector y busca compartir con él la verdad esencial y profunda y el placer
textual sin restricciones¹⁹. El eje sobre el que se levanta su obra contradice, en su
base, los forzados límites de una crítica parcial. Él mismo, sin renunciar a la *litera-
riedad*²⁰, confiesa: "El lenguaje que cuenta para mí es el que abre ventanas en la rea-
lidad; una permanente apertura de huecos en la pared del hombre" (González
Bermejo 1971, 131). Cortázar pretende un programa ético y estético a través de lo
insólito que subvierte lo racional.

Como vemos los binarismos estructurales se quiebran, las fronteras se des-
vanecen en una comunión de funciones gobernadas exclusivamente por el texto
ajeno tanto a tiempos y espacios convencionales como a las tiranías de la norma que
imperera en la realidad lógica²¹.

4- El lector será copartícipe de la experiencia del novelista en el mismo
tiempo y en la misma forma. Lector y autor comulgan tiempos y espacios idénticos
e internos al texto. Desaparece toda distancia temporal entre creación literaria y lec-
tura absorbida por el tiempo del relato entendido como realidad autónoma, inde-

¹⁸ Se profundiza en la engañosa superficie normalmente aceptada como única realidad: "todo mirar
rezuma falsedad (...) basta quizá (...) desnudar a las cosas", perseguir la esencia (217). Posteriormente,
en "Apocalipsis en Solentiname" irrumpe, de nuevo, a través de la fotografía la otra realidad velada a
todo ojo ajeno al narrador como medio de denuncia frente a la injusticia del mundo. Encontramos en
ambos relatos el: "lector cómplice como función literaria y ser histórico; el lector como testigo presencial
de la historia y de la literatura; el narrador como escritor extratextual y como función literaria; narrador-
protagonista de la obra literaria y de la ficción histórica; la irrealidad de la realidad y la realidad de la
irrealidad, lo fantástico" (Cruz 1988, 115). Véase también Shafer 1996.

¹⁹ "Cortázar emplea lo que Northrop Frye llama el modo mimético inferior, el de la máxima proxi-
midad entre mundo narrado y mundo del lector. El protagonista aparece como un *alter ego* del emisor y
del receptor del texto" (Yurkievich 1994, 29).

²⁰ Dice Cortázar en *Algunos aspectos del cuento*: "Y pienso que tal vez sea posible mostrar aquí esos
elementos invariables que dan a un buen cuento su atmósfera peculiar y su calidad de obra de arte."
(Cortázar 1963, 368). La inmanencia del texto no impide convocar el contexto y situación de los que par-
ticipa toda obra literaria junto a la presencia simultánea de la que gozan emisor y receptor en el interior
del texto.

²¹ Véase el monográfico que sobre la literatura fantástica realiza Anthropos (AA.VV 1994) y el estu-
dio que sobre lo neofantástico realiza Julia G. Cruz a través de las tesis de Todorov y Bessiére. Cruz defi-
ne el elemento insólito como "la mutua infracción que un "mundo real" representa para el otro, así como
lo fantástico es para la "realidad" y viceversa." (Cruz 1988, 116). Acerca del componente mágico en la
literatura, consúltese Bravo, 1988.

pendiente e inmanente en el sentido estructural de estos términos. Se abandonan los referentes añorando el territorio de la otredad ("Beyond the sentence"; "Más allá de la oración", Barthes 1990). Se pretende evitar toda sensación en el lector de "normalidad, de la cronología y topología estipuladas, para lanzarlo al otro lado del espejo, al mundo alucinante de los destiempos y desespacios, (...) a la otredad" (Yurkievich 1994, 32). El lector asume en el relato el papel de verdadero interlocutor del caótico monólogo del narrador, un tú implícito y diverso que se instala en el relato como sombra constante de un personaje más en la ficción narrada.

Como señala Barthes: " 'Lo que sucede' en el relato es, desde el punto de vista referencial (real), literalmente *nada*; 'lo que pasa', es sólo el lenguaje, la aventura del lenguaje" (Barthes 1970, 43). Se persigue, pues, dentro de la inmanencia del texto artístico transmitir "un sentido con palabras, y no palabras con un sentido" (Cortázar 1947, vol. 1, 126), advertimos el poder del lenguaje literario.

La debilidad del planteamiento estructuralista²² es la que subyace en la distinción entre el purista análisis *estructural*, sometido a una literatura de estructuras y álgebras, un restringido sistema que en aras de la objetividad científica prescinde de la figura del lector, y el *textual*²³ que a través de la teoría de la Estética de la Recepción y la Semiótica supera las funciones poética y metalingüística para, sin renunciar al mensaje y código literarios, examinar todo el contexto comunicativo donde el lector se hace imprescindible (Delbouille 1968). Un lector que recupera junto al sistema de la *lengua*, su uso individual a través del acto de *habla* de la oposición de Ferdinand Saussure. Deben, no obstante, valorarse los logros apuntados por los pioneros Formalismo y Estructuralismo, sin los cuales no habría sido posible realizar un análisis sistemático, global, inmanente y más profundo de la literatura.

5- El camino hacia "el otro" ya no reside en la forma sino en la desorientación, en el desvío de la norma de nuestra realidad, rasgo que encuentra su equivalente en el elemento neofantástico de Cortázar y en los presupuestos de la teoría de la Deconstrucción. Se realiza una apertura ligada a la noción filosófica de mundos posibles que rige toda tendencia de la ciencia contemporánea, como el propio Umberto Eco sostiene.

²² "Lo literario se indaga, tras la crisis de los modelos estructuralistas, no en el conjunto de rasgos verbales o propiedades de la estructura textual, sino en el ámbito de ser una modalidad de producción y recepción comunicativa. Y en esa modalidad ocupa lugar preeminente la ficcionalidad." (Pozuelo 1993, 317).

²³ Barthes realiza el salto en su artículo "Del análisis estructural al análisis textual" donde se accede al código cultural y de la comunicación junto al de las acciones y al hermenéutico donde se producen las demoras y el planteamiento del enigma del relato. Y concluye que toda vanguardia literaria, en la que se inscribe los relatos cortazianos, pretende: "expulsar el residuo lógico-temporal, atacar la *empíria* (lógica de los comportamientos, código accional) y la *verdad* (código de los enigmas)" (Barthes 1973b, 148).

El relato, i
sentimiento del re
do rompecabezas
(Noguero 1995, 15
mecanismos precis
Estructuralismo pe
ción la realidad s
narrado y mundo c
significación del re
ción de la estructu
experiencia" (Nogu
multiplican. Detrás
lo resume" (219); "

Obsérvese
siderable en los int
siempre es el criter
1983, 175-76). La co
como fin explorar l
contra la inflexibili
del relato no recibe
tigo frente al feliz d

Los límites
tenido existencial d
arte y vida, y la fu
narración se basa en
entre mundos dond
sente; vida y muert
blo", babas que, a s
biosis de contrarios

La ilusión f

²⁴ Se ubicaría en el ter
que se produce una *inter*
otra." (Eyzaguirre 1986, 1

²⁵ Téngase en cuenta l
fisiológico puede llamarse c
carencia (a) y pase por fu
utilizadas como desenlao
(K), el auxilio y la salvac
(Propp 1928, 121).

El relato, inscrito en la ficción metafísica hispanoamericana²⁴, no recogerá el sentimiento del receptor sino que "se prefiere la obra concebida como un elaborado rompecabezas en el que el autor pone a prueba las capacidades del lector" (Noguerol 1995, 150). El cuento se construye por medio de una serie de andamios y mecanismos precisos que posibilitan un análisis profundo del mismo a través del Estructuralismo pero que superan todos los binarios desarrollados. En la metaficción la realidad se desdibuja presenciando la fusión de oposiciones entre mundo narrado y mundo del lector. "Se produce una 'apertura en abismo' que enriquece la significación del relato con nuevos planteamientos, una momentánea desarticulación de la estructura y la reconstrucción inmediata de la misma a partir de la nueva experiencia" (Noguerol 1995, 150). Tiempo y espacios se diluyen y las realidades se multiplican. Detrás de la ilusión de lo real, se persigue hallar "la expresión que todo lo resume" (219); "las claves suficientes para acertar con la verdad" (220).

Obsérvese que "la noción de verdad, que parece desempeñar un papel considerable en los intentos filosóficos de separar radicalmente realidad y ficción, no siempre es el criterio principal para distinguir los dos niveles ontológicos." (Pavel 1983, 175-76). La confusión de estos niveles que se produce a lo largo del relato tiene como fin explorar las posibilidades de la ficción. La apertura de sus fronteras lucha contra la inflexibilidad del formalismo crítico, de este modo, el transgresor héroe del relato no recibe en reparación del daño²⁵ recompensa alguna sino un injusto castigo frente al feliz desenlace del agresor.

Los límites entre vida, escritura e imagen desaparecen. A pesar del alto contenido existencial del relato (donde se cuestiona la identidad humana, la relación arte y vida, y la fusión del creador-narrador con su creación-texto-fotografía), la narración se basa en la propia aventura del lenguaje. Logra restaurarse un diálogo entre mundos donde ficción y realidad cooperan, donde se funden pasado y presente; vida y muerte; narrador, personaje y lector a lo largo de "Las babas del diablo", babas que, a su vez, son llamadas "los hilos de la Virgen" (220) en esa simbiosis de contrarios constante en el relato.

La ilusión frente a la realidad se erige en protagonista única tejiendo una

²⁴ Se ubicaría en el tercero de los grupos propuestos por Eyzaguirre, aquel que "acoge los relatos en que se produce una *interpenetración* de los planos, una fusión de lo real y de lo extraño en una realidad otra." (Eyzaguirre 1986, 179).

²⁵ Téngase en cuenta la noción de cuento que en 1928 desarrolla Propp: "Desde el punto de vista morfológico puede llamarse cuento fantástico a todo desarrollo narrativo que parta de un daño (A) o de una ausencia (a) y pase por funciones intermedias para concluir en un casamiento (W) o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa (F) (...), la reparación del daño (R), el auxilio y la salvación durante la persecución (Rs), etc. A este desarrollo le llamamos *secuencia*" (Propp 1928, 121).

red de relaciones en las que me he detenido. Las interrelaciones entre realidad y ficción provocan siempre inquietud, no olvidemos que "tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores (de una traducción) o espectadores (de una fotografía), nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios" (Borges, 1952, 47. Los paréntesis son míos) como lo son las *babas* del diablo de la comunicación literaria.

Bibliografía citada

AA.VV. *Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad de texto como creación* (1994). Barcelona: Anthropos, 154/155.

Alazraki, J. (1983). *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos.

Barthes, R. (1970). "Introducción al análisis estructural de los relatos" en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. 1974, 9-43.

— (1973a). *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI Editores. 1993.

— (1973b). "Del análisis estructural al análisis textual" en Enric Sullà (1996), ed. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 140-150.

— (1977). *Image, Music, Text*. Oxford: Flamingo.

— (1982). *Structuralism and After*. London: Methuen.

— (1990). "Authors and Writers", "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", "The Death of the Author", "From Work to Text", "Lesson in Writing", "Beyond the sentence" ..., in *The Pleasure of the Text*. Oxford: Basil Blackwell.

— (1993). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. London: Vintage.

Borges, Jorge Luis (1952). "Magias parciales del Quijote" en *Otras disquisiciones. Obras completas*. Vol. II. Barcelona: Emecé. 1989, 45-47.

Bobes, M^a del Carmen (1981). "Los cuentos de Julio Cortázar. Claves semánticas" en *Arbor*, 424, 87-91.

— (1994). "La semiología en España" en Isabel Paraíso (1994), ed. *Retos actuales de la teoría literaria*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 11-30.

Bravo, Víctor (1988). *Magias y maravillas en el continente literario*. Caracas (Venezuela): Ediciones La Casa de Bello. 1995.

Cortázar, J. (1945). *Cuentos completos*. Vol. 1. Madrid: Alfaguara. 1994.

— (1947) *Obra crítica*. Vol. 1. Madrid: Alfaguara. 1994.

— (1963) *Obra crítica*. Vol. 2. Madrid: Alfaguara. 1994.

— (1969). "Del cuento breve y sus alrededores" en *Último round*. México: Siglo XXI.

— (1970). *Relatos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Cruz, Julia G. (1988). *Lo neofantástico en Julio Cortázar*. Madrid: Editorial Pliegos.

Delbouille, Paul (1968) "Análisis estructural y análisis textual" en J. Vidal Beneyto (1981). *Posibilidades y límites del análisis estructural*. Madrid: Editora Nacional, 293-304.

Eagleton, T. (1995). *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.

Eco, U. (1965). *Obra abierta; forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Seix-Barral.

Eyzaguirre, Luis (1986). "Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar" en *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Centre de recherches Latino-Americaines de l' Université de Poitiers (1986). Vol. 1. Madrid: Espiral Hispanoamericana, 177-184.

Filer, Malva E. (1970). *Los mundos de Julio Cortázar*, New York: Las Americas Publishing Company.

Genette, G. (1970). "Fronteras del relato" en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 193-208. 1974.

— (1972). *Figuras III*, trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen. 1989.

González Bermejo, E. (1971). *Cosas de escritores*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.

— (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa.

Greimas, A. J. (1976). *La semiótica del texto*. Barcelona: Paidós.

Harshaw, B. (1984). "Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico" en A. Garrido Domínguez (1997), ed. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 123-157.

Iser, Wolfgang (1972). "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico" en J. A. Mayoral (1987), comp. *Estética de la Recepción*. Madrid: Arco/Libros, 215-243.

Jefferson, A. y Robey, D. (1996), eds. *Modern Literary Theory*. London: Batsford.

Lagmaniovich, D. (1975). *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona: Hispam.

Meletinski, E. (1972). *Estudio estructural y tipológico del cuento*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.

Mora Valcárcel, C. (1982), ed. *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Sevilla: C.S.I.C.

Noguerol, F. (1995). "Ficciones metafísicas en el relato hispanoamericano contemporáneo" en *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*. J. Valles, J. Heras, M^a I. Navas, eds. Almería: Universidad de Almería, 149-157.

Pavel, T. (1983). "Las fronteras de la ficción" en A. Garrido Domínguez (1997), ed. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 171-79.

Paz, Octavio (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral. 1993.

Poulet, G. (1969). "Phenomenology of Reading" en *New Literary History*, I, 53-68.

Pozuelo, José M^a. (1993). "La ficcionalidad" en Enric Sullà (1996), ed. *Temas de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 317-322.

Montevideo: Biblioteca de

asa.

Paidós.

Referencia. Reflexiones
(1997), ed. *Teorías de la*

fenomenológico" en
Madrid: Arco/Libros.

rary Theory. London:

tos de Julio Cortázar.

el cuento. Buenos Aires:

cuento en los relatos de

ato hispanoamericano
cional de la Asociación
Navas, eds. Almería:

A. Garrido Domínguez
o/Libros, 171-79.

ix Barral. 1993.

n New Literary History.

ic Sullà (1996), ed. *Teoría de la*
na: Crítica, 317-322.

Prince, Gerald. (1973). "El narratario" en Enric Sullà (1996), ed. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 151-162.

Propp, Vladimir (1928). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal. 1985.

Quiroga, H. (1980) "Decálogo del perfecto cuentista" en *Obras inéditas y desconocidas*. Tomo VII, *Sobre literatura*. Montevideo: Arca.

Shafer, José P. (1996). *Los puentes de Cortázar*. Buenos Aires: Nuevohacer. Grupo Editor Latinoamericano.

Serra, E. (1978). *Tipología del cuento literario*. Madrid: Cupsa.

Sontag, S. (1980), ed. *A Barthes Reader*. London: Jonathan Cape.

Stone, Cynthia. (1987). "El lector implícito de *Rayuela* y los blancos de la narración" en Fernando Bueros (1987), ed. *Los ochentamundos de Cortázar: ensayos*. Madrid: Edi-6, 177-183.

Torodov, Tzvetan (1970). "Las categorías del relato literario" en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 155-192. 1974.

Tomachevski, T. (1925). "Temática" en Todorov (1965), ed. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970, 199-232.

Tompkins, J. P. (1981), ed. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins U.P.

Vidal Beneyto, J. (1981). *Posibilidades y límites del análisis estructural*. Madrid: Editora Nacional, 293-304.

Volek, Emil (1987). " 'Las babas del diablo', La narración policial y el relato conjetural borgeano: esquizofrenia crítica y creación literaria" en Fernando Burgos (1987), ed. *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Madrid: Edi-6.

Yurkievich, S. (1994), ed. "Entrevista 62" en *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.