

Metamorfosis de la lectura y la escritura o la difícil frontera entre historia y ficción: un cuento de Jose María Merino a través de Cortázar y Borges

José Manuel TRABADO CABADO. Universidad de León

No deja de ser apasionante el hecho de que el hombre se haya hecho con la escritura como medio de fijación del conocimiento. Desde Platón (Lledó, 1991, 1992) hasta Derrida¹ el interés sobre el proceso de escritura/lectura ha ido mostrando que ambas actividades distan de ser una mera codificación y decodificación. Albergan en su esencia un halo de misterio irreductible que nace en el camino que va desde la intención del autor y termina en la actividad lectora que lucha contra la opacidad del signo bien para proyectar sobre él sus propias expectativas, bien para intentar desentrañar los vestigios del significado original.

En este sentido puede pensarse que algo mágico rodea toda creación que conlleva el proceso escriturario. Desde el afán de perdurar que muestra todo autor a través de su obra hasta concepciones alegórico-simbólicas más propias de la Edad Media la escritura posee una importancia no sólo como medio de transmisión cultural sino como actividad que viene a cifrar de modo simbólico la creación del universo. No extraña, en consecuencia, que la escritura adquiera en ocasiones protagonismo dentro del mismo mundo de la literatura. Este es el caso de uno de los relatos de José María Merino incluido en su colección *Cuentos del Barrio del Refugio* que lleva por título "El caso del traductor infiel"². Su trama no por sencilla deja de ser fascinante. Se trata de un traductor que harto de las perfecciones que encarna un personaje femenino decide alterar deliberadamente el texto en su traducción para, mediante una labor basada en la búsqueda de sinónimos, dar una imagen totalmente opuesta de la que pretende el original. Todo se complica cuando llega a la autora la noticia de la manipulación que lleva a cabo este traductor. En carta le comunica que su siguiente novela tratará precisamente de un traductor que es ase-

¹ Clásicas son sus obras *La disseminación* (1975) o *La escritura y la diferencia* (1967). Véase en un resumen de lo que son las ideas de Derrida sobre la escritura la obra de Geoffrey Bennington y Jacques Derrida (1991, 64-84). Véase también Cristina de Peretti (1989).

² Todas las citas se refieren a Merino (1994). En adelante sólo se indicará el número de página.

sinado debido a su malintencionadas versiones. Desde este momento la conexión de la supuesta novela con la realidad plantea una serie de similitudes cuando menos inquietantes.

Como puede deducirse fácilmente, la importancia de la escritura en la trama narrativa resulta fundamental. Sin embargo, el proceso de escritura/lectura no siempre es encarado de la misma manera a lo largo del relato y podrían verse, a mi entender, al menos tres fases en su concepción que están íntimamente ligadas con el discurrir narrativo.

Una primera fase tendría mucho que ver con un estadio psicoanalítico en el que la escritura esencialmente representa un mecanismo eficaz para liberarse de las pulsiones. Desde este momento podría verse que el personaje Kate Courage es la proyección de los anhelos de la propia escritora Kathleen Crossfield. El hecho mismo de que las iniciales de una y otra sean las mismas es un buen indicador de la estrecha relación existente entre ambas. Se convierte así la escritura en una exteriorización que nace de los deseos que habitan la sentina del inconsciente. Escribir será un modo de transformación creativa mediante la cual la escritora se convierte en personaje que aspiraba a ser en la realidad. La ficción es ahora un bálsamo corrector³. Frente a ello la lectura del traductor opera como un mecanismo de defensa que nace ante la inseguridad emocional y literaria que le hace experimentar el dechado de virtudes que atesora la protagonista femenina de las novelas policíacas. Inseguridad emocional ante la perfección de la mujer e inseguridad literaria porque el propio traductor alberga dentro de sí un escritor frustrado que observa con cierta amargura el éxito editorial de la serie de novelas policíacas de Kathleen Crossfield. Si la creación del personaje respondía a una metamorfosis basada en la proyección idealizada de la propia autora sobre su texto, la operación de transformación del traductor se basa en una lectura que se plasma en una reescritura que diverge conscientemente del original. Frente a la proyección de la autora y la creación de un ideal se alza una degradación de ese mismo ideal mediante una lectura intencionalmente sesgada: leer es reescribir y, consecuentemente, transformar lo ya creado (Larrosa, 1996: 297-374).

³ Véase Isabel Paraíso (1994). Así se expresa Cortázar en su ensayo "Del cuento breve y sus alrededores": "Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior el terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de las manera más absoluta de su escritura, exorcisándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola" (1969, 66). En este mismo sentido se manifiesta Cortázar en las conversaciones que mantiene con Omar Prego (1985, 55 y ss). Sobre la concepción del cuento y sus efectos psicoterapéuticos, véase lo que dice el propio Cortázar a propósito de su relato *Circe* (González Bermejo, 1978, 31-32).

Sin embargo, el hecho de que la manipulación soterrada del texto tenga repercusiones argumentales –el anuncio por parte de la escritora de una novela en donde se narra el mismo hecho de una traducción intencionalmente inexacta que acabará con la muerte del propio traductor– traerá una serie de consecuencias: la creación de un vínculo realidad/ficción desde el momento en que los hechos que se anuncian en la novela se ven cumplidos en la realidad y el protagonista llega a temer por su propia vida. Esto evidentemente ya sucedía en el estadio anterior pero de una forma inversa. La ficción literaria tenía su motivación en la psique tanto de la escritora como del traductor. La realidad imperaba sobre la ficción y ésta representaba la posibilidad de creación y posterior degradación de un ideal. Ahora la ficción rige, o al menos eso se hace creer al lector del relato de José María Merino, los cauces narrativos. La técnica es sencilla pero muy eficaz. La analogía que existe entre lo que se anuncia en la novela y lo que sucede en la realidad crea una serie de expectativas que se verán corroboradas a lo largo de todo el cuento y que pasarán por ver que ahora la ficción dicta las normas que rigen en la realidad. Se llega así ante una nueva concepción de la escritura. Del anterior estadio psicoanalítico se pasa a la instauración de una cosmovisión simbólica en donde se entrecruzan vida y literatura y donde la ficción subsume a la realidad y marcará el progreso de ésta. Lo preocupante de todo ello, como advirtió Borges en una de sus múltiples reflexiones sobre el *Quijote*, es que, siguiendo con ese mismo planteamiento, el lector del relato de Merino podría llegar a convertirse en un personaje ficticio que vive una vida pre-escrita de antemano⁴. No seremos ya nosotros los que con nuestros miedos manipulemos todo cuanto leemos sino que será precisamente lo que leemos lo que provoque el nacimiento de nuestros temores. Leer y vivir se convierten ya en una misma actividad. Bien lo sabía Don Quijote quien era capaz de saberse vivo porque podía leer sus propias aventuras. Si vida y escritura son una misma cosa puede inferirse que el universo entero podría cifrarse en una inmensa escritura simbólica dispuesta por un dios-creador que acaso ignore, también él, la cruceta que guía el movimiento de los hilos con que teje su propio texto⁵. Todo ello, que sería muy del gusto del pensamiento borgiano que podía concebir el mundo entero como una inmensa biblioteca, remite también a una concepción simbólica arraigada de lleno en la Edad Media en donde no era infrecuente encontrarse la imagen estupenda-

⁴ Así escribe Borges en su ensayo “Magias parciales del Quijote”: “¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (1952, 47)

⁵ El creador creado o el soñador que sueña es un tema recurrente en la obra de Borges. En varias ocasiones estas recurrencias se encuentran asociadas a la imagen de Don Quijote que sueña al propio Cervantes. Véase, por ejemplo, el poema “Sueña Alonso Quijano” (1972, 474) o el titulado “Lectores” (1964,270). También es interesante “El acto del libro” recogido en el volumen *La cifra* (1981,294) o “Alguien soñará”, en *Los conjurados* (1985, 475); “Parábola de Cervantes y de Quijote”, en *El Hacedor* (1960, 177). Sobre la influencia de Cervantes en la obra de Borges, véase la obra de Lelia Madrid (1987)

mente documentada por Ernst Robert Curtius del mundo como libro⁶. Desde esta misma óptica se entiende un relato del mismo José María Merino incluido en este mismo libro que lleva por título “Signo y mensaje” (Merino, 1994, 113-127)⁷. El mundo entero se reduce a una conjunción de signos que ha de mantener una cierta armonía. Todo resulta interpretable. En este relato Souto se dedica a investigar determinados signos que aparecen escritos en la pared y que, según él, son un mandala es decir: “una ventana abierta al punto en que se juntan lo disperso y lo unitario, lo confuso y lo claro, lo imaginario y lo real” (p. 122). No sólo el mundo entero está escrito como si fuera un conjunto de signos que entre sí guardan una cierta armonía, sino que además cada hombre es un signo. De ahí que al final el propio Souto desaparezca y se convierta en uno de esos signos que andaba investigando ante la atónita mirada de su amigo Moya. En todo caso, y volviendo al relato que

⁶ Ernst Rober Curtius (1984). Interesan especialmente las páginas 448-457 «El libro de la Naturaleza». La imagen del Universo como libro aparece también en el Paraíso de *La Divina Comedia*. Allí Dante tiene una revelación que le hace ver todo el universo en un instante. Ni que decir tiene que ese libro, forma bajo la que se presenta todo el universo, tiene su relación con el *Aleph* de Borges. El “Aleph” es un punto en el espacio pero también puede ser un libro como se indica en el “Libro de arena”, libro cambiante para dar cabida dentro de sí la inmensidad del universo. No hay que olvidar que en “La Biblioteca de Babel” el universo también es denominado biblioteca. También se puede relacionar con esta visión del Paraíso de Dante el momento de revelación que se narra en el relato “La escritura de Dios” en donde el protagonista descubre la secuencia mágica de la creación. Sobre el concepto de “escritura” en Borges se han ocupado, entre otros, Foster (1977) y Lafon (1990). Véase, además, Carmen del Río (1983, 121-183). Muñoz Millanes (1977) ofrece testimonios en la obra de Borges en donde se intenta conseguir la palabra única que encierre todo el universo, una palabra que sea un mandala.

⁷ Resulta interesante conectar esta visión del mundo como algo descifrable con la locura transformadora de otro de los personajes. Se trata del profesor Souto, protagonista del relato “Las palabras del mundo”, incluido en volumen *El Viajero perdido* (1990, 29-44). El profesor Souto pierde poco a poco la capacidad para entender el lenguaje humano; por contra, el significado del lenguaje de la naturaleza comienza a ser relevante: “En aquellos días, cuando su percepción de los sonidos hablados era incapaz de darles el correspondiente significado, resultaba que algunos ruidos de la naturaleza, igualmente ininteligibles, resonaban de idéntica manera y se iban sucediendo con la misma alternancia fónica que los vocablos de un discurso.

Señalaba en su carta que esto le había hecho recapacitar, con horror, en que o bien los murmullos del arroyo estaban también conformados por un código lingüístico ordenado, susceptible de análisis científico –lo que no era admisible– o bien las palabras humanas pertenecían al campo de los puros sonidos naturales y carecían, como el ruido del arroyo, de cualquier sentido.” (p. 35). Más adelante se narra la revelación que tiene el profesor Souto: “Pues éste venía a decir que también las palabras escritas eran, sin duda, producto de una voluntad poderosa e inconsciente, que reflejaba en el interior de cada uno el propósito colectivo de que aquellos signos gráficos tuviesen un significado que trascendía inmensamente su forma; un significado que, al convertirlas en una denominación reconocible y aceptada, era no sólo la verdadera señal de la existencia de las cosas del mundo, sino el propio emblema mágico que las hacía existir” (p. 36).

centra el interés de estas páginas, puede afirmarse que una alteración en el signo de la obra conlleva una alteración en la realidad ya que, desde esta perspectiva simbólica, escritura y realidad son una misma cosa.

Si desde un punto de vista temático se plantea una cosmovisión simbólica del mundo que puede ser cifrado e interpretado como si de un conjunto de signos se tratase, hay que notar que la intriga que moverá el relato parte de la introducción de un elemento fantástico que nace de la misma realidad⁸. Ni que decir tiene que esta poética de lo fantástico tiene sus concomitancias con lo que Cortázar reivindica para un determinado tipo de cuentos que, según él, se inaugura con la obra de Poe. Lo fantástico nace de la propia realidad para desconyuntarla, para mostrar otra dimensión soterrada que la epistemología occidental ha ignorado a lo largo de la historia. De ahí que Cortázar acuda al budismo (González Bermejo, 1987, 64-65) para intentar mostrar otros lados ocultos que la percepción racional impide ver o se embosque en el estudio del surrealismo como intento de superar la faceta institucional del lenguaje⁹. Si lo uno tiene que ver con una nueva forma de mirar el mundo, lo otro está relacionado con la posibilidad de plasmar por escrito esa nueva forma de entender la realidad, mucho más rica e insondable de lo que el empirismo científico está empeñado en mostrar.

Tras este estadio en el que la escritura se ha investido de unos valores simbólicos que realzan su poder creativo en cuanto que todo el universo en una inmensa escritura: alterar la escritura (hecho que lleva a cabo el traductor) supone alterar la secuencia armónica del mundo (inicio de la intriga mediante la cual su vida parece estar regida por la ficción), tiene lugar la creación de una cosmovisión racional que se presenta como una explicación alternativa a lo inusitado del elemento fantástico que se planteaba anteriormente. Desde este momento se crea una dualidad interpretativa: una veta simbólica e irracional que provoca la creación de unas expectativas en el lector que le llevan a hacer sospechar de la conexión ficción/realidad en función de las analogías que tienen lugar entre lo que sucede en los libros y lo que ocurre en la realidad¹⁰, y otra posibilidad que se encamina en encontrar una explicación racional a los hechos que se veían acechados por un mundo mágico inalcanzable desde una lógica racionalista. Sobra decir que desde esta perspectiva no se contempla relación alguna entre la realidad y la ficción: cualquier vínculo analógico que pudiera suscitarse entre ambas puede explicarse

⁸ Cortázar describe la ósmosis entre lo fantástico y lo habitual en los siguientes términos: "Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado" (1969, 80). Para la noción de lo neofantástico Jaime Alazraki (1983)

⁹ Véase Evelyn Picón Garfield (1975) y también Curutchet (1975).

¹⁰ Sobre la importancia de la analogía dentro del pensamiento de Cortázar véase Picón Garfield (1975, 40 y 216 y ss.)

antendiendo a otros factores; lo demás es todo un cúmulo de casualidades. La alternancia entre ambos modos de ver el mundo consiguen sorprender constantemente al lector mediante la creación y ruptura de una serie de expectativas que el lector va creando en función de los indicios que va encontrando a lo largo de todo el relato¹¹. Las tres fases por la que va pasando el concepto de escritura desarrollan, lógicamente, tres maneras diferentes de relacionar escritura y realidad:

a) Un primer momento en que la escritura es una manifestación de los anhelos y miedos. Existe, por tanto, una preponderancia de la vida sobre la literatura en tanto que aquélla supone la reelaboración idealizada de ésta.

b) Un segundo momento que se surge como inversión de lo anteriormente dicho; es decir, la ficción crea y marca las pautas de todo cuanto acontece en la vida. La escritura se define así como un acto de creación divina y el mundo está formado por una constelación de signos que habitan en armonía. Todo ha de ser interpretado porque todo es un signo.

c) Un tercer momento en el que los sucesos misteriosos acaban por ser aclarados mediante una explicación racional. En este momento sabemos que el segun-

¹¹ Esta alternancia entre los dos cosmovisiones puede ponerse en relación con el pensamiento de Cortázar. Tras el relato de la evolución de un mundo mágico a un mundo racional: "La evolución racionalizante del hombre ha eliminado progresivamente la cosmovisión mágica, substituyéndola por las articulaciones que ilustran toda historia de la filosofía y de la ciencia" (1954, 270). Cortázar argumenta que la labor del poeta se sitúa de lleno tras la estela de la del mago: "Quemando etapas: el poeta ha continuado y defendido un sistema análogo al del mago, compartiendo con éste la sospecha de una omnipotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra, el «valor sagrado» de los productos metafóricos" (1954, 271). Cortázar relaciona la poesía con el pensamiento prelógico de las sociedades primitivas. Para ello entresaca una serie de citas del libro de Lévy Brühl, *Las funciones mentales en las sociedades inferiores*, Lautaro, Buenos Aires, entre las que merece la pena destacar la siguiente: "La lógica y la prelógica, en la mentalidad de sociedades inferiores no se superponen separándose la una de la otra, como el aceite y el agua en un recipiente. Se penetran recíprocamente, y el resultado es una mezcla en la que tenemos gran dificultad en mantener separados los elementos" (apud Cortázar, 1954, 275). Si bien es verdad que esto lo afirma con respecto a la poesía y no a la narrativa, hay que recordar que Cortázar ha asimilado la poesía al cuento: "no hay diferencia entre este tipo de cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire. Pero si el acto poético me parece una suerte de magia propiamente dicha, el cuento no tiene intenciones esenciales, no indaga ni transmite un conocimiento o un «mensaje». El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen «normal» de la conciencia" (1969, 77-78). Por lo que respecta al juego de expectativas lectoras podría hablarse de una similitud con las técnicas narrativas de Cortázar. Véase también Edelwis Serra (1978, 105-126), Julia Cruz (1988). Para observar un muestrario sobre las características más importantes de los relatos de Cortázar, David Lagmanovich (1975, 7-21) y también el excelente libro de Carmen de Mora Valcarcel (1982).

do de los estadios es una pesadilla mediante la cual el traductor proyecta sus propios temores.

Si por un lado existe una serie de indicios que llevan a pensar que la ficción regula la propia trama narrativa: el argumento de la novela, que curiosamente se titula de igual manera que el propio relato: *El caso del traductor infiel*, en donde se narra la muerte de un traductor comienza poco a poco a verificarse en la realidad. El escenario de la novela es el mismo que habita el traductor (pp. 33-34), la novela de *El caso del traductor infiel* es enviada de forma incompleta y se interrumpe justo cuando el traductor es asesinado (p.33), prueba suficiente que da pie a pensar entre la conexión ficción/realidad: la novela está incompleta porque no se ha corroborado en la realidad. Por si esto fuera poco hay que añadir la amenaza explícita de la escritora K. Crossfield a su traductor en la carta en la que le comunica –verdadera proclama de la absorción de la vida por la literatura- lo siguiente:

Además, por encima de su miserable actuación de varón resentido, la otra, la de verdadero *traduttore-traditore*, me ha sugerido la idea de un nuevo libro, en que aparecerá un personaje **como usted**, un traductor infiel cuya muerte –pues será de víctima el rol que le va a corresponder a tal personaje en la trama de mi novela– va a ser meticulosa y eficazmente investigada por Kate. No sólo no lo voy a vetar, sino que consideraré incluso la posibilidad de que sea usted el traductor del libro, y lo haré si consigo despejar mis serias dudas sobre su real y correcto conocimiento de mi idioma, **y si usted sigue vivo para entonces** (p.26)

El hecho de que hace tan sólo unos días haya aparecido un joven desconocido preguntando por él sólo hace que aumentar en el lector una serie de sospechas nacidas de la interrelación de todos estos elementos que sólo tiene lugar en el proceso de lectura. En este caso José María Merino prevé la reacción más lógica del lector: la de crear una cadena de ilación causal entre estos elementos sembrados al azar en el relato. Lo paradójico del asunto es que la lógica narrativa que se va creando a lo largo del relato deriva en un planteamiento absurdo: la posibilidad de que aquello que estamos leyendo sea una crónica del futuro inmediato de nuestras vidas.

Este juego con las expectativas lectoras¹² tendrá su culmen en la parte final

¹² Por supuesto estoy pensando en la figura del “lector implícito” que ha desarrollado la Estética de la Recepción. Existe una serie de indicios que conforman una suerte de lector implícito representado. Todo ello se consigue gracias a una ilación de datos que el lector interpreta. Sólo más tarde sabrá que algunos de estos indicios pertenecen a la realidad y que los demás están insertos dentro del estado alucinatorio del protagonista. Con ello se quiebra las expectativas. El lector ha de retroceder y releerlo todo a la luz de los nuevos datos suministrados. Un análisis de la obra de Cortázar en relación con la estética de la recepción lo realiza José María Pozuelo Yvancos (1990); también Cynthia Stone (1987).

del relato en donde se narra el asalto que sufre el protagonista por parte de un joven desconocido. Con ello se viene a corroborar un desenlace que el lector creía ya anticipado en el transcurso del propio relato. Supuestamente la ficción acaba por absorber la realidad y marcar su progresión. Sin embargo, el protagonista parece haber esquivado el ataque y logra llegar a casa. La sorpresa, y uno de los golpes de efecto que acaban por quebrar toda expectativa lectora, reside en comprobar cómo todas las actividades que el protagonista parece realizar en su casa después del ataque son fruto de una alucinación del personaje que en realidad se haya tendido en la calle malherido tras el ataque. Todo lo narrado ha sido la proyección de sus propios temores provocada sin duda por el estado alucinatorio en el que se encontraba. Así se describe en el relato:

Abrió por fin los ojos: estaba tirado en el suelo de la calle, entre las bolsas desparramadas de la basura, y en el vientre sentía un dolor intensísimo. Rememoró entonces toda la secuencia de la agresión: la aparición del hombre de la mirada enloquecida, el brillo de la hoja en su mano, el ademán amenazante de su cuerpo. No había conseguido esquivar la cuchillada y cuando quedó en el suelo recibió otras, que había sentido como súbitas y profundas quemaduras. Su agresor había huido luego corriendo, tras empujar sobre él los cubos de basura. Mientras perdía el conocimiento, él había imaginado, como en aquel cuento de Bierce, que llegaba rápidamente a su casa y todo lo demás .(p.34).

Lo curioso estriba en comprobar cómo el autor ha narrado lo que el personaje estaba imaginando como si en verdad estuviera ocurriendo. La técnica pasa por mostrar un discurso intradiegético (el delirio del propio personaje) como si fuese extradiegético (discurso del narrador)¹³. El narrador se apropia de las alucinaciones del personaje sin hacer ningún tipo de advertencia; sólo más tarde dirá que aquello no era realidad, sino la quimera del protagonista moribundo. Existe, pues, una inversión: todo aquello que parecía converger en una visión simbólica de la escritura se verá explicada de una forma racional: los indicios son reconducidos y se verán ahora no como pistas que estaba dando el narrador sino como temores del propio personaje que se habían elevado a otro nivel narrativo sin previo aviso para el lector. La amenaza velada de la escritura profética se torna ahora en una visión de la narración como vehículo de escape de los miedos del personaje. El

¹³ Me sirvo de la terminología de Genette (1972, 283 y ss.) Cortázar afirma sobre el uso de las técnicas narrativas en su ensayo "Del cuento breve y sus alrededores": "Hace muchos años, en Buenos Aires, Ana María Barrenechea me reprochó amistosamente un exceso en el uso de la primera persona, creo que con referencia a los relatos de «Las armas secretas» aunque quizá también se trataba de los de «Final del Juego»- Cuando le señalé que había varios en tercera persona, insistió en que no era así y tuve que probarse el libro en mano. Llegamos a la hipótesis de que quizás la tercera actuaba como una primera persona disfrazada" (1969, 63-64).

truco consiste en esa apropiación de los temores que se relatan desde el nivel del narrador como si fuesen hechos reales. La magia desaparece en pos de una explicación cabal. La carta de la K. Crossfield en la que anuncia el peligro de que un estudiante perturbado de EEUU al enterarse de la traducción manipuladora ha desaparecido seguramente con la intención de cometer alguna locura como podría ser la de intentar asesinar al traductor proporciona una explicación razonable para el acoso por parte de un desconocido¹⁴.

No obstante, no todo finaliza ahí y, en otra vuelta de tuerca, se vuelve a romper las expectativas creadas en el lector. La policía ha logrado identificar al agresor: no se trata del estudiante americano. El hecho de que la explicación razonable no se cumpla siembra una nota de incertidumbre, incertidumbre que se tornará confusión en el estado febril en el que se halla el personaje en el hospital. Realidad y ficción se confunden:

Tuvo algo de fiebre y, entre la inquietud de los malos sueños, se despertó dos o tres veces con sobresalto. Como quien intenta mantener el equilibrio en una superficie movediza, en todas las ocasiones tuvo que recuperar el orden de sus pensamientos, desperdigados entre los recuerdos de los sucesos reales y las fantasmagorías del delirio, en que algunas de las escenas de aquellas novelas cuya traducción había acometido como si él mismo fuese el autor del personaje pretendían cobrar también apariencia de realidad.” (p.38)

La visita de la mañana sólo hace que incrementar la confusión del estado febril. La mujer rubia y atractiva que la visita puede ser la propia Crossfield o incluso su proyección literaria de Kate Courage. A estas alturas poco importa que el terreno que se pise sea el de la realidad o el del sueño; quizás la solución sea esa frontera intermedia que constituye la literatura.

Así las cosas, se puede observar una serie de metamorfosis directamente relacionadas con los fenómenos de lectura y escritura. La escritura bien puede ser una manera de transformar la propia experiencia mediante un mecanismo de proyección que hunde sus raíces en el inconsciente. Desde este punto de vista la escritura tiene su relación con el movimiento surrealista al pretender ambos esquivar el

¹⁴ La ambigüedad interpretativa se forja sobre el estado alucinatorio que experimenta el personaje. Podría verse lo que Picón Garfield denomina a propósito de Cortázar (1975, 13-72) realidad dual, que proviene de la relación dialéctica entre el sueño y la vigilia. Las soluciones a tal problema son diferentes: en *La noche boca arriba* vence el sueño sobre la vigilia mientras que en *El otro cielo* sucede todo lo contrario (Picón Garfield, 1875, 35-36). Sobre la proyección onírica del personaje en la continuación del relato es conveniente recordar el relato de Borges *El Sur* así como el aludido explícitamente de Ambrose Bierce *El puente sobre el río Búho*.

ojo sagaz de la consciencia. La lectura que lleva a cabo el traductor es una reescritura, una transformación del original de acuerdo con sus propios deseos e inquietudes. Su traducción proyecta una nueva metamorfosis del original para adaptarlo a sus intereses. Si bien en ambos momentos la ficción se desarrolla al abrigo de la historia todo cambiará en el momento en el que la novela que se está escribiendo parece que marca el desarrollo de la trama: la escritura manda sobre la realidad al incorporar al traductor como un personaje. Está más cerca así de la crónica profética que del receptáculo de deseos y temores. Una transformación en la escritura (traducción manipulada) conlleva una transformación en la realidad (el personaje está condenado a vivir lo que lee). El mundo es consecuencia un conglomerado de signos, un inmenso libro con un orden preestablecido por el escritor divino. A esta concepción mítico/simbólica se le yuxtapone otra de índole racional que ofrece una vía explicativa al elemento fantástico introducido en el relato. La apertura a los desconocido surge desde la misma realidad y como una continuación natural de ella: la ruptura de los esquemas de pensamiento occidentales están en una línea que Cortázar reclama para el relato fantástico. La alternancia entre el elemento fantástico y su explicación racional podía relacionarse con la práctica de Cortázar en cuentos como "La noche boca arriba".

Merino no sólo está en sintonía con los postulados de Cortázar en la concepción del elemento fantástico o en la alternancia de técnicas narrativas que alteran las expectativas lectoras, sino que además la conexión vida/literatura, aparte de deberle mucho a una concepción del mundo de raigambre borgiana, tiene apoyos en la obra de Cortázar; para refrendarlo basta con leer el relato "La continuidad de los Parques" en donde el personaje está leyendo su propio asesinato en el proceso mismo de la lectura¹⁵.

La reflexión sobre la ficción constituye un tema central en la producción literaria de Merino. La transición entre la realidad y la literatura viene propiciada por el poder metamórfico de la escritura, por un lado, y de la lectura, por otro. Don Quijote decidió con su lectura transformar lo que sucedía en los libros para incorporarlo mediante su empresa de resucitar la vieja caballería a la realidad de su tiempo. De la misma manera la locura de un personaje de otro relato de Merino "Los libros vacíos" le lleva a leer libros de ficción como si fueran crónicas históricas. Su pesadilla estriba en comprobar que ya no es posible lo imaginario como salida de este mundo real. Ante esto la solución pasa por reescribir los libros. Se trata en suma de un hermano de don Quijote: ambos transforman la ficción en historia; el uno

¹⁵ Véase sobre el proceso metaficcional de Cortázar, más en concreto del relato "Las babas del Diablo", Pozuelo Yvancos (1993, 227-249). También sobre este mismo relato, importante por cuanto supone una poética implícita sobre los límites entre la realidad y la ficción, Gutiérrez Mouat, (1987). Una panorámica sobre el proceso metaficcional en el relato hispanoamericano la ofrece Francisca Noguero (1995)

para prolongarla como programa vital; el otro, muy a su pesar, porque ya no ha lugar para los sueños.

Desde este punto de vista puede explicarse la operación metamórfica de lectura/escritura del traductor infiel. En un primer momento reescribe el original proyectando sobre él su propia visión del personaje. Más tarde y en una situación de alucinación, proyecta también sus temores que acaban transformando el propio texto: la ficción en apariencia marca los designios de la propia trama. Si antes la manipulación textual tenía lugar gracias a la traducción y se desarrollaba en un nivel intradieгético, ahora la transformación del traductor se lleva a cabo de una forma distinta: el estado onírico es relatado en tercera persona de manera que el lector otorga un estatus narrativo a esa voz que en realidad no tiene. Ambas manipulaciones surgen de la propia personalidad del traductor que sobre el texto lanza sus propios miedos.

Lo que después de todo puede afirmarse es que toda lectura supone una transformación del texto que a veces puede plasmarse en una reescritura. Quizás así entonces la crítica literaria y la propia creación no anden tan separadas ya que ambas suponen una ampliación y transformación de textos anteriores¹⁶. Desde el momento en que el texto no posee voz todo lector presta su propia experiencia de otros libros y vivencias para dejar en cuanto lee su huella en un intento, quizá vano, de sondear el misterio que toda palabra escrita alberga en sí.

¹⁶ Una lectura creativa y su ulterior transformación en escritura es analizada por Geoffrey Hartman (1992). La traducción y la recensión crítica son reelaboraciones de la obra, transformaciones en su transmisión. Lo que he denominado aquí como metamorfosis puede explicarse también teniendo en cuenta el concepto de transducción acuñado para la semiótica por Lubomir Dolezel (1990, 210-220).

- Alazraki, Jaime (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid. Gredos.
- Bennington, Geoffrey y Derrida, Jacques (1991). *Jacques Derrida*. Traducción de M^a Luisa Rodríguez Tapia. Madrid. Cátedra. 1994.
- Borges, Jorge Luis. (1952) "Magias parciales del Quijote". en *Otras inquisiciones. Obras completas*. Barcelona, Emecé. 1989. vol. II, págs. 45-47.
- (1960) *El hacedor*. en *Obras completas*. Barcelona. Emecé. 1989. vol. II, págs. 155-232.
- (1964) *El otro el mismo*. en *Obras completas*. Barcelona. Emecé. 1989. vol II, pásg. 233-327.
- (1972) *El oro de los tigres*, en *Obras completas*. Barcelona. Emecé.1989. vol II, págs. 457-518.
- (1981) *La cifra*. en *Obras completas*. Barcelona. Emecé. 1989. vol III, págs. 287-340.
- (1985) *Los conjurados*. en *Obras completas*. Barcelona. Emecé. 1989.vol III, págs .453-501.
- Cortázar, Julio (1954). "Para una poética". en *Obra crítica*. ed. Jaime Alazraki. Madrid. Alfaguara. vol II. pp. 265-285.
- (1969). "Del cuento breve y sus alrededores". en *Ultimo Round*. Madrid. México. Siglo XXI. 1974^a. pp. 59-82.
- Cruz, Julia G. (1988). *Lo neofantástico en Julio Cortázar*. Madrid. Pliegos.
- Curtius, Ernst Robert (1984). "El libro como símbolo". en *Literatura europea y Edad Media latina*. México. F.C.E.1948' vol I, págs. 423-489.
- Curutchet, Juan Carlos (1972). "Cortázar: la crítica de la razón pragmática", en *Cuadernos hispanoamericanos*, 263-264, págs. 425-446.
- Derrida, Jacques. (1967). *La escritura y la diferencia*. Traducción de Patricio Peñalver. Barcelona. Anthropos. 1989.

— (1975). *La diseminación*. Traducción de José Martín Arancibia. Madrid. Fundamentos.

Dolezel, Lubomir (1990). *Poetica occidentale*. Torino. Giulio Einaudi Editore.

Foster, David W. (1977). "Para una caracterización de la Escritura en los relatos de Borges". en *40 Inquisiciones sobre Borges*. *Revista Iberoamericana*, nums. 100-101. pp. 337-353.

Genette, Gerard (1972). *Figuras III*, trad. Carlos Manzano. Barcelona. Lumen. 1989.

González Bermejo, Ernesto (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona. Edhasa.

Gutiérrez Mouat, Ricardo (1987). "«Las Babas del diablo»: exorcismo, traducción y voyeurismo". en *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. ed. Fernando Burgos. Madrid. Edi-6, pp. 37-46.

Hartman, Geoffrey H. (1992). *Lectura y creación* Traducción e introducción de Xurxo Leboeiro Amaro. Madrid. Tecnos.

Lafon, Michel. (1990). *Borges ou la réécriture*. Paris. Seuil.

Lagmanovich, David (1975). "Prólogo: para una caracterización general de los cuentos de Julio Cortázar" en *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. ed. David Lagmanovich. Barcelona. Ediciones Hispam. pp. 7-21.

Larrosa, Jorge. (1996). *La experiencia de la lectura*. Barcelona. Laertes. 1998².

Lledó, Emilio. (1991). *El silencio de la escritura*. Madrid. Centro de Estudios Constitucionales. 1992² corregida y aumentada.

— (1992). *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona. Crítica.

Madrid, Lelia (1987). *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*. Madrid. Pliegos.

Merino, José María (1994). *Cuentos del Barrio del Refugio*. Madrid. Alfaguara.

Munoz Millanes, José (1977). "Borges y la «Palabra» del Universo" en *40 Inquisiciones sobre Borges*, Revista Iberoamericana num. 100-101, pp. 615-625.

Mora Valcárcel, Carmen de (1982). *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*. Sevilla. Escuela de Estudios Hispano-Americanos, C.S.I.C.

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

Peretti, Cristina de (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona. Anthopos.

Picón Garfield, Evelyn (1975). *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*. Madrid. Gredos.

Pozuelo Yvancos, José María (1990). "Julio Cortázar y el acto de leer ficciones (el verosímil estético de «continuidad en los parques»)." en *Diálogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni Editore, 1990, vol. II, págs. 511-532.

— (1993). *Poética de la ficción*. Madrid. Síntesis.

Prego, Omar (1985). *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona. Muchnik Editores.

Río, Carmen del (1983). *Jorge Luis Borges y la ficción: el conocimiento como invención*. Miami. Ediciones Universal.

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

Scholz, Laszlo (1976). "Un octaedro del Octaedro de Julio Cortázar", en *Revista Iberoamericana*, 96-97, págs. 447-458.

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