

UNA TRANSGRESIÓN AUTORIZADA. METALEPSIS COMO RESORTE DE LO FANTÁSTICO EN *AT SWIM-TWO-BIRDS* DE FLANN O'BRIEN

ALICIA FRANCISCO RODÓ
Universitat Pompeu Fabra
aliciafranciscorodo@gmail.com

Recibido: 09-01-2018

Aceptado: 28-05-2018



RESUMEN

El presente artículo analiza cómo la transgresión de fronteras característica de lo fantástico se origina en *At Swim-Two-Birds* de Flann O'Brien a través de la metalepsis, figura retórica que acciona el resorte fantástico, desestabilizando la frontera entre la realidad y la ficción y generando una inquietud en el lector en la medida en que este se ve forzado a interrogarse sobre los límites de lo real y el estatus ontológico del autor y los personajes, así como su propio estatus. Asimismo, se hace hincapié en la instancia metafictiva y paródica de la novela en tanto que, como elementos constitutivos de *At Swim-Two-Birds*, tienen en común la transgresión de fronteras.

PALABRAS CLAVE: Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, metalepsis, parodia, metaficción.

ABSTRACT

This paper analyses how the transgression of boundaries, the characteristic of the fantastic, in Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds* comes from the metalepsis, a rhetorical figure that activates the mechanism of the fantastic by destabilizing the boundary between reality and fiction and by creating a feeling of uncertainty in the reader since he/she is forced to ask himself/herself about the boundaries of reality and the ontological status of the author and the characters as well as his/her own status. The paper

also emphasizes the metafictional and parodic dimension of the novel as they, being constitutive elements of *At Swim-Two-Birds*, share the transgression of boundaries.

KEY WORDS: Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, metalepsis, parody, metafiction.



LOS LABERINTOS DIEGÉTICOS DE *AT SWIM-TWO-BIRDS*

En su ensayo «Cuando la ficción vive en la ficción», publicado en *El hogar* el 2 de junio de 1939, Jorge Luis Borges reseña *At Swim-Two-Birds* (*En Nadar-dos-Pájaros*), novela de Flann O'Brien (Brian O'Nolan) publicada pocos meses antes, de la siguiente manera:

He enumerado muchos laberintos verbales; ninguno tan complejo como la novísima obra de Flann O'Brien: *At-Swim-two-Birds* (*sic*). (...) No sólo es un laberinto: es una discusión sobre 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 Irlanda. La influencia magistral de Joyce (arquitecto de laberintos, también; Proteo literario, también) es innegable, pero no abrumadora en este libro múltiple (1990: 237).

A modo de laberinto verbal, *At Swim-Two-Birds* es un conjunto de relatos engastados en el que se yuxtaponen e imbrican cuatro niveles diegéticos, creando un efecto de *mise en abyme*: la historia del narrador, la novela del narrador con Dermot Trellis como personaje, la obra de Dermot Trellis con él mismo como autor relacionándose con sus personajes y la obra de los personajes de la obra de Dermot Trellis con Trellis como personaje. Como epítome de narrativa enmarcada y a través de un reparto coral, *At Swim-Two-Birds* expone diferentes líneas argumentales que corresponden a diferentes niveles ontológicos, es decir, diferentes maneras de percibir la realidad que, a su vez, en sus distintas voces, componen una heteroglosia. Al presentar los cuatro mundos en un mismo plano diegético se logra un efecto paródico: la trama transita de la descripción de la universidad a la atmósfera del pub y de ahí al mundo mitológico en una torsión narrativa que, en esa combinación entre el prosaico mundo del moderno Dublín del estudiante y el mito simbolizado por Shnámh Dá Éan (*Nadar-dos-Pájaros*), provoca la comicidad.

En términos narrativos, el primer nivel lo ocupa el narrador, un estudiante sin nombre del University College of Dublin (UCD), de natural indolente y carácter flemático que apenas abandona la casa de su tío, donde se aloja, si no es para realizar algunas incursiones a la facultad y al pub, prefiriendo ocupar su tiempo reflexionando y escribiendo en posición horizontal en la cama. Como narrador autodiegético que cuenta su propia vida, así, su nivel narrativo, como relato autobiográfico, puede funcionar a modo de *Bildungsroman* o más específicamente, como afirma Del Río (1994), a modo de *Künstlerroman* y, como tal, puede leerse como parodia de *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce, obra que, a su vez, funciona como uno de los hipotextos de la novela en tanto que parodia la concepción del arte y del artista moderno por el que aboga Stephen Dedalus. Asimismo, como narrador primario extradiegético, el estudiante escribe una novela cuyo protagonista, Dermot Trellis, está escribiendo una obra: el estudiante, narrador extradiegético del primer nivel, se convierte en autor diegético del segundo nivel conformado por el mundo de Dermot Trellis, quien, personaje intradiegético, a través de un desembrague interno, se convierte en paranarrador o narrador secundario de un relato metadiegético en el que, por tanto, figuran personajes meta-metadiegéticos. Dermot Trellis, a fin de escribir una obra moralizante sobre el pecado y sus consecuencias, introduce diversos personajes que han sido creados o contratados por él para ejercer una función determinada —algunos de los personajes son creación de un escritor de *westerns* llamado Tracy (41), incluyendo por tanto un nuevo autor a la trama—, engarzando así diversos estilos:¹ desde las sagas irlandesas a través de la historia contada por Finn MacCool, la historia del loco rey Sweeny que protagoniza el romance medieval *Buile Shuibne*, el *western* a través de los personajes Shorty y Slug, o la poesía popular de Jem Casey. El reparto coral de *At Swim-Two-Birds* lo constituye una serie de personajes legendarios de la mitología irlandesa como Finn MacCool y el loco rey Sweeny, personajes feéricos como el Hado Bueno, el Pooka o los leprechauns que viven en el sótano, o fantásticos como Furriskey, el villano de la obra de Dermot Trellis, que nace a los 25 años con un gran dominio de latín y física y posiblemente también de matemáticas y es creado *ab ovo et initio* (O'Brien, 2001: 40) puesto que en la literatura universal no existe un personaje de su calibre.

1 La diversidad de estilos que contiene *At Swim-Two-Birds* ha sido analizada por Anne Clissmann quien contabiliza «a total of thirty-six different styles, and though such counts require a certain amount of subjective judgment, it is clear that the book is a complex, multistylistic collage of fragments from a variety of different cultural domains» (Booker, 1995: 29). Dicha concatenación de textos, como artículos periodísticos, cartas, extractos de libros y enciclopedias compone, a modo de ejercicios de estilo, en relación dialógica entre ellos, una sinfonía heteroglósica.

Dermot Trellis obliga a sus personajes a vivir en el Hotel El Cisne Rojo para vigilarlos e impedir que beban. Cuando los personajes descubren que estando Trellis dormido pueden escapar a su control, en rebelión dialógica contra la tiranía, lo drogan para poder liberarse de las funciones que les han sido asignadas y, en esa coyuntura, Orlick Trellis, personaje mitad humano, mitad ficticio, instigado por los personajes de la ficción de Dermot Trellis, en un salto metaléptico, escribe un relato sobre su padre donde este sufre diversos tormentos para ser finalmente sometido a juicio por su escritura y excesos autoriales, en consonancia con la tesis narrativa que expone el estudiante en su nivel diegético. Dermot Trellis, transformado en personaje, pierde toda autoridad. Orlick, en cuanto que se transmuta en autor, en un salto entre las hipodiégesis, inmiscuyéndose en la existencia extradiegética del autor, constituye un personaje de naturaleza metaléptica, pero también en cuanto que es hijo de personajes de la segunda y tercera diégesis, lo que le dota de un carácter calificado por el Narrador-autor como «cuasi-ilusorio». En *At Swim-Two-Birds*, «the quintessential novel of violent metalepsis» (Malina, 2002: 11), se producen saltos metalépticos que trastocan su estructura porque, como afirma Genette, «lo propio de los dispositivos metadieгéticos es atraer su transgresión» (2006: 42). En su modo iterativo, la metalepsis acaba produciendo un efecto humorístico.

METALEPSIS COMO PARADIGMA DE LA TRANSGRESIÓN

Figura retórica, la metalepsis es una transgresión entre diégesis y meta-diégesis y, por tanto, un cruce de fronteras ontológicas: al transgredir los niveles narrativos se expone la multiplicidad de niveles existentes, a la par que se manifiesta la fragilidad del umbral entre la realidad —o lo que llamamos realidad— y la ficción. Así, esa frontera, percibida, en palabras de Genette, como «frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta» (1989: 291), deviene lábil hasta tal punto que conviven en un mismo plano órdenes opuestos, órdenes incluso antitéticos entre los que, como ocurre en lo fantástico, «aparentemente, no existe continuidad posible» (Roas, 2011: 41), problematizándose la relación entre ellos. Es decir, se produce una prolongación entre dos niveles que son discontinuos: el de la realidad y el de la ficción, la realidad extratextual y lo narrado, evidenciando de tal manera la porosidad de la frontera entre ambos e, incluso, poniendo en entredicho su verosimilitud y la jerarquía establecida entre estos.

Como figura transgresora, la metalepsis constituye una amenaza a la dicotomía realidad-ficción en tanto que, más que eliminar o deshacer² fronteras, las confronta, disolviendo la cesura en los sistemas binarios. Siendo una fuerza dinámica (Malina, 2002: 132), la metalepsis genera un efecto de disrupción. Su potencial transgresor radica, pues, en la ruptura de la frontera realidad-ficción y, por tanto, de niveles ontológicos que, dada su naturaleza, deberían ser herméticos y permanecer separados. Barrenechea subraya como prerrogativa de la literatura fantástica el focalizarse «en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita» (1972: 393) pues «la ley del género es la infracción» (Campra, 2001: 174).

La metalepsis dota a la novela de un carácter fantástico: es en los personajes que franquean sus niveles narrativos (su metadiégesis) y ontológicos para alcanzar la diégesis donde se produce el efecto fantástico pues, siguiendo a Genette, el carácter transgresivo de la metalepsis le otorga un efecto humorístico o fantástico, en función del tipo de relato: «Toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegetico, etc.) o, inversamente, como en el caso de Cortázar, produce un efecto de extravagancia ora graciosa (cuando se presenta, como en Sterne o Diderot, en torno a la broma) ora fantástica» (1989: 290). Lo imposible, aquello que no puede ser ni suceder, sucede sin embargo en la transgresión del umbral entre los niveles diegéticos, en esa desestabilización de lo real en tanto que se infringen los niveles narrativos, haciendo que se tambalee el pacto narrativo y la ilusión referencial. A partir de Kafka,³ lo fantástico ya no aspira a «devastar la realidad conjurando lo sobrenatural —como se propuso el género fantástico en el siglo XIX—, sino esfuerzos orientados a intuir y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida» (Alazraki, 2001: 276). Por tanto, lo fantástico adquiere un estatus ontológico. La metalepsis, en esa intersección violenta de niveles que son, a la par, narrativos y ontológicos, pone en entredicho nuestra idea de realidad; la antinomia acciona el resorte de lo fantástico: «La noción de frontera, de límite infranqueable para el ser humano, se presenta como preliminar a lo fantástico. Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite, por lo cual lo fantástico se configura como acción» (Campra, 2001: 161).

2 Debra Malina habla de deshacer («undo») fronteras (2002: 132).

3 Sobre el contexto de aparición de lo neofantástico, Alazraki destaca que «el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores» (2001: 280).

A través de la figura de la metalepsis se problematiza la dicotomía realidad-ficción, en la medida en que se transgreden las fronteras ontológicas, cuestionando de esta manera los códigos con los que interpretamos y representamos lo real y generando, en última instancia, una inquietud en el lector en esa transmutación del orden natural (Erdal Jordan, 2000: 326). Cohn habla de un vértigo (2012: 108). Figuras como la metalepsis constituyen así estrategias de lo fantástico moderno en cuanto que la narrativa fantástica ha tendido a la reflexión sobre la realidad y sus límites, confrontándolos (Roas, 2011: 31). Deviene en metalepsis ontológica, es decir, la metalepsis que conduce a una duda acerca de la existencia del mundo y este cuestionamiento se da tanto dentro como fuera del texto (Roas, 2011: 36) puesto que a través de la metalepsis se genera ese efecto inquietante que según Alazraki es representativo de lo fantástico moderno o, en su terminología, lo neofantástico (2001: 276), pues la fractura de los marcos narrativos genera perplejidad o inquietud, pero no miedo o terror (2001: 277), que era lo propio de lo fantástico tradicional. Concretamente, la inquietud originada por la metalepsis reside en ese cuestionamiento de los límites entre lo diegético y lo extradiegético, así como de los roles del autor y del lector, enfatizando el estatus ficcional del lector:

A eso se debe la inquietud tan acertadamente designada por Borges: «Tales invenciones sugieren que, si los personajes de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, los lectores o espectadores, podemos ser personajes ficticios». Lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato (Genette, 1989: 291).

En *At Swim-Two-Birds* la estrategia metaléptica cumple la función de desestabilizar las nociones fijadas de realidad y ficción en tanto que, de igual manera que en la literatura neofantástica «se otorga la misma validez y verosimilitud a ambos órdenes» (Roas, 2011: 37), así se establece idéntico estatus a los cuatro niveles narrativos. Por tanto, la tensión entre planos generada por la metalepsis se produce con el fin de conflictuar la frontera entre lo que llamamos realidad y la ficción y subvertir la concepción de lo real que posee el lector. El efecto de inquietud o vértigo en *At Swim-Two-Birds* reside en esa estructura de muñecas rusas que es transgredida consecutivamente. El elemento fantástico no se halla en los personajes mitológicos o en su convivencia, sino en la metalepsis en la medida que supone la coexistencia conflictiva de lo posible y lo imposible, lo real y lo imaginado (Roas, 2011: 36). «La transgre-

sión aparece por lo tanto como la isotopía que, atravesando los diferentes niveles del texto, permite la manifestación de lo fantástico» (Campra, 2001: 189). El elemento fantástico, aunque recurrente, no es un estilema dominante en *At Swim-Two-Birds*, no es el núcleo del relato, pero sí lo es, en cambio, el efecto generado por la metalepsis, esa confrontación de órdenes.

LA DIMENSIÓN METAFICTIVA DE AT SWIM-TWO-BIRDS

1. *La novela como artificio*

O'Brien reflexiona sobre la urdimbre de la escritura y el proceso creador postulando el agotamiento de la literatura.⁴ Para O'Brien la escritura deviene un artificio que ubica la obra en los parámetros metafictivos⁵ en tanto que la metaficción, como expone Waugh, «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» (1984: 2). En la obra como artefacto se pone de manifiesto la realidad como construcción (Waugh, 1984: 18), así O'Brien percibe la realidad como constructo sociocultural, constructo tan ficcional como la misma literatura. En este sentido, Alter afirma sobre *At Swim-Two-Birds* que se trata de «one of the earliest postmodern novels of flaunted artifice» (1975: 223).

Si como afirmó Jean Ricardou en relación a la *Nouveau Roman* (Orejas, 2003: 80) la novela, más que una escritura de una aventura, es la aventura de una

4 ¿Cómo escribir después del *Ulises* de James Joyce? La angustia de las influencias en O'Brien, especialmente de Joyce, ha sido señalada por diversos autores: «If, as Robert Alter suggests, Flann O'Brien penned "one of the earliest postmodern novels" (223) -and I think he has- it is perhaps because he suffered his anxiety of influence before the rest of the twentieth century. This is certainly the explanation preferred by the majority of O'Brien's commentators who attribute the percussive formal energy of *At Swim-Two-Birds* to O'Brien's combat with the great Modernist father» (McMullen, 1993: 62). Como afirma Gass: «The comparison with Joyce was, I suppose, inevitable, if misleading, inasmuch as the resemblances are accidental—that is to say, Irish. "If I hear that word 'Joyce' again, I will surely froth at the gob!" O'Nolan wrote in a letter to a friend» (2007: 141). Asimismo, cabe señalar que en *The Dalkey Archive* O'Brien convierte a Joyce en personaje que, buscando el anonimato, ha abandonado la escritura y trabaja en una taberna del puerto.

5 La metaficción no es un elemento exclusivo de la novela postmoderna, sino que la literatura siempre ha sido consciente de su propia ficcionalidad: «Although the term 'metafiction' might be new, the practice is an old (if not older) than the novel itself» (Waugh, 1984: 5). Sin embargo, como ha afirmado Booker: «O'Brien participates in a central way in the rise to prominence of metafiction in the past few decades, a phenomenon that can count writers like Cervantes, Sterne, and Joyce as important models, but for which O'Brien, especially in *At Swim-Two-Birds*, can also be counted as a major modern inspiration. Both in terms of its reflexive concern with its own status as fiction and of its destabilization of traditional ontological boundaries, O'Brien's work resonates with important movements in postmodernist fiction in general» (1995: 122).

escritura, así, siguiendo este *dictum*, *At Swim-Two-Birds* es la aventura de la escritura al ubicar esta y el autor como médulas de la narración. Su elemento nodular es la autorreflexión y es la autorreflexión lo que une las partes constitutivas de la novela. El artificio de su ficción es el vórtice de la obra: la estrategia narcisista de *At Swim-Two-Birds*, como relato escópico que no puede dejar de mirarse a sí mismo, se desdobra en relatos especulares, poniéndose en todo momento en tela de juicio; es decir, en una visión paródica de la propia textualidad, cuestiona sus propios presupuestos. En esa autorreflexión sobre el quehacer literario, el esqueleto de la novela —el andamio creativo— queda al descubierto, a la vista del lector. En la ruptura de la ilusión narrativa se plantea la pregunta sobre la posición del autor en relación a su creación y en relación al lector y, así, para el estudiante una novela satisfactoria es entendida como farsa o simulación (*sham*) en la que dicha impostura permita al lector decidir su propio grado de credulidad:

The novel, in the hands of an unscrupulous writer, could be despotic. In reply to an enquiry, it was explained that a satisfactory novel should be a self-evident sham to which the reader could regulate at will the degree of his credulity. It was undemocratic to compel characters to be uniformly good or bad or poor or rich. Each should be allowed a private life, self-determination and a decent standard of living. This would make for self-respect, contentment and better service. It would be incorrect to say that it would lead to chaos. Characters should be interchangeable as between one book and another. The entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required, creating only when they failed to find a suitable existing puppet. The modern novel should be largely a work of reference. Most authors spend their time saying what has been said before —usually said much better (O'Brien, 2001: 25).

Así, la novela por la que aboga el estudiante se parece mucho a la novela *self-conscious* de Alter en cuanto que:

A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality. I would lay equal stress on the ostentatious nature of the artifice and on the systematic operation of the flaunting. (...) A fully self-conscious novel (...) is one in which from beginning to end, through the style, the handling of narrative viewpoint, the names and words imposed on the characters, the patterning of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention (1975: x-xi).

Como obra metafictiva, *At Swim-Two-Birds* quiebra el contrato de enunciación, rompe los códigos formales de la novela realista o mimética, poniendo de relieve su propia ficcionalidad. Así como el texto narrativo metaficcional no es lineal, sino que se desdobra como un texto-espejo, vuelve sobre sí mismo y sobre otros relatos, la novela, en su estructura reflexiva o autoconsciente, revela su estrategia semiótica. La metaficción, como juego entre realidad y ficción en el que se transgrede la tríada del modo ficcional —el mundo del autor ficcional, el mundo de la historia y el mundo del lector del acto textual—, constituye un proceso que en su función evaluativa deja ver las costuras del sistema ficticio y el proceso creador. La función metafictiva «desvela[r] la ficcionalidad del texto» (Orejas, 2003: 112). Siguiendo la disertación de Orejas, los «elementos autorreflexivos (...), las alusiones —paródicas o no— a otros textos literarios, los relatos intercalados, el desdoblamiento interior, la superposición de voces narrativas» (2003: 94) son elementos constituyentes de la metaficción, lo que consecuentemente ha llevado a diversos teóricos a calificar *At Swim-Two-Birds* de obra metafictiva *avant la lettre*.⁶

Como estructura compleja de cajas chinas, el montaje textual de *At Swim-Two-Birds*, a modo de puzle, deja ver las costuras de la novela. Constituyendo la función metafictiva una advertencia respecto al uso de un código determinado, ya sea narrativo, ya sea novelesco, centrándose por tanto en ese código (Orejas, 2003: 28), así *At Swim-Two-Birds* se aleja de los cánones establecidos, rompe el sistema de normas y convenciones narrativas asimiladas por el lector, produciéndose una ruptura de su horizonte de expectativas y generando una inquietud en el lector. El lector es, así, constantemente prevenido sobre la ficcionalidad, quedando en suspenso «el contrato de lectura que vincula a autor y lector en la narración tradicional» (Orejas, 2003: 119), lo que pone en tela de juicio los modelos narrativos tradicionales basados en la mimesis. Es el lector quien hace conexiones de sentido sin tener presente, pero, las intenciones del autor y, por tanto, el sentido no se clausura en su origen —la obra—, sino en su recepción pues, como afirma Barthes, «darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura» (1987: 81). En tanto que la metaficción refuta la idea de alcanzar una interpretación total de una obra (Waugh, 1984: 13), que es, a la postre, una imposibilidad de llegar a una verdad absoluta, *At Swim-Two-Birds* es una reflexión sobre la imposibilidad de conclusión de la novela, que en su carácter intertextual ha de contener «one hundred times [as many] endings» (O'Brien,

⁶ Orejas taxonomiza *At Swim-Two-Birds* como metaficción diegética y enunciativa a un tiempo, en la línea de *Don Quijote* (2003: 124).

2001: 9). *At Swim-Two-Birds* es un desafío al lector pues es quien debe arrogarse el papel de la interpretación del texto, es quien decide, en última instancia, qué es ficticio y qué no más allá de la *intentio auctoris*. Es quien, en definitiva, tal como el mismo estudiante expone, ha de dictaminar el grado de verosimilitud, incluso el grado de fantasicidad, por lo que, lejos de la imagen del lector convencional, este debe estar «dotado de competencias de lectura que le permitan advertir los distintos niveles de verosimilitud» (Orejas, 2003: 143). En tanto que la metaficción rehúye el papel del lector como consumidor pasivo, así en *At Swim-Two-Birds* el lector es percibido como parte activa de la tríada autor-texto-lector. *At Swim-Two-Birds* es un juego que se asienta en la metalepsis, y los lectores son (somos) los jugadores.

2. Cuando la ficción vive en la ficción

At Swim-Two-Birds no solo deja a la vista el andamiaje de su propia construcción, sino que, como ejercicio de exploración analítica de los aspectos formales, va pergeñando el texto con reflexiones sobre la creación literaria. Como narrador diegético, el estudiante medita en su nivel diegético sobre el proceso creativo: en una nota sobre la dificultad constructiva o argumental, expone su imposibilidad de describir el nacimiento de Orlick Trellis, hijo de Dermot Trellis y uno de los personajes, Sheila Lamont, debido a su carácter «semi-humano», «cuasi-ilusorio» (O'Brien, 2001: 144-145), así como sobre su decisión de prescindir de las once páginas escritas al respecto por mor de la verosimilitud en una obra —esa obra enmarcada— donde nada es verosímil, lo que sirve como excusa narrativa para hablar sobre la visión del autor y sus dificultades creativas. La metaficción contiene su teoría de la escritura y, así, también *At Swim-Two-Birds* incorpora (o se construye a partir de) su propia teoría narrativa y, por tanto, es necesario leer la novela a partir de los presupuestos teóricos que plantea el estudiante-narrador. La tesis literaria del estudiante sobre la novela moderna y los personajes literarios pone en cuestión la noción de autoría en un mundo intertextual, pues la novela no es una entidad aislada sino que existe en su relación (dialógica) con otras obras anteriores pero también posteriores. Postulando que «the modern novel should be largely a work of reference» (O'Brien, 2001: 25), *At Swim-Two-Birds* se acerca al tejido de citas que propugna Roland Barthes en *La muerte del autor* (1967). La voz del autor primario no es más que una de las voces de la obra; pierde su preeminencia. La invención del autor es un intersticio, una mera localización don-

de el lenguaje, a través del eco, las repeticiones y las intertextualidades, es atravesado continuamente y, en tanto que siendo el texto un organismo franqueado por un tejido de citas, el autor ya no detenta la autoridad del mismo. La muerte del autor ejerce una acción performativa en cuanto solo el lenguaje performa, actúa (Barthes, 1987: 78). Así, en consonancia con los juegos autoriales⁷ de O'Brien, en la novela hay tres narradores (el estudiante, Dermot Trellis y Orlick), además del narrador empírico (O'Brien) y esta profusión de figuras autoriales provoca el efecto de anular la figura del Autor.⁸ De forma análoga, *At Swim-Two-Birds* cuestiona la función autorial, problematizando el pacto entre ficción y realidad y las representaciones lingüísticas de dicha dualidad. Dermot Trellis, escritor sin escrúpulos, omnisciente y despótico (O'Brien, 2001: 25), simboliza el autor como demiurgo que quiere tener el control absoluto —panóptico⁹— de su texto y sus personajes y en un compendio de escenas metalépticas que rozan lo grotesco sus propios personajes performan un juicio contra su autor, juicio que simboliza una crítica a la autoridad del autor omnisciente y a los discursos monológicos en tanto que la metaficción «reject the traditional figure of the author as a transcendental imagination fabricating, through an ultimately monologic discourse» (Waugh, 1984: 16). Como «todas las imágenes de Carnaval son dobles» (Bajtún, 2012: 247), los personajes, en un desdoblamiento ontológico propio de la duplicidad carnavalesca, tienen una doble existencia: la que propone el autor y la que estos deciden. Los personajes ficticios cobran vida propia más allá de la obra de Dermot Trellis, rehuyendo su control, escapando de los límites textuales y habitando ese espacio intersticial, ese «limbo» (O'Brien, 2001: 25) donde poseen una existencia textual e, incluso, extratextual, más allá del dominio del autor.

El juego entre ficción y realidad es, en efecto, un estilema del corpus narratológico de O'Brien, donde se imbrican laberintos, humor, lo fantástico, calambures, símbolos o máscaras. Los juegos intertextuales dentro de la novela se despliegan a través de notas para el lector remitiéndole a páginas ante-

7 Más que su *nom de plume*, Flann O'Brien fue una de las máscaras de Brian O'Nolan que, a su vez, es la forma anglosajona de su nombre, Brian Ó Nualláin. O'Brien utilizó otros pseudónimos como Brother Barnabas, Count O'Blather, John James Doe, Peter the Painter o Myles na gCopaleen, bajo el que firmó su columna *Cruiskeen Lawn* en *The Irish Times* y que, con una personalidad propia, funciona más bien como heterónimo.

8 Así, en *At Swim-Two-Birds* están presentes teorías desarrolladas años más tarde, como la Muerte del Autor o la Estética de la Recepción.

9 Todd A. Comer destaca el control panóptico ejercido por Dermot Trellis en su rol de vigilante en el Hotel El Cisne Rojo: «O'Brien deals with this panoptic power structure at several levels in his text. At various moments, it becomes clear that Trellis as well as Ronan, and, finally, the Good Fairy all inhabit the tower. For the moment, I hope simply to show how discursive control is bound up in Trellis's god-like position-taking» (2008: 105).

riores, reminiscencias autobiográficas, excursos periodísticos, uso metadiscursivo de notas aclaratorias sobre las figuras retóricas utilizadas, pausas descriptivas, incursiones humorísticas en la mitología; todo ello, encabezado en itálicas, rompe las convenciones textuales de la novela mostrando su condición de artificio, lo que los formalistas rusos llamaron «laying bare the device». Esas apoyaturas paródicas funcionan como infracciones del código narrativo, que, al mismo tiempo, en su reflexión metanarrativa y en el cisma de la lógica formal de los diferentes niveles narrativos, en *abyeme*, son lo que inscribe la novela en la metaliteratura, puesto que mediante la técnica metafictiva se gestan los niveles realidad y ficción que, sin embargo, al ser emplazadas en un mismo nivel ontológico, ambas son puestas en tela de juicio, siendo cuestionadas asimismo su verosimilitud y autoridad, lo que constituye la base ontológica de *At Swim-Two-Birds*.

En la obra de O'Brien la transgresión está relacionada con la infracción de los límites de la novela realista en tanto que cuestiona la validez de los códigos miméticos, hallándose por tanto en el umbral dialógico entre la novela moderna y la novela postmoderna. Así, la metalepsis en *At Swim-Two-Birds* posee un objetivo no solo lúdico,¹⁰ sino autorreflexivo al ser el eje para la autorreflexividad y el análisis sobre la naturaleza de artificio de la novela. En su condición ancilar, lo fantástico sirve para encauzar la reflexión ontológica. En este sentido, esa indagación de la índole ficticia del mundo fuera del marco del texto puede vincularse con lo fantástico: «In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text» (Waugh, 1984: 2). La cesura del discurso racional propio de lo fantástico, esa transgresión de las leyes naturales y la confrontación entre lo real y lo imposible, base de lo fantástico (Roas, 2011), en *At Swim-Two-Birds* queda constreñido al plano metanarrativo, lo que Ródenas de Moya conceptualiza como «metaficción metaléptica» (1998: 15). Es la metalepsis, como la única figura que en una obra metaliteraria puede conducir a lo fantástico, la que consigue sembrar la duda acerca de lo real, incursionando así en lo fantástico. La metalepsis fusiona los mundos real e imaginario, posible e imposible, generando un nuevo mundo a partir de estos, desdibujando la estructura dicotómica. En este sentido, Malina observa la correlación entre el incremento del uso de la metalepsis y el desmantelamiento

10 Los paratextos en los libros de O'Brien son también una muestra palmaria de ese juego. Así, al Capítulo 1 que encabeza *At Swim-Two-Birds* no le siguen más capítulos [la traducción castellana de Nórdica (Madrid, 2010) ha eliminado este paratexto].

to de la categoría de lo real en la narrativa postmoderna, así como la deconstrucción de sistemas jerárquicos y binarios (2002: 1-2), abriendo el espectro genérico que, según Genette, se circunscribía a lo fantástico y al humor o a una mezcla de ambos.

LA PARODIA Y LA AUTO-PARODIA

La cesura transgresora es lo que define formalmente *At Swim-Two-Birds*, donde las barreras textuales son quebradas en numerosas ocasiones en diálogo con otros textos pero también con su propia textualidad: por ejemplo, a través de la dialéctica entre presente y pasado, alta cultura y cultura popular, lo serio y lo ridículo, intención autorial y multiplicidad textual (Booker, 1995: 44). Asimismo, en sus relaciones hipertextuales con diferentes textos que, por tanto, funcionan como hipotextos, se pone de manifiesto la transtextualidad (o trascendencia textual) de la obra; así el hipertexto *At Swim-Two-Birds* dialoga, a veces irónicamente, a veces paródicamente, con los autores que el mismo estudiante cita: Joyce, Huxley, los maestros rusos, Heine, pero también con la tradición oral irlandesa: la saga *Buile Shuibne (El frenesí de Sweeny, c. 1670)*¹¹ actúa como modelo architextual con el cual establece una relación dialéctica y paródica, siempre desde la premisa de que la parodia implica un reconocimiento pues, tal como la define Hutcheon, es «repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity» (2000: 6).

La parodia, en su enunciación irónica, como modalidad literaria (Claudio Guillén, citado en Pueo, 2002: 67) o género hipertextual (Genette, citado en Schaeffer, 2006: 86), está presente en la confrontación de textos, pero *At Swim-Two-Birds* también es una auto-parodia en su propia textualidad, pues mediante el empleo de técnicas metaficcionales «su perspectiva irónica no se limita tan sólo al hipotexto, sino hacia su propia constitución textual» (Pueo, 2002: 91). En una focalización externa, la distancia (crítica) que el Primer Autor o autor extradiegético (el propio O'Brien) marca con su obra a través del estudiante de UCD sirve, al mismo tiempo, como reflexión auto-paródica en tanto que el estudiante podría funcionar como una suerte de alter ego¹² de O'Brien, como doble ontológico, rasgo, a su vez, propio de la novela autocons-

11 En 1935 Brian O'Nolan (como Brian Ua Núallain) obtuvo su diploma de máster en UCD con una tesis titulada *Nature in Irish Poetry (Nádúir-Phlíocht na Gaedhilge: Trachtas maraon le Duanaire)*. Por tanto, O'Brien poseía un amplio conocimiento de la tradición poética gaélica.

12 Podría ser un trasunto auto-paródico del mismo O'Brien pues empezó a escribir *At Swim-Two-Birds* en 1934 como ejercicio universitario.

ciente (Alter, 1975: 21). A la inversa, en cuanto que *At Swim-Two-Birds* no es simplemente un vínculo paródico en su relación especular entre hipotexto e hipertexto, entre textos convocados y el texto paródico, la parodia constituye un elemento secundario, contenido en el marco discursivo comunicacional de la novela (Schaeffer, 2006: 87).

El *ethos* paródico de *At Swim-Two-Birds* se vislumbra en las referencias a la Iglesia, la familia y la educación y, por tanto, se erige en contra de un discurso nacionalista monocorde y excluyente.¹³ O'Brien cuestiona la sociedad conservadora que emerge con el Estado Libre Irlandés (1922-1937), constituida por la tríada Iglesia/familia/educación, tríada entendida como dispositivo de control ideológico y de homogeneización. El código mitológico en *At Swim-Two-Birds* ofrece una perspectiva paródica de los discursos autoritarios, homogéneos y jerárquicos que caracterizan mayoritariamente la visión oficial del nuevo estado. En la novela se parodian y caricaturizan los estereotipos de héroes legendarios a través de un cúmulo de anti-héroes que, como Finn Mac-Cool, representan la autoridad de la tradición narrativa oral. Analizando el horizonte cultural, inferimos que O'Brien, miembro de la elite¹⁴ intelectual del nuevo estado irlandés, escribe sobre su propio tiempo a través de figuras mitológicas y legendarias, parodiando el lenguaje de los mitos para desestimar su autoridad, buscando una desfamiliarización que procede, en este caso, de una base extremadamente familiar (Waugh, 1984: 13), al tiempo que los ratifica en la media en que la parodia implica un reconocimiento: «Parody is, then, an important way for modern artists to come to terms with the past —through ironic recoding or, in my awkward descriptive neologism, “trans-contextualizing”» (Hutcheon, 2000: 101). Una desfamiliarización o desautomatización que, además, conduce a la revitalización de las formas literarias obsoletas: «like the Russian formalists Shklovsky and Tynyanov Bakhtin treats parody as a device which assist in literary evolution» (Rose, 1995: 169).

Una de dichas parodias es la teoría de la esto-autogamia que propugna Dermot Trellis en relación a la creación de personajes vivos a partir de una operación que no implica ni fecundación ni concepción (O'Brien, 2001: 40) y

13 Seguimos la reflexión de McMullen: «After 1922, the Free State faltered at the challenge of constructing a heterogeneous culture, articulating instead an official and “highly prescriptive sense of Irish identity” (Brown, 51) based upon “the values of the farmers–familism and Catholicism” (Cairns and Richards, 115) and figured in the rapidly petrifying image of “Irish Ireland”, Gaelic-speaking, rural, agricultural, pious, chaste and Catholic» (1993: 64).

14 «The intellectual and professional elite of the new nation, O'Brien and his classmates “felt uncomfortable, for it was they who were most irked by the Catholic triumphalism, the pious philistinism, the Puritan morality and the peasant or petit bourgeois outlook of the new state” according to O'Brien's biographer Anthony Cronin (48)» (McMullen, 1993: 65).

que funcionaría como parodia de la doctrina católica. Asimismo, la alegoría de la Irlanda católica, anclada en la hora del Angelus, se evidencia en el reloj desacompañado que le regala al estudiante su tío por haber superado sus exámenes: «as I opened my door, my watch told me that the time was five fifty-four. As the same time I heard the Angelus peeling out from far away» (O'Brien, 2001: 215). De igual modo, la confrontación entre el Pooka MacPhellimey y el Hado Bueno implica una parodia: la parodia de la dualidad cartesiana mente-cuerpo y, por tanto, de la razón logocéntrica. Más allá de los niveles diegéticos y sintácticos analizados, la premisa ontológica de *At Swim-Two-Birds*, el nervio que atraviesa toda la novela, es la relatividad del conocimiento, el cuestionamiento del valor de una verdad única y absoluta, así como del sujeto como valedor del conocimiento. La escena en la que el trío conformado por el estudiante, Brinsley y Kelly que, en una de sus excursiones etílicas, se encuentra a un hombre que les habla sobre Rousseau, funciona como símbolo contra la razón logocéntrica puesto que el estudiante dice no entender su charla y Brinsley, quien aparentemente escucha con atención al hombre, acaba vomitando sobre él y el estudiante, a partir de ese momento, asociará el pensador francés a esa escena escatológica: al hombre que se limpia el vómito de las solapas del abrigo frotándolo contra la pared (O'Brien, 2001: 39).

Bajo la angustia de las influencias diagnosticada por Harold Bloom, en el contexto de la crisis de la representación y a través de un metalenguaje paródico, O'Brien se interroga ya en 1939 por la validez de la representación mimética en un mundo que, en la atrofia de la experiencia vaticinada por Walter Benjamin en «Experiencia y pobreza» a partir de la Primera Guerra Mundial, ya no es un orden aprehensible y enunciable, sino un ente fragmentado que rehúsa la unidad de sentido, es decir, no consiente una única respuesta. Así, se afirma que «answers do not matter so much as questions, said the Good Fairy. A good question is very hard to answer. The better the question the harder the answer. There is no answer at all to a very good question» (O'Brien, 2001: 201). O Mr Shanahan dice: «The riddle of the universe I might solve if I had a mind to (...) but I prefer the question to the answer. It serves men like us as a bottomless pretext for scholarly dialectic» (O'Brien, 2001: 190). *At Swim-Two-Birds* se constituye en epítome de esa fragmentación ya desde el triple inicio, posicionándose contra el anhelo totalizador de la novela realista o mimética: las tres oberturas del texto, en consonancia con la multiplicidad preconizada de principios y finales del libro, operan como una polifonía que quiebra el horizonte de expectativas del lector —y ahí radica parte del mérito estético de la novela—, lo que supone un correlato de la multiplici-

dad de realidades donde la del lector es simplemente una más, provocándole una inquietud. En una estrategia retórica, parodia el simbolismo cristiano de la tríada:

Having placed in my mouth sufficient bread for three minutes' chewing, I withdrew my powers of sensual perception and retired into the privacy of my mind, my eyes and face assuming a vacant and preoccupied expression, I reflected on the subject of my spare-time literary activities. One beginning and one ending for a book was a thing I did not agree with. A good book may have three openings entirely dissimilar and inter-related only in the prescience of the author, or for that matter one hundred times as many endings (O'Brien, 2001: 9).

El elemento cómico en *At Swim-Two-Birds* está vinculado a lo grotesco, a los comportamientos estrambóticos o anormales y a su ridiculización con el fin no solo de provocar la risa, sino de parodiar los discursos autoriales y autoritarios contra los que se posiciona. La combinatoria entre lo cómico y la parodia se inscribe en el planteamiento bajtiano acerca de la relación de la parodia con la risa carnavalesca de carácter ritual (Bajtín, 2012: 249).¹⁵ La cosmovisión de O'Brien se caracteriza por la ambivalencia carnavalesca que lo aleja de la sátira (Pueo, 2002: 58) en tanto que las últimas cuestiones son siempre planteadas a partir de la comicidad o, mejor dicho, a partir de la dualidad cómico-seria pues, en esa antinomia genérica entre lo cómico y lo serio, lo cómico mantiene una relación dialógica con lo serio. La risa carnavalesca es siempre ambivalente (Bajtín, 2012: 248). Así, la ambigüedad hacia el hipotexto se funda en el doble impulso de la parodia: impulso a un tiempo transformativo y conservador, provocativo y revolucionario, centrípeto y centrífugo (Hutcheon, 2000: 76). En su doble código, impugna y ratifica a un mismo tiempo, deviniendo por tanto en transgresión autorizada, autorizada paradójicamente por la misma norma que subvierte (Hutcheon, 2000: 101).

Los géneros cómico-serios, asociados al folklore carnavalesco y, por ende, a la transgresión de barreras, se caracterizan por negar la unidad de estilo o el monoestilismo inherente a la epopeya, la tragedia, la alta retórica o la lírica (Bajtín, 2012: 220). En su fuerza centrífuga, la estructura de *At Swim-Two-Birds* es una estructura carnavalizada en cuanto que desarma lo homogéneo, las jerarquías, ya que lo propio de la literatura carnavalizada es la ruptura de la distancia impuesta por la épica y la tragedia (Bajtín, 2012: 244), así como la

15 En este sentido, Rose recalca la particularidad de la parodia como forma cómica de doble código, poniendo en entredicho la extirpación del elemento cómico de lo paródico que efectúa Hutcheon (1995: 239).

transgresión de las fronteras (textuales). Los diferentes semas de la novela (la parodia, lo fantástico, la imbricación de lo cómico y lo serio, la imaginaria escatológica) se despliegan en una multiplicidad de discursos que, en relatos intercalados, rompen la unidad monológica, negando «la unidad de estilo» (Bajtín, 2012: 220). Hutcheon enlaza la parodia con los conceptos bajtinianos de polifonía y dialogismo, resultando así en un híbrido dialogizado ya que la parodia, en su índole «interdiscursive and “two-voiced”»¹⁶ (Hutcheon, 2000: 69), dota al texto de polifonía (Bajtín, 2012: 412). Así, en ese engarce estilístico, *At Swim-Two-Birds* se postula contra del monologuismo, contra una unidad narrativa propia de la obra realista, constituyéndose en paradigma de novela polifónica en cuanto que incorpora voces múltiples al discurso y se sirve de procedimientos intertextuales y en cuanto que «sus voces perman[ce]n independientes y como tales se combin[a]n en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía» (Bajtín, 2012: 85).

LA TRANSGRESIÓN AUTORIZADA

Como experimento narrativo, como juego intertextual, lo que caracteriza *At Swim-Two-Birds* es la transgresión de fronteras tanto en el uso de la metalepsis como de la metaficción paródica. La ruptura del orden natural se erige en la preocupación primordial de la novela, tal como Barrenechea expone que ocurre en lo fantástico (1972: 397). La metalepsis en *At Swim-Two-Birds* es una amalgama de humor y fantasía en su adscripción menipea. El fuego, en su componente carnavalesco de renovación (Bajtín, 2012: 247), como rito de liberación, rompe al final, alegóricamente, ese juego de espejos diégeticos, la *mise en abyme* (O'Brien, 2001: 215). Restablece la jerarquía de niveles narrativos a la par que refuerza su estructura, restituyendo el orden, pues, a fin de cuentas, «Swim-Two-Birds, in Irish mythology, is a place of reconciliation, where pagan and Christian world meet» (Gallagher, s.f.: 21).

Waugh (1984) y Hutcheon (2000) han señalado los nexos entre la metaficción y el Carnaval, tal como lo analiza Bajtín, en tanto que ambos ocupan el intersticio entre literatura y vida y, por tanto, se vinculan a las exploraciones dialógicas entre vida y literatura y entre realidad y arte. La metaficción se ubi-

16 En su análisis de la parodia en el formalismo ruso, Margaret A. Rose señala que fue Tynyanov quien, en su *Dostoyevsky i Gogol'* (1921), planteó la concepción dual y ambigua de la parodia, que retomó y desarrolló Bajtín: «one can, however, turn to Tynyanov to find at least some understandings of the peculiarly dualistic, or 'double-coded', structure of the parody which is basic both to its structure and to its ability to give new life to older works» (1995: 117).

ca, como el Carnaval, como lo fantástico, en la confrontación entre la vida y el arte (Hutcheon, 2000: 72) en la medida en que la metaficción contemporánea y el Carnaval, tanto en su forma como en su contenido, «can operate to subvert formalistic, logical, authoritarian structures» (Hutcheon, 2000: 73). Se alteran las estructuras normativas, si bien temporalmente. Esa transgresión tiene su origen en la carnavalización literaria que subvierte las normas (Bajtín, 2012: 242-243). Siguiendo los presupuestos teóricos bajtinianos, la carnavalización es un principio estético que transmuta en relativo aquello que es estable y acabado, descubriendo así lo nuevo y desconocido (2012: 314-315) y constituye, por tanto, una forma de desafío a la ortodoxia. Bajtín analiza la continuidad histórica de la sátira menipea a través del Renacimiento pues «la fuente principal de la carnavalización para la literatura de los siglos XVII, XVIII y XIX fueron los escritores del Renacimiento, ante todo Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes y Grimmelshausen» (Bajtín, 2012: 300), enlazando de esta manera «the modern 'heterovoiced' novels, including Cervantes' *Don Quixote* and Sterne's *Tristram Shandy*, to the tradition of Mennippean satire» (Rose, 1995: 160). Podríamos seguir este hilo y colegir que la impronta carnavalesca se halla en los textos que se cimentan en la transgresión. La metaficción, como procedimiento narrativo, comparte constantes estructurales con los géneros carnavalizados, en especial la sátira menipea, pues, vulnerando los códigos de la representación mimética y los niveles diegéticos, se adscribe a la tradición carnavalesca que subvierte las normas (textuales), viola lo normal y lo acostumbrado (Bajtín, 2012: 247). En una vinculación hipertextual de carácter genealógico, la metaficción se inscribe en el horizonte del dialogismo, la polifonía, la libertad inventiva y formal, la actitud radicalmente nueva hacia el lenguaje, el uso de géneros intercalados, la negación del monoestilismo, la subordinación de la trama a la idea o la imbricación entre cómico y serio, que son rasgos propios de la menipea.

En el marco de este trabajo interesa destacar, a modo de colofón, que la metalepsis se forja a partir de una paradoja: la subversión y a la par ratificación de las barreras tanto textuales como ontológicas. La metalepsis señala la frontera al tiempo que la transgrede, es decir, se infringe el límite señalándolo en una paradoja que opera en el mismo sentido que el Carnaval: «The carnivalesque inversions of norms could well share a common source with subversive metafictional challenges to novelistic conventions: feelings of insecurity in the face of both nature and the social order» (Hutcheon, 2000: 73). En la misma línea, Bataille analiza la dualidad prohibición-transgresión en términos de complementariedad en tanto que «la transgression organisée forme avec l'interdit un ensemble qui définit la vie sociale. La fréquence — et la ré-

gularité — des transgressions n’infirmes pas elle-même la fermeté intangible de l’interdit, dont elle est toujours le complément attendu — comme un mouvement de diastole en complète un de systole, ou comme une explosion est appelée par une compression qui la précède» (1957: 73). La transgresión, como complemento del mundo profano (1957: 76), ni niega ni invalida la prohibición. Es una disrupción no destructiva, sino prescriptiva y acotada pues si no tuviera un carácter limitado supondría el retorno a la violencia, a la animalidad de la violencia (1957: 73). Así diremos que la subversión originada por la metalepsis, aunque violenta o radical,¹⁷ actúa dentro de un marco normativo; se trata por tanto de una transgresión autorizada.

Lo fantástico participa asimismo de esta característica: la subversión de las estrategias de representación de la realidad, estrategias de transgresión que, por tanto, son ontológicas. La transgresión, así, es inherente a lo fantástico pues, como afirma Bozzetto, «nacido en medio del universo mimético, y sirviéndose de él para inscribir sus pasos, tiende a subvertirlo, a cuestionar sus certezas» (2001: 224). Como la metaficción, lo fantástico evidencia la permeabilidad de la frontera entre la realidad y la ficción al tiempo que cuestiona lo que llamamos realidad y las convenciones que utilizamos para representarla. Lo fantástico se ubica en los límites de la realidad a modo de juego que infringe y cuestiona los límites demarcatorios de la ficción, pero dentro del marco de una transgresión organizada o autorizada, autorizada por la misma realidad que subvierte.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (2001): «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 265-282.
- ALTER, Robert (1975): *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley.
- BAJTIĆ, Mijaíl M. (2012): *Problemas de la Poética de Dostoievski*, ed. y trad. Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, 80, pp. 391-403.
- BARTHES, Roland (1994): «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*, trad. C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, pp. 65-71.

17 Malina subraya el carácter violento de la metalepsis en tanto que la acción contraria —alzar una barrera— es, asimismo, violenta (2002: 132). A su vez, Cohn recalca la radicalidad de la ruptura de la metalepsis (2012: 108).

- BATAILLE, Georges (1957): *L'Érotisme*, Les Éditions de Minuit, París.
- BOOKER, M. Keith (1995): *Flann O'Brien, Bakhtin and Menippean Satire*, Syracuse University Press, Syracuse, Nueva York.
- BORGES, Jorge Luis (1990): «Cuando la ficción vive en la ficción», en *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*, Tusquets, Barcelona, pp. 325-327.
- BOZZETTO, Roger (2001): «¿Un discurso de lo fantástico?», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 223-242.
- CAMPRA, Rosalba (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 153-191.
- COHN, Dorrit (2012): «Metalepsis and Mise en Abyme», *Narrative*, 20.1, pp. 105-114. doi: 10.1353/nar.2012.0003
- COMER, Todd A. (2008): «A Mortal Agency: Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds», *Journal of Modern Literature*, 31.2, pp. 104-114.
- DEL RÍO ÁLVARO, Constanza (1994): «Narrative embeddings in Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds», *Miscelanea: A Journal of English and American Studies*, 15, pp. 501-532.
- GALLAGHER, Monique (sin fecha): «Frontier Instability in Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds». Disponible en http://www.dalkeyarchive.com/wp-content/uploads/pdf/OBrien_AtSwim_Casebook/gallagher.pdf [Acceso 27 diciembre 2017]
- GASS, William H. (2007): «An introduction to At Swim-Two-Birds», en *A temple of text. Essays*, Dalkey Archive, Nueva York, pp. 141-51.
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona.
- (2006): *Metalepsis: de la figura a la ficción*, trad. Carlos Manzano, Reverso, Barcelona.
- HUTCHEON, Linda (2000): *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- MALINA, Debra (2002): *Breaking the frame: metalepsis and the construction of the subject*, Columbus: The Ohio State University Press.
- McMULLEN, Kim (1993): «Culture as Colloquy: Flann O'Brien's Postmodern Dialogue with Irish Tradition», *NOVEL: A Forum on Fiction*, 27.1, pp. 62-84. doi:10.2307/1345981
- O'BRIEN, Flann (2001): *At Swim-Two-Birds*, Penguin Classics, Londres.
- OREJAS, Francisco G. (2003): *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*, Arco/Libros, Madrid.
- PUEO, Juan Carlos (2002): *Los Reflejos en juego: una teoría de la parodia*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1998): *Los espejos del novelista: modernismo y autoreferencia en la novela vanguardista española*, Península, Barcelona.
- ROSE, Margaret A. (1995): *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge University Press, Cambridge, Nueva York.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2006): *¿Qué es un género literario?*, trad. Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza, Akal, Madrid.
- WAUGH, Patricia (1984): *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*, Methuen, Londres.