

De la metalepsis a la antimetalepsis: de Quintiliano a Genette

From metalepsis to antimetalepsis: from Quintiliano to Genette

Jorge Lagos Caamaño

Universidad de Tarapacá, Departamento de Español, Casilla 6-D, Arica, Chile
Correo electrónico: jlagos@uta.cl

El presente trabajo analiza y conecta la figura retórica llamada ‘metalepsis’ en el plano sintáctico-semántico (lingüístico) con la ficción narrativa, incluyendo en este último el concepto de ‘antimetalepsis’ usado por Genette.

Palabras clave: retórica, metalepsis, metonimia, antimetalepsis, diégesis, metadiégesis.

The present work analyzes and connects the rhetorical figure called ‘metalepsis’ with the narrative fiction at the syntactic-semantic level (linguistic), including the concept of ‘antimetalepsis’ used by Genette.

Key words: rhetoric, metalepsis, metonymy, antimetalepsis, diegesis, metadiegesis.

I. INTRODUCCIÓN

La comprensión de diversos textos (cotidianos, científicos, filosóficos, antropológicos, sociológicos, psicológicos, etc.) y en especial ciertas clases de textos literarios (clásicos, barrocos, vanguardistas, posmodernos, etc.) puede verse obstaculizada por peculiaridades sintácticas y léxico-semánticas hasta por el enrevesamiento constructivo-generativo de la composición estructural organizativa, o, derechamente, por aspectos semióticos específicos que no le permiten al lector empírico cooperar con el texto en cuestión para una adecuada actualización del mismo (cf. Eco 1981: 67-103).

Esto ocurre en una primera instancia con algunos textos que incorporan ‘metalepsis’ en ciertas “zonas narrativas”, o bien, son completamente metalépticos. La incorporación de dicha figura retórica, especialmente en la narrativa, descoloca al lector empírico de textos literarios (cf. Lagos 2003) porque la narración rompe con su propio verosímil instaurado (Genette 1970).

Veamos un solo ejemplo para ilustrar el fenómeno metaléptico global en *Niebla* (1976) de Miguel de Unamuno.

El primer paso trasgresor de un nivel narrativo a otro, y que sorprende al lector empírico, ocurre al final del Capítulo XXV de *Niebla*, cuando Augusto Pérez decide ir a ver a Víctor para “acariciar al tardío hijo de éste, a recrearse en la contemplación de la nueva felicidad de aquel hogar, y de paso consultar con él sobre el estado de su espíritu.” (192-193). Conversan sobre la *nivola* que Víctor estaba escribiendo y que, según él, ha retomado con más interés después de ser padre. La conversación se interrumpe, interrumpiéndose también la “historia” mediante un “embrague” (Benveniste 1971 y 1977) que deja la materia enunciada para dar paso a la enunciación, en donde el narrador omnisciente –sujeto de la enunciación y narrador extradiegético originario– interviene produciéndose una *metalepsis del autor* –muy similar a la producida en *Jacques el fatalista*, de Diderot, según el ejemplo de Genette (1971)–, en donde el autor “produce él mismo los efectos que canta”.

Expresa el narrador extradiegético:

Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación *nivolesca*, yo, el autor de esta *nivola* que tienes, lector, en la mano, y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis *nivolescos* personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: “¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos!

Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. *Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos* (196; las cursivas son mías).

No cabe duda de que el lector apelado en *Niebla* es el narratario, identificado esta vez explícitamente como *lector*; es, con Genette, así como “... el narrador, el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa, y necesariamente se sitúa en el mismo nivel diegético –en la extradiégesis–; lo que quiere decir que él no se confunde a priori con el lector (incluso virtual) del mismo modo que el narrador no se confunde necesariamente con el autor.” (1971: 39).

Cuando, más adelante, Augusto conversa con su creador, pasando de la diégesis a la extradiégesis (y viceversa), se produce una *metalepsis* narrativa, logrando una compenetración mutua entre narrador y mundo narrado, con lo que consigue la ruptura de la relación convencional entre los elementos de la narración y de la historia y una dislocación de la estructura novelesca merced a la ruptura de las normas que rigen el relato.

Inversamente, el narrador extradiegético pasa a la diégesis al dialogar con su personaje diegético, remitiéndonos luego desde la extradiégesis al extratexto al asumir el rol de autor empírico autodenominándose Miguel de Unamuno, escritor de ensayos además de *nivolas*, y salmantino por más de veinte años.

Dos niveles de narración y tres de realidad son trasgredidos: de la extradiégesis a la diégesis (y viceversa) y de ésta a la “situación contextual” (Mignolo 1978), al extratexto por el “sincretismo” (Greimas y Courtés 1982: 272) entre el narrador extradiegético con el autor textual y con el autor empírico.

La *metalepsis* narrativa se extiende hacia un relato *metadieгético* de segundo grado (Genette 1971: 286): el sueño del narrador extradiegético en el que él, en cuanto Miguel de Unamuno, sueña con Augusto Pérez después de haber recibido el telegrama póstumo. Un tanto arrepentido Unamuno de haberlo matado y no dejado que se

suicidara, se acuesta pensando en que podría resucitarlo. El sueño, representación no verbal, es asumido aquí como relato por el narrador extradiegético.

El narrador extradiegético que sueña –y que a la vez es autor y narrador intradieético del relato metadiegético–, que despierta y vuelve a soñar que se muere despertando nuevamente, se incorpora él mismo como actante intradieético de la metadiégesis y a su personaje de origen diegético, transgrediendo con este “cambio” inusitado un cuarto nivel narrativo. De este modo, el relato metadiegético incluye un tipo de analepsis interna completa de carácter *prospectivo* o *proyectivo* –no tan sólo retrospectivo, como el carácter de analepsis interna completa que reconoce Genette–, pues podría considerarse el relato metadiegético (el sueño) como continuación del acontecer diegético y completación de la historia.

En suma, tanto retóricamente como en la ficción, las metalepsis concebidas son direccionalmente desde el narrador extradiegético hacia los personajes y viceversa, pero retóricamente no posible desde los personajes hacia el autor empírico, aunque ficcionalmente esto ocurra.

Observemos el proceso de desarrollo desde la metalepsis a la antimetalepsis.

II. LA METALEPSIS

Quintiliano (Viñas 2002: 31-103) –de la llamada Era Cristiana: siglo I (40-118), del quehacer pedagógico de la retórica aristotélica (cf. Barthes 1970: Anexo I)–, según Lausberg (1984: 71-76), relaciona estrechamente la metalepsis (del griego *meta*, ‘cambio’ y *lambanein*, ‘a tomar’: “cambiar el sentido”) con la metonimia, y define la primera como ‘transumptio’, consistente en “...poner un sinónimo /.../ semánticamente inapropiado en el contexto correspondiente /.../. La metalepsis se utiliza, sobre todo, como etimología nominal /.../. La barrera de la sinonimidad del contexto *saltada* por la metalepsis puede, pues, sustituirse mediante la barrera que separa el nombre propio del apelativo. El saltar la barrera mediante el simple recurso del empleo metaléptico de sinónimos tiene efectos cómicos; por esto este tropo es posible en la comedia /.../ Por lo demás, ese término tiene múltiples aplicaciones y empleos...” (la cursiva es mía), entre otros, el de sorpresa.

Relaciona ahora Lausberg –siempre basándose en Quintiliano– más directamente la metalepsis con la metonimia en la tercera relación, causa-consecuencia –las otras son persona-cosa, continente-contenido, abstracto-concreto y de símbolo–. “La relación orientada de causa a consecuencia –dice Lausberg– recibe el nombre de metalepsis”.

En un sentido retórico, entonces, la metalepsis es ‘cambio’, ‘sustitución’, transposición’, ‘salto’, ‘traslación’, ‘desplazamiento’ en un nivel léxico-semántico, donde toda traslación y desplazamiento implica el paso de un estado a otro (Lagos 2003). Expresa Lausberg: “La relación orientada de causa a consecuencia recibe el nombre de metalepsis”. Luego cita a Beda, del siglo VIII (673-735), cuando la Retórica es aplicada sistemáticamente a la Biblia: “Beda p. 612, 25 *metalepsis est dictio gradatim pergens ad id quod ostendit, et ab eo quod praecedit id quod sequitur insinuans, est “labores fructuum tuorum manducabis”* (Sal. 127, 2): “labores” enim posuit pro his quae laborando adquiruntur bonis; Idid. 1, 37, 7 *metalepsis...*”. (1984: 74). (Beda p. 612, 25 *metalepsis* es expresión gradual de la continuidad hacia lo que se deja ver y

desde allí lo que precede y lo que sigue insinuante, es “comerás el trabajo de tus frutos” (Sal. 127,2): “trabajos” porque puso delante de estos las cosas que trabajando son conquistadas por los buenos; Idid. 1, 37, 7 metalepsis.../.). (La traducción es mía).

Para Gerard Genette (1971), este cambio y desplazamiento conlleva el significado de ‘transgresión’ de estado o niveles de narración en un nivel morfosintáctico textual. En este sentido, la metalepsis se comprende en el contexto de la teoría del relato de Genette como una extensión de la acepción lingüístico-estilística oracional y metonímica (Lagos 2003) y una transgresión del paso normal de un nivel a otro por medio de la narración, que confirma el principio de la metalepsis: “...toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadieético, etc.) o inversamente” (Genette 1971: 244; la traducción es mía).

Otros tipos de metalepsis son el juego con la doble temporalidad de historia y narración, el cambio de nivel de un personaje que sale de un cuadro, de un recuerdo, de un fantasma, de un libro, de un recorte, etc., o cuando un mismo actor es héroe y comediante en un texto dramático. En todos los casos estos juegos manifiestan la importancia del límite que se ingenian en franquear, despreciando toda verosimilitud, frontera movедiza pero consagrada entre dos mundos: aquel en que se cuenta, a aquel que se cuenta.

Un tipo menos audaz de metalepsis es la metadiégesis reducida o pseudodiégesis, que consiste en considerar como diegético lo que ha sido metadieético en su origen, lo que supone la prescindencia de uno o más niveles narrativos: el narrador básico hace suyo un relato y lo narra directamente, evitando las fórmulas introductorias. Dicho de otro modo, el relato pseudodieético en principio es de segundo grado, pero es transferido al primer nivel y asumido por el héroe-narrador que da a conocer la historia en su propio nombre. Resulta evidente entonces que esta estrategia textual tiende de modo notable a “desembragar” (y “embragar”) (Barthes 1970; Jakobson 1974; Greimas y Courtés 1982: 138-141; Lagos 1986: 45-67) el discurso tornando perceptible la enunciación exigida por la suspensión de la oposición entre ciertos términos de las categorías de persona y/o espacio y/o tiempo, así como por la denegación de la instancia del enunciado.

La metalepsis evidencia el afán de cometer una infracción contra las normas de construcción del relato. Se sabe que el modo cómo el narrador trata el discurso depende del tipo de realidad que quiere presentar, es decir, de su concepción del tipo de ilusión de realidad que desea crear en la novela. Lo convencional es que el narrador presente el relato de tal manera que la ficción creada por el texto parezca realidad, pero a pesar de ello existen textos que se declaran en rebeldía contra lo establecido y muestran al lector el modo en que se construye la ficción, en lugar de presentarle la ficción misma como narración que simula serlo de un hecho real. La metalepsis, entonces, no sólo rompe con cualquier grado de verosimilitud, sino que además desprecia todo verosímil, descolocando la doxa del lector empírico (cf. Lagos 2003).

III. LA ANTIMETALEPSIS

En *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004), Genette desarrolla más extensamente el concepto de metalepsis aplicado a la narrativa desde *Figures III* (1971),

informándonos, además, que el libro es una versión ampliada de su ponencia en el coloquio internacional efectuado en París entre el 29 y 30 de noviembre de 2002 con el nombre de *La Métalepse aujourd'hui*.

El texto no está distribuido en capítulos o secciones. Es un todo que puede leerse con algunas detenciones representadas gráficamente por asteriscos. Aún así, y a pesar de su temática específica y especializada, el texto es ameno porque cada aspecto conceptual es ejemplificado con fragmentos de interesantes obras literarias europeas e hispánicas.

El autor, al inicio del texto, se fija como propósito remediar algo que no hizo en sus libros anteriores: realizar la anexión de la *metalepsis* como figura retórica con la narratología. En este afán, parte examinando el concepto desde la *Poética* de Aristóteles como sinónimo de metonimia y metáfora (traslados por analogía o consecuente por antecedente o viceversa) y sus sutiles diferencias ejemplificadas con Virgilio y Racine, en principio, sustentado en algunas teorías de Dumarsais y Fontanier.

Observa el autor que la definición de Dumarsais (*hipotiposis*) era más precisa que la de su sucesor, “pues implícitamente caracterizaba la *metalepsis* como metonimia de la causa por el efecto y del efecto por la causa;...” (2004: 10). De esta particularidad, Genette extrae su *metalepsis de autor*, la cual define según el otro retórico, Fontanier, de la manera siguiente:

Esa variedad de *metalepsis* consiste/.../en transformar a los poetas en héroes de las hazañas que celebran [o en] representarlas como si ellos mismos causaran los efectos que pintan o cantan, cuando un autor “es representado o se presenta como alguien que produce por sí mismo aquello que, en el fondo, sólo relata o describe” (2004: 10-11).

De la *metalepsis figurada* pasa Genette a la *metalepsis ficcional*, atendiendo a su familiaridad ancestral etimológica, extendiendo así el concepto: la ficción es una extensión de la figura, pero un modo intensificado o agravado. La figura, de acuerdo con Genette, es un embrión o un esbozo de ficción, por ejemplo una metáfora como “manifestar su ardor”; una metonimia como “beber un vaso” o una hipérbole como “muerto de risa”.

Muchos ejemplos se dan para establecer la diferencia entre figura y ficción: con Michelet, nuevamente Virgilio, Dumas, Diderot, Cortázar, etc.

En el cuento de Cortázar “Continuidad de los Parques”, el autor se detiene para observar cómo la *metalepsis* compromete ahora al lector (real o potencial) en la acción ficcional. La precisión del nivel diegético, donde se encuentra el lector ficcional, y el nivel metadiegético, donde se encuentra el personaje del cuento –el cual se vuelve asesino después de transgredir la frontera que separa ambos niveles de la acción fantástica del universo de la ficción– conforman el régimen fantástico que caracteriza a la mayor parte de las narraciones metalépticas. Sin embargo, expresa Genette, los movimientos que franquean la diégesis desde la metadiégesis y viceversa –los cuales producen *metalepsis*– se ven ahora complementados con otro giro que él bautiza con el nombre de *antimetalepsis*, que la retórica ni siquiera podría haber imaginado: esta modalidad, o submodalidad, que podría ser tomada como un caso especial de *metalepsis* responde, según el autor, a una concepción de la creación romántica, posromántica, moderna, posmoderna, donde la libertad y autonomía de los personajes escapan a la

voluntad del creador, produciendo así una reversión de la obra sobre el autor: “Causó algún cambio en Ud. escribir este libro?” (2004: 32).

Esta situación se ve muy bien ilustrada en el *Noé* de Giono. “Allí se ve al novelista, confortablemente instalado, recibir un día de otoño de 1946, en la habitación –con dos ventanas: sud y oeste– que sigue la ochava en su casa de Manosque y le sirve de escritorio, la visita de los personajes (y de los paisajes) de la novela recién terminada de redactar, *Un roi sans divertissement ...*” (2004: 32).

Genette dedicará muchas páginas a ejemplificar dicha modalidad metaléptica a través de novelistas como Stendhal, Fontanier, Giono, Gautier, Towles, entre otros, y dramaturgos barrocos y actuales.

No pasa por alto el Cap. XXVI del Quijote “en que el colérico caballero la emprende contra el retablo de Maese Pedro para masacrar a golpes de mandoble a los Moros del Rey Marsilio, que por fortuna son marionetas de cartón.” (2004: 58). A esta figura la llamé en su oportunidad “metalepsis del espectador” (Lagos 2003: 60-65).

Más dramática es la situación que narra Stendhal –según cuenta Genette– en que un soldado le quiebra un brazo con un tiro de fusil a Otelo en el escenario de un teatro de Baltimore el mes de agosto de 1822: esta es una verdadera agresión metaléptica, pues el soldado gritó que “Jamás se oirá decir que un condenado negro mató a una mujer blanca en mi presencia.” (2004: 59).

Tanto la motivación del hidalgo manchego como la del soldado es aceptar como verdad la ilusión de realidad del verosímil de la ficción, y traspasarla.

Los ejemplos continúan ahora con algunos filmes en los que, en cambio, no puede producirse forma alguna de metalepsis si nosotros desgarramos la pantalla o rompemos el telón para ingresar al mundo de la diégesis del film. Sí, esto puede ocurrir en la ficción. Y aquí Genette recuerda *La Rosa Púrpura del Cairo* (1985) de Woody Allen “en que, a la inversa, un actor personaje de la película/.../“efectivamente” atraviesa la pantalla para llegar a la platea a una espectadora (Mía Farrow) que realiza/.../el movimiento recíproco.” (2004: 70).

Lo mismo ocurre en *Stardust Memories* de Woody Allen y en *The Family Jewels* (1965) de Jerry Lewis. Jerry es oficial de a bordo de un avión en el que se está proyectando una película para los pasajeros. Una turbulencia y un plato de sopa que Jerry lleva en la mano le hacen volcar la sopa a uno de los personajes de la película en segundo grado y no a ningún pasajero del avión.

Estos modos de metalepsis ilustrados con Woody Allen y Jerry Lewis conectan lúdicamente la relación entre el universo “real” de la sala de cine y el universo –generalmente ficcional– de la (meta)diégesis fílmica.

Otro ejemplo fílmico metaléptico doblemente transgresivo es el que se produce en *Show People (Y el Mundo Marcha)*, 1928) de King Vidor: dos héroes actores deben darse un beso en el set como personajes de una película, pero llevados por su pasión real extrafílmica, prolongan su unión física más allá del ¡Corten! final sin que el realizador pueda poner fin a dicha metalepsis.

Sus ejemplos siguen con detalle desde la narrativa, al cine, al teatro, a la ópera, a la radio y a la televisión, citando, sin duda, a Eco y Barthes y a una enorme cantidad de autores (Dickens, Balzac, Scott, Dumas, Tolstoi, etc.) y obras literarias.

Se detiene por momentos en algunas obras, tal vez las más representativas de su formación literaria, como, por ejemplo, *Si una noche de invierno un viajero*, de Ítalo Calvino, de la cual expresa que:

El Lector ficticio (“que es leído”) quedará deliberadamente anónimo, y por tanto virtualmente “abierto” al esfuerzo del lector potencial y real (“que lee”) por identificarse con él, identificación que desea culminar la última frase. Antes de apagar su velador, el Lector anuncia a su Lectora-esposa: “Estoy por terminar *Si una noche de invierno un viajero*, de Ítalo Calvino” (Genette 2004: 119).

Es realmente extraordinario el buceamiento gnoseológico que realiza Genette buscando los tipos, variantes y realizaciones que tiene la metalepsis: “Cualquier ficción está impregnada por distintas metalepsias. Y cualquier realidad, cuando se reconoce en una ficción, y cuando reconoce una ficción dentro de su propio universo: “Ese hombre que ves allá es un auténtico Don Juan”. “(2004: 154).

Termina Genette su texto con una cita de Borges extraída de “Magias parciales del Quijote” en *Otras inquisiciones*, que reproduzco por el carácter también metaléptico que posee lo dicho por el poeta y que representa muy bien el tono y la temática abordada en este cautivador libro:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro *Las Mil y Una noches*? ¿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. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en él también los escriben. (2004: 155).

IV. A MODO DE CONCLUSIÓN

En la ficción, la metalepsis y la antimetalepsis operan con un afán de romper toda “ilusión de realidad” eventualmente sustentada, todo verosímil; no hay, en este sentido, propósito de instaurar una antiverosimilitud como ley verosímil, como en la novela policial, sino de revelar, mediante mecanismos enunciativos, un verosímil que se destruye a sí mismo desde su particular constitución estratégica textual. Así, cuando el lector empírico comienza a adentrarse en el enunciado, aparecen marcas en la enunciación que hacen tomar conciencia de la realidad inventada, imaginada y ficticia, la cual se presenta tanto o más valedera que la existencia misma en el sentido de vivirla y presenciirla; de este modo, en el texto metaléptico el verosímil que observamos se destruye a sí mismo, y, a su vez, se correlaciona metafóricamente con el verosímil de la vida social contemporánea y/o coetánea al texto (v.gr. Cervantes y Unamuno), toda vez que ambas, ficción y realidad, rompen sus verosímiles postulando otros que a su vez se rompen descolocando a seres ficticios y reales, respectivamente. De aquí el significado primario de los textos metalépticos y de zona metaléptica.

La sustitución, en primera instancia, de la ficción por la vida (real), permite al lector empírico coetáneo al texto realizar, metafóricamente, un símil entre el verosímil de la ficción que se rompe y el rompimiento constante del verosímil de su existencia real.

Lo primero que observamos es el rompimiento de las referencias gramaticales más convencionales, rompiendo así nuestros estándares y convenciones más arraigados sobre las marcas lingüísticas pronominales, las cuales interrumpen la identificación

del sujeto que realmente habla. Se parodia, así, el pacto autobiográfico y se juega con la creencia del lector empírico en dicho pacto, pues bien cabría preguntarse quién es el que realmente habla desde el principio del texto. Pero esta ilusión jamás se afirma, y tampoco contribuyen a ello las distintas figuras de escritores y lectores que aparecen a lo largo de los relatos, los cuales también juegan, de un modo u otro, con dicho pacto.

Esta obsesión del autor por autoanularse, esconderse, evaporarse, permite que el texto proponga al lector empírico la propia realidad de la ficción, lo que estimula el protagonismo del lector para que sea éste quien ordene los hechos de la trama, y no el autor.

La fijación del lector empírico en el proceso le exige una reflexión sobre la propia realidad, pudiera decirse una *toma de conciencia del verosímil de su propia realidad*, inquietud presente desde Homero y los trágicos griegos.

En este sentido, la reflexión final que hace Genette luego de estudiar en profundidad los juegos metalépticos y antimetalépticos, se hace propicia y pertinente para un lector que de algún modo tiene como punto de referencia el paradigma moderno de lectura y que debe cambiar su modelo para establecer un nuevo pacto de ficción. Expresa Genette al respecto:

Un libro, entonces –diablos, no sé: infinito, tengo mis dudas–, en que alguien (¿puede saberse quién?) constantemente nos escribe, y también a veces, siempre al final, nos borra. Acaso en eso radique que se haga recaer sobre una figura algo que supera sus cavilaciones. ¿Pero *en verdad* pueden llegar a conocerse las expectativas de una figura?” (2004: 155).

OBRAS CITADAS

- Aristóteles. 1947. *Obras Completas*. Tomo III. Buenos Aires: Anaconda. Traducción de Patricio de Azcárate.
- . 1964. *Poética*. Madrid: Aguilar. Traducción de Valentín García Yebra.
- . *sf.* *Retórica*. Madrid: Aguilar.
- Benveniste, E. 1971. *Problemas de Lingüística General*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- . 1977. *Problemas de Lingüística General II*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Eco, U. 1979. *Obra Abierta*. Segunda edición, Barcelona, Ariel.
- . 1981. *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.
- Genette, G. 1970. “La escritura liberadora: lo verosímil en la “Jerusalén Liberada” del Tasso” en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- . 1971. *Figures III*. Paris, Editions Du Seuil.
- . 1982. *Palimpsestes*. Paris, Editions Du Seuil.
- Barthes, R. 1970. “El discurso de la historia”. *Estructuralismo y Literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- . 1972. “El efecto de realidad” en *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- . 1974. *Investigaciones retóricas I. La Antigua Retórica. Ayudamemoria*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, S.A.
- Genette, G. 1971. *Figures III*. Paris: Editions Du Seuil.
- Genette, G. 2004. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Luciano Padilla López.

- Greimas, A. J. y Courtés, J. 1982. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Jakobson, R. 1974. “Lingüística y Poética”. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Lagos, J. 1986. “Los shifters en La Araucana”. *Estudios Filológicos* 21.
- . 2003. *La metalepsis y la actividad cooperativa del lector empírico*. Anejo 16. Valdivia: *Estudios Filológicos*.
- Lausberg, H.. 1984. *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Tomo II. Madrid: Gredos.
- Mignolo, W. 1978. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Unamuno, Miguel de. 1976. *Niebla*. Santiago de Chile: Editora Nacional Gabriela Mistral, quinta edición.
- Viñas, D. 2002. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.

