

Las estrategias narrativas del doble literario en “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar

Abel Pérez Cervantes

El siguiente análisis se basa en el libro Seis paseos por los bosques narrativos, de Umberto Eco, para mostrar las estrategias que utilizó Julio Cortázar para causar el efecto de sorpresa en el lector en el cuento “Continuidad de los parques” como un relato donde aparece el doble. Asimismo, ofrece una definición del doble y realiza un recorrido por algunos dobles que han aparecido en la literatura desde el romanticismo alemán, hasta el tiempo de Julio Cortázar. El doble, como estrategia narrativa, constituye la base del discurso y la importancia del narrador es determinante para mantener el interés de quien lee el cuento “Continuidad de los parques”.

The following analysis is based on Umberto Eco's book Six walks in the fictional woods, to show the strategies that Julio Cortázar used to bring about for the reader the surprise effect in the story “Continuidad de los parques” as a story where the double makes its appearance. At the same time, it offers a definition of the double and makes a journey through some of the doubles that have appeared in literature from German romanticism, up to Julio Cortázar. The double, as a narrative strategy constitutes the foundation of the discourse and the importance of the narrator is decisive in order to maintain the interest of the reader of the story “Continuidad de los parques”.

EL DOBLE

En *El libro de los seres imaginarios*, Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero explican: “Sugerido o estimulado por los espejos, las aguas, y los hermanos gemelos, el concepto del Doble es común a muchas naciones”. Son tres los conceptos que abarcan el fenómeno del doble en narrativa: *alter ego*, *fetich* y *doppeltgänger*. El primero, utilizado típicamente para el estudio psicológico de los personajes, explica las condiciones en las que un hombre, inconforme con su naturaleza, intenta parecerse a otro en físico, actitudes y forma de pensar. El segundo fue llamado de esa manera en Esco-

cia por ser el emisario que “viene a buscar a los hombres para llevarlos a la muerte”¹. Mientras el *doppeltgänger*, nacido en el romanticismo alemán, atribuye la fragmentación de un ser en posibilidades desconocidas.

EL DOBLE EN NARRATIVA

Dos momentos literarios acogieron de especial manera el tema del doble. El primero fue el romanticismo alemán, que vio su inicio en los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX. “Jean Paul Richter merece a justo título el prestigio de paternidad del *Doppeltgänger*, término de su invención”². La mayoría de sus novelas incluye el desdoblamiento como parte fundamental de la historia. Y lo que es más importante, lo constituye como estrategia narrativa:

Desde el romanticismo alemán el motivo asumirá una entidad eminentemente subjetiva [...] se concentrará en la contemplación del doble desde y por parte de un Yo protagonista, para el que tal contemplación constituirá un conflicto. A partir de entonces el encuentro con el doble supondrá siempre un encuentro con el destino³.

Ernst Theodor Amadeus Hoffman desarrolla –además del conflicto de identidad que aparece en el desdoblamiento de personajes, a través del sueño, los espejos y las transformaciones– la tensión metafísica. Al igual que Jean Paul Richter, su obra está plagada de dobles, descubriendo posibilidades de encuentros y teniendo como fin común el destino, la muerte. Sus personajes tienen dos facetas: se desenvuelven en los quehaceres cotidianos asumiendo un rol en el contexto social; para ocultar al vampiro, al hechicero, a la bestia dentro de sí.

En Hoffman el encuentro de un personaje con su doble representa un conflicto existencial más allá del simple conflicto de identidad, un

1 Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1ª. reimpresión, 1999.

2 Víctor Herrera. *La sombra en el espejo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1ª. edición, 1997.

3 *Ibid.*, p. 33.

encuentro culminante que define el destino del protagonista y produce por primera vez un impacto verosímilmente terrorífico⁴.

A pesar de que el romanticismo inglés también incluye el tema del doble en obras como *Frankenstein*, de Mary Shelley, o *The private memoirs and confessions of a justified Sinner*, de James Hogg; es con Edgar Allan Poe que se retoma una especial atención por este suceso literario. De él, declaradamente, Guy de Maupassant, Robert Louis Stevenson, Fiodor Dostoyevski, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar, tuvieron influencia directa. Y, con ellos, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Salvador Elizondo, Ricardo Piglia, Ramón Rybeiro y Álvaro Uribe.

Como estrategia narrativa, el tema del doble tiene diversos motivos de aparición. Víctor Herrera enumera ocho⁵: confusión de personalidades por similitud de apariencia física, identificación por familia y linaje, reproducción de una imagen, fragmentación metafísica de la personalidad, oposición de personalidades (doble complementario), doble rival, persecución producto del miedo a conocerse y el doble como emisario de la muerte o la locura.

INSTRUMENTOS PARA EL ANÁLISIS NARRATIVO

Para llevar a cabo el análisis de cualquier texto narrativo, Umberto Eco contempla tres actores fundamentales llamados también “las tres personas de la trinidad narrativa”⁶: lector, autor modelo y narrador. El autor modelo es el responsable del discurso como estrategia, su ubicación se encuentra entre el autor empírico (el autor con historia, con ficha biográfica), y el narrador es “una voz que habla afectuosamente (o imperiosa, o subrepticamente) con nosotros, que nos quiere a su lado, y esta voz se manifiesta como estrategia narrativa, como conjunto de instrucciones que se nos impar-

4 *Ibid.*, p. 49.

5 En *La sombra en el espejo* se mencionan más motivos como aparición del doble, por tratarse de un libro que analiza poesía, teatro, narrativa, estética literaria y psicología. Sin embargo, en estos ocho que aparecen desde el romanticismo alemán, quedan de alguna manera sintetizados.

6 Umberto Eco. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Madrid: Alianza, 1997.

ten a cada paso y a las que debemos obedecer cuando decidamos comportarnos como lector modelo”.

El autor modelo es una estrategia común a cualquier texto, sin importar su valor artístico o literario. Lo podemos encontrar en *El Quijote* de Cervantes o en cualquier otra novela. Al lado de este sujeto se encuentra el narrador, la voz a cargo de la historia (en muchos textos puede ser más de uno; lo cual dificulta y diversifica el análisis).

Por ejemplo, en *Don Quijote de la Mancha* Cervantes aparece como autor modelo y narrador-personaje: la historia del caballero de la triste figura ocurrió “En un lugar de la Mancha, [...] no ha mucho tiempo”⁹. Cervantes, autor modelo, crea un complejo literario de voces narrativas: la novela fue escrita por Cide Hamete Benengeli, un autor español y árabe y traducida al castellano por un hombre denominado por Cervantes como el morisco aljamiado. Uno de los personajes y narrador principal, llamado Miguel de Cervantes Saavedra (no es raro encontrar en las obras literarias el nombre del autor como personaje; véase las innumerables ocasiones en que Borges recurre al mismo artificio), se encuentra con el texto escrito por Cide Hamete y traducido por el morisco. Mientras lee las aventuras del ingenioso hidalgo cuenta los hechos de la novela, incluso en el primer capítulo del segundo tomo dice: “Cuenta Cide Hamete Benengeli, en la segunda parte desta historia y tercera salida de don Quijote, que el cura y el barbero se estuvieron casi un mes sin verle, por no renovarle y traerle a la memoria las cosas pasadas...”¹⁰.

Por momentos Cervantes, como autor modelo, le permite a Cide Hamete a través de su traductor, contarnos la historia y éste, a su vez, le permite a otro narrador, sea don Quijote, Sancho, o uno diferente, llevar cuenta del relato. El autor modelo es Miguel de Cervantes Saavedra como estrategia del discurso literario del *Quijote*, mientras el narrador es un personaje homónimo al autor empírico. Y las voces narrativas son tan diversas como el autor modelo nos lo permite.

9 Miguel de Cervantes Saavedra. *Don Quijote de la Mancha*. Tomo I. Madrid: Alianza Editorial, p. 37.

10 *Ibid.*, tomo II, p. 653.

El autor empírico carece de importancia para el análisis del texto. En “Continuidad de los parques” estudiaríamos a Julio Cortázar como un sujeto llamado Julio Florencio Cortázar, nacido en Bruselas un 26 de agosto de 1914, aficionado al jazz y la música clásica, amante del cigarro y el café, seguidor absoluto de Edgar Allan Poe y el doble literario. Sin embargo, la historia personal o la influencia de creación literaria queda al margen en el análisis del discurso.

El otro participante para llevar a cabo el análisis narrativo es el lector, que a su vez se divide en tres tipos: lector empírico, lector modelo de primer nivel y lector modelo de segundo nivel. Mientras el lector empírico resulta un personaje cuyo único propósito es conocer la historia del mensaje sin tomar ninguna actitud, recurriendo incluso a resúmenes o cosas por el estilo, el lector modelo de primer nivel se manifiesta como el sujeto ideal que sigue las instrucciones del autor modelo paso por paso, su finalidad es saber el final del relato atendiendo las indicaciones, cuestionando el texto, asimilando los hechos que se cuentan; el lector modelo de segundo nivel se preocupa también por conocer las estrategias utilizadas por el autor modelo para la composición del mensaje y el efecto en el receptor; “un lector-tipo que el texto no sólo prevé como colaborador, sino que incluso intenta crear”¹¹.

CONTINUIDAD DE LOS PARQUES

Existe en “Continuidad de los parques” una fusión entre autor modelo y narrador. En ocasiones varios narradores parecieran aparecer, pero la idea se desecha al confirmar los siguientes rasgos: Cortázar, autor modelo y narrador, inicia contando la historia de un sujeto sentado en su sillón favorito leyendo los últimos capítulos de una novela. Después de explicar las condiciones y preparativos el personaje vuelve “al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles”¹².

Un primer cambio se da cuando Cortázar deja de contar la acción del personaje y relata los sucesos de la novela. “Primero en-

11 Umberto Eco, *op. cit.*, p. 17.

12 Todas las citas de “Continuidad de los parques”, Julio Cortázar. *Cuentos completos I*. México: Alfaguara, 2001.

traba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama”. Líneas ulteriores se confirma el cambio espacial mas no de voz narrativa, pues Cortázar avisa al lector modelo que todavía está al tanto de las emociones y percepción del personaje leyendo la novela. “El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada. Un diálogo anhelante corría por las páginas, y se sentía que todo está decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo...”. Si estuviéramos frente al narrador de la novela se nos mostraría aquel diálogo entre la mujer y el amante, sin recurrir a la estrategia narrativa llamada elipsis¹³. Ese “...y se sentía que todo está decidido desde siempre”, es sin duda la estrategia narrativa en forma de prolepsis¹⁴, adelantando el fatídico desenlace del personaje principal del cuento.

Para Oscar Hahn, en este cuento de Cortázar: “El empleo de un solo narrador facilita la comunicación de los mundos (el del lector-personaje y el de la novela). Una ‘narración enmarcada’, al introducir un segundo narrador, habría producido una fractura en la continuidad del relato. A su vez, el carácter omnisciente del narrador hace expedita la cobertura de los dos mundos y su intercomunicación”¹⁵.

Ocurre un caso difícil de encontrar en los dobles literarios: el doble no sólo existe en el personaje sino en el narrador; y lo que es peor, en el autor modelo. A través de la estrategia de narrar como si se tratara del narrador de la novela y no del cuento, Cortázar interfiere en dos planos: el narrador cuenta la historia del personaje leyendo una novela y al relatar los sucesos de la novela toma el papel del narrador de la novela, sin serlo.

Nosotros, lectores modelo de primer nivel, nos dejamos llevar por los sucesos de la novela esperando encontrar la relación con el

13 Para Gérard Genette la elipsis es una estrategia del narrador cuando resume los hechos en pocas palabras. Por ejemplo: pasaron dos años, en lugar de describir lo que sucedió en ese tiempo.

14 Según Umberto Eco, tomando como referencia a Gérard Genette, se habla de una analepsis cuando el narrador se refiere a algo que aconteció antes del tiempo que se narra (*flash-back*); y de prolepsis cuando se alude a algo, que en el tiempo de la narración debe suceder aún y es anticipado (*flash-forward*).

15 Oscar Hahn. *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus, 1981, p. 338.

lector-personaje. Descubrimiento terrible el que haremos al saber que éste “se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes” y “Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas”, pues él era ya, desde el momento de leer, parte de la novela no como lector, sino como personaje de una realidad viva, inevitable, fatal. Además, el autor modelo refiere la lectura de los últimos capítulos de una novela. La extensión de “Continuidad de los parques” no va más allá de una hoja. Comparar veinte o treinta líneas a los últimos capítulos de una novela sería, además de imposible, inútil.

Hay tres categorías que distingue Umberto Eco en el mensaje narrativo: fábula, trama y discurso. La primera es el argumento sin estrategias. Por ejemplo: un hombre obstinado por las aventuras marítimas decide embarcarse al lado de una tripulación dirigida por un capitán, en busca de la ballena blanca. En esta instancia no se puede hablar de *Moby Dick*, puesto que la obra de Herman Melville contiene una serie de estrategias que la hacen única. El argumento puede repetirse en varios relatos, no así la trama y el discurso.

La trama refiere el relato de la historia a través del juego en el tiempo utilizando analepsis y prolepsis, sin respetar la cronología. En *Moby Dick*, Ismael (personaje principal y narrador) comienza el relato al final de la historia, cuando el intento por cazar a la ballena blanca ha terminado: “Años atrás, no importa cuantos exactamente, hallándome con poco, o ningún dinero en la faltriquera, y sin nada que me interesara especialmente en tierra, se me ocurrió hacerme a la mar por una temporada, a ver la parte acuática del mundo”¹⁶.

El discurso constituye al mensaje como una estrategia del autor modelo, a través del uso de ciertas voces y el juego en el tiempo, no sólo con analepsis y prolepsis, sino con dilación¹⁷ (característica constante en el doble).

16 Herman Melville. *Moby Dick*. Barcelona: Editorial Juventud, 2002, p. 9.

17 La dilación, para Umberto Eco, es un fenómeno temporal que sucede cuando el autor modelo retrasa la fábula con largas descripciones, para intentar en el lector una inferencia. Como resultado, la parte más dramática de la historia se cuenta en pocas palabras.

En el cuento nos enfrentamos a un mensaje (resultado de la combinación fábula, trama y discurso¹⁸) cuya característica principal es que se trata de una ficción, un relato originado en la imaginación del autor. Por ello se pacta, tácita e implícitamente, un trato entre autor modelo y lector modelo, cada una de las palabras leídas serán tomadas como verdad: "...el autor le pide al lector modelo que colabore sobre la base de su competencia del mundo real, no sólo le provee de esa competencia cuando no la tiene, no sólo le pide que haga como si conociera cosas, sobre el mundo real, que el lector no conoce, sino que incluso lo induce a creer que debería hacer como si conociera cosas que, en cambio, en el mundo real no existen"¹⁹.

El lector modelo atenderá las indicaciones y regirá su lectura según las condiciones del texto. Si en él los personajes principales son cerdos, caballos, gallinas o cualquier clase de animales de una granja, y todos ellos hablan, el lector modelo en ningún momento cuestionará la capacidad de los animales de comunicarse hablando, reconociendo la diferencia de leyes entre universo literario y mundo real. El pacto atiende únicamente las posibilidades de lectura, no de interpretación: no es exigencia del lector encontrar un significado único al relato. Si al leer *Rebelión en la granja* aventura un sentido a las palabras de Orwell, este ejercicio será tema de opinión; y en casos más serios de hermenéutica, intertextualidad o fenomenología. Tanto autor como lector modelo deben atenerse a estas reglas, de lo contrario la literatura no podría verse como sistema, sino como conjunto de palabras sin orden.

Este primer relato ficcional esconde otra historia, más importante aún; dada a conocer en las últimas líneas del cuento. Ricardo Piglia explica: la primera está en la superficie y a la vista de todos; la segunda y más importante está escondida, emerge sólo al final del relato. La función principal de la segunda historia es mantener el interés del lector. Pues al llegar al final, si ha seguido las instrucciones del autor modelo, el lector encontrará respuestas a las pre-

18 Para Eco, la trama en muchas ocasiones puede estar ausente del relato. No así la fábula.

19 Umberto Eco, *op. cit.*, p. 105.

guntas surgidas durante el relato; o bien, continuará sus interrogantes hacia un plano subjetivo e imaginativo.

Toda narrativa contiene esta característica. Ernest Hemingway la alude en su teoría del iceberg, donde lo más importante es lo que no se dice, lo que está oculto. Para Guillermo Samperio, los distractores son recursos narrativos que ocultan la historia dramática definitiva:

[...] tienen la función de hacer pensar al lector que el acontecimiento que está por narrarse tiene vertientes dramáticas distintas de la oculta, la central. Su función principal es ir ocultando el verdadero asunto del cuento; no es falsedad sino una serie de acciones que transcurren dentro de todo cuento sostenido. Juan Bosch dice al respecto: “Cuando el cuentista esconde el hecho a la atención del lector, lo va sustrayendo, frase a frase, de la visión de quien lo lee, pero lo mantiene presente en el fondo de la narración y no lo muestra sino sorpresivamente en las cinco o seis palabras finales del cuento; ha construido el cuento según la mejor tradición del género”²⁰.

A pesar de que en el cuento existen distintos desenlaces (sorpresivo, natural, abierto, ambiguo, flotante, detonante²¹), la segunda historia saldrá en las últimas líneas y determinará la importancia del relato, independientemente del tipo de final que se haga presente. Es común en el final sorpresivo o detonante identificar con mayor facilidad la segunda historia, pero no es exclusividad de estos.

Ricardo Piglia habla de las dos historias como una estrategia, en ningún momento habla de un engaño, de una mentira hacia el lector. Si Cortázar como autor modelo de “Continuidad de los parques” hubiera emitido “Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes”, estaríamos sin duda ante un enga-

20 Guillermo Samperio. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*. México: Alfaguara, 2002, p. 79.

21 Explicados por Guillermo Samperio, el final sorpresivo e inesperado rebasa todas las expectativas contempladas por el lector; el natural está ligado al argumento y sin llegar a ser sorpresivo tampoco es esperado; en el abierto el lector tiene la posibilidad de decidir entre cuatro o cinco finales (ninguno dicho en el relato); el ambiguo plantea dos alternativas, entre las que el lector tendrá que elegir una; el flotante se basa en sobreentendidos, no se dice con claridad pero se insinúa; y en el detonante no se deja lugar a dudas sobre el final de la historia.

ño. Gracias a estas líneas la estrategia es conducir al lector con la misma voz narrativa aparentando ser otra, pero nunca engañando. Estos dos argumentos en un primer momento obvios sólo son descubiertos cuando tomamos el papel de lector modelo de segundo nivel. Aunque como lector modelo de primer nivel se intuyan.

El doble doble iguala el nivel de *Aura*, de Carlos Fuentes. La diferencia es que en la novela de Fuentes la repetición del doble se da en los personajes, *Aura* sufre el desdoblamiento en Consuelo de Llorente y Felipe de Montero lo hace en el coronel, el esposo de la anciana; mientras en “Continuidad de los parques” se da en el autor modelo y en el personaje. De no haber sido usada esta estrategia, el efecto y la impresión en el lector nunca se hubieran logrado. El doble habría sido una simple aparición y no el motivo principal del cuento. Tal vez más cerca de “Historia para un tal Gaido”, de Abelardo Caballero, donde al final se reconoce al narrador como el hombre asesinado; pero en ningún momento se alude, siquiera, al doble.

En “Continuidad de los parques” las últimas líneas reconocerán el papel del personaje. La segunda historia será clara y sorpresiva: el personaje-lector a través de la lectura vivirá una doble realidad, la suya y la de la novela. El desdoblamiento causado por el autor modelo sorprenderá tanto al lector como al personaje. Sin embargo, el final se encuentra entre dos tipos: sorpresivo y flotante. Las últimas líneas no dicen explícitamente la muerte del personaje-lector, sino que un hombre se enfrenta a una segunda realidad determinada por la lectura de una novela. Valdría de poco aventurar lo que sucedería si la cerrara, pues su destino se ha decidido desde el momento en que es parte de ella como realidad inevitable.

También aquí “Continuidad de los parques” se distingue entre los relatos donde se hace presente el doble. Mientras en “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, el personaje descubre a su doble desde las primeras líneas del cuento y sólo hasta el final se enfrenta a éste en un duelo a muerte que descubre la verdad, el desdoblamiento; o en “Lejana”, también de Julio Cortázar, al final Alina Reyes intercambia su esencia en aquella muchacha de Bélgica; y así en la mayoría de los dobles encontrados en la

narrativa²²; en “Continuidad de los parques” no se anticipa el encuentro de un doble, ni del narrador ni del personaje. El final dará a conocer el desdoblamiento, y la muerte será real hasta que el lector modelo llegue a ella. La brevedad del relato determina la tensión como estrategia fundamental para causar el efecto de sorpresa en el lector. Como en *El doble*, de Dostoyevski, donde los personajes pertenecen al “mundo real” y sus dobles a otro mundo, el personaje-lector, la esposa y su amante en “Continuidad de los parques”, son desdoblados en una realidad alterna. El asesino es el amante; el emisario de la muerte, la novela.

CONCLUSIÓN

Si bien Umberto Eco, en *Seis paseos por los bosques narrativos* no alude la posibilidad de la fusión entre narrador y autor modelo (tampoco la niega), en “Continuidad de los parques” esta fusión es la que permite el desarrollo del cuento y la estrategia para crear el efecto de sorpresa en el lector.

El autor modelo elige la tercera persona para estar fuera del relato. Mediante la prolepsis deja ver que no es un simple narrador, sino un estratega que lleva de la mano al lector para que el mensaje surta efecto. Al hacer uso de la anticipación, además de enriquecer el mensaje, denota el lugar desde donde narra: sabe más que el personaje, pues se adelanta a los acontecimientos. Cuando utiliza esta estrategia lo hace de manera furtiva, aparentando un presentimiento del personaje más que un adelanto del narrador, para que el lector de primer nivel infiera e imagine las intenciones del autor modelo, y el lector de segundo nivel descubra la estrategia por la cual, en la primera lectura, se vio sorprendido. Quizá por ello, al leer “Continuidad de los parques” el lector tenga la impresión de ser el personaje principal (la diferencia está en que el personaje tiene ante sí una novela, y el lector un cuento). Tal es el impacto de Cortázar como autor modelo.

²² El caso se repite en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson; *El Doble*, de Dostoievski; *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde y los relatos de Borges “El otro”, “Borges y yo”, “Veinticinco de agosto de 1983”, entre muchos otros.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza Editorial, primera reimpresión, 1999, 242 pp.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Tomo I y II. Madrid: Alianza Editorial, 1996, 1300 pp.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos I*. México: Alfaguara, 2001, 606 pp.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, 291 pp.
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. España: Editorial Lumen, 1997, 164 pp.
- Giacoman, Helmy (comp.). *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya, 1972, 489 pp.
- Hann, Oscar. “Julio Cortázar en los mundos comunicantes”, en *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus, 1981, 358 pp.
- Herrera, Víctor. *La sombra en el espejo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, primera edición, 1997, 300 pp.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. Barcelona: Editorial Juventud, 2002, 349 pp.
- Samperio, Guillermo. *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*. México: Alfaguara, 2002, 240 pp.

HEMEROGRAFÍA

- Ortega, José. “La dinámica de lo fantástico en cuatro cuentos de Cortázar”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Ene-jun, 1986, pp. 127-134.

PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DEL AUTOR

estrategias narrativas - Cortázar - Eco - el doble

Abel Pérez Cervantes

Departamento de Bibliografía Latinoamericana

Dirección General de Bibliotecas Area de Investigación Científica

Circuito Exterior Ciudad Universitaria

Universidad Nacional Autónoma de México

Apartado postal 70-392 04510 México, DF Tel. 56 22 39 58 extensión 108

e mail: porch_8@yahoo.com.mx

