

IBEROROMANIA

Revista dedicada a las Lenguas y Literaturas iberorrománicas
de Europa y América

Zeitschrift für die iberoromanischen Sprachen und Literaturen
in Europa und Amerika

Fundada por / Begründet von
Hans Rheinfelder

Editada por / Herausgegeben von
Heinrich Bihler, Dietrich Briesemeister, Hans-Martin Gauger, Horst Geckeler,
Hans-Jörg Neuschäfer, Klaus Pörtl, Gustav Siebenmann

Consejo asesor / Beirat

Giuseppe Bellini (Mailand), Jean Canavaggio (Paris), Alan David Deyermond
(London), Margit Frenk (México, D. F.), Francisco López Estrada (Madrid),
Ciriaco Morón Arroyo (Ithaca), Marius Sala (Bukarest), Antonio Carlos Secchin
(Rio de Janeiro)

No. 39

1994



MAX NIEMEYER VERLAG
TÜBINGEN

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Forschungskommission der Hochschule St. Gallen.

Los manuscritos ya dispuestos para la imprenta (véanse las “Normas para la redacción de artículos” en el n° 7, p. 177) deben ser enviados a la Redacción: Prof. Dr. Klaus Pörtl, FASK, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, An der Hochschule 2, D-76711 Germersheim, República Federal de Alemania. En lo posible, deben estar escritos en una lengua iberorrománica. Aquellos artículos que no estén escritos en una lengua románica tienen que venir acompañados de un resumen en español. El Consejo de Redacción decide si un artículo puede ser publicado.

Los autores de artículos reciben 50 copias por separado, los autores de una reseña 20 copias por separado. No es posible pedir separatas adicionales.

Sólo se devolverán los manuscritos a su autor si éste envía el importe para su franqueo.

Los libros para reseñar deben ser enviados al Prof. Dr. Horst Geckeler, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Romanisches Seminar, Bispinghof 3A, D-48143 Münster, Alemania. Los libros recibidos que traten temas relacionados con las lenguas y literaturas iberorrománicas serán mencionados bajo la rúbrica “Libros recibidos”, dedicada a este efecto. La Redacción se reserva el derecho de reseñar las obras que reciba. No existe obligación alguna de hacer la reseña de libros que no se hayan pedido.

Editorial: Max Niemeyer Verlag, Pfrondorfer Str. 6, D-72074 Tübingen, Alemania, Fax 00 49-70 71-98 94 50.

Se publican dos números al año, con un total anual de 320 páginas.

Manuskripte werden an die Schriftleitung, Prof. Dr. Klaus Pörtl, FASK, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, An der Hochschule 2, D-76711 Germersheim, erbeten und sind in druckfertigen Zustand (siehe “Normas para la redacción de artículos”, Nr. 7, S. 177) einzusenden. Sie sollen nach Möglichkeit in einer der iberoromanischen Sprachen abgefaßt sein. Einem Beitrag, der nicht in einer romanischen Sprache geschrieben wurde, hat der Verfasser eine Zusammenfassung in spanischer Sprache beizufügen. Über die Annahme der Beiträge entscheidet das Komitee der Herausgeber.

Die Verfasser erhalten 50 Sonderdrucke von Aufsätzen, 20 von Rezensionen. Zusätzliche Separata sind vom Verlag nicht vorgesehen.

Manuskripte werden nur gegen Rückporto an den Verfasser zurückgeschickt.

Besprechungsexemplare sind an Prof. Dr. Horst Geckeler, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Romanisches Seminar, Bispinghof 3A, D-48143 Münster, zu schicken. Eingegangene Fachbücher aus dem Aufgabenbereich von IBEROROMANIA werden unter der Rubrik “Büchereingang” aufgeführt. Eine Rezension bleibt der Redaktion vorbehalten. Eine Verpflichtung zur Besprechung dieser Bücher, soweit sie nicht angefordert worden sind, besteht nicht.

Verlag: Max Niemeyer Verlag, Pfrondorfer Str. 6, D-72074 Tübingen, Fax 070 71-98 94 50.

Erscheinungsweise: Jährlich 2 Hefte. Umfang pro Jahrgang 320 Seiten.

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Karin Wenzel. Gültig ist die Anzeigenpreisliste Nr. 9.

ISSN 0019-0993

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1994

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany. Gesamtherstellung: Allgäuer Zeitungsverlag GmbH, Kempten

Índice

Artículos:

- ROLF EBERENZ: Enlaces conjuntivos y adjuntos de sentido aditivo del español preclásico: *otrosí, eso mismo, asimismo, demás, también, aun*, etc. 1
- PETRA M. E. BRASELMANN: Syntaktische Interferenzen? Zum englischen Einfluß auf die spanische Syntax 21
- MANFRED LENTZEN: Vom “sozialen” zum “politischen” Theater. Zur Genese der Dramen von Miguel Hernández 47
- ASUNCIÓN HORNO-DELGADO: Lo inevitable cotidiano, la sorpresa erotizante en la poética de Almudena Guzmán 55
- MARÍA-TERESA IBÁÑEZ PASTOR DE EHRLICH: El diálogo como marco de historias contadas en tres cuentos del Grupo de Guayaquil 68
- MICHAEL RÖSSNER: Textsortenlabyrinth. Zu den Textstrategien bei Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges und Julio Cortázar 79
- SUSANNE KLENGEL: Die abenteuerlichen Orte des Álvaro Mutis. Zur Aktualität eines anachronistischen Genre 93
- MARÇAL SUBIRÀS I PUGIBET: Sobre dietaris i sobre un dietari: *L'aroma d'arç*, de Marià Manent 108
- MARIA-LOURDES SOLER I MARCET: Die Volksmedizin in der katalanischen Folklore unter besonderer Berücksichtigung der Parömiologie . 119

Reseñas:

- BERNHARD TEUBER: Sprache – Körper – Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit, Tübingen: Niemeyer, 1989, 331 pp. (Alan Soons) 132

AUGUSTIN REDONDO (ed.): <i>Le corps dans la société espagnole des XVI^e et XVII^e siècles</i> . Paris: Publications de la Sorbonne, 1990, 379 pp. (Alan Soons)	134
La primera versión de <i>La vida es sueño</i> de Calderón. Edición crítica, introducción y notas de J. M. Ruano de la Haza, Liverpool: Liverpool University Press, 1992, 354 pp. (Heinrich Merkl)	138
JOCHEN HEYMANN, MONTSERRAT MULLOR-HEYMANN: <i>Retratos de escritor. Entrevistas a autores españoles</i> , Frankfurt am Main: Vervuert, 1991, 171 pp. (Hans Felten)	139
KARL KOHUT (ed.): <i>Der eroberte Kontinent. Historische Realität, Rechtfertigung und literarische Darstellung der Kolonisation Amerikas</i> , Frankfurt am Main, Vervuert, 1991, 389 pp. (Alan Soons)	141
ALEXANDRA ÁLVAREZ, PAOLA BENTIVOGLIO, ENRIQUE OBEDIENTE, MERCEDES SEDANO, MARÍA JOSEFINA TEJERA: <i>El idioma español de la Venezuela actual</i> , Caracas: Cuadernos Lagoven, Editorial Arte S.A., 1992, 98 pp. (Matthias Perl)	144
DIETER REICHARDT (ed.): <i>Autorenlexikon Lateinamerika</i> , Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, 742 pp. (Heinz Klüppelholz)	146
ERNA PFEIFFER/HUGO KUBARTH (eds.): <i>Canticum Ibericum: Neuere spanische, portugiesische und lateinamerikanische Literatur im Spiegel von Interpretation und Übersetzung</i> . Georg Rudolf Lind zum Gedenken, Frankfurt am Main: Vervuert, 1991. (Heinz Kröll)	147
Homenaje al Profesor Lapesa. XI Curso de Lingüística Textual, Murcia 25-29 Abril 1988, Universidad de Murcia: Secretariado de Publicaciones, 1990, 236 pp. (Heinz Kröll)	149
VV.AA.: <i>La imagen de España en la Ilustración alemana</i> , Madrid, 22 a 24 de mayo de 1991, bajo los auspicios del Instituto Germano-Español de Investigación de la Görres-Gesellschaft, Madrid: Görres-Gesellschaft, 1991, 359 pp. (José Manuel López de Abiada)	151
Libros recibidos	154
Informaciones	158
Autores que colaboran en este número	162

MICHAEL RÖSSNER

Textsortenlabyrinth

Zu den Textstrategien bei Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges
und Julio Cortázar

Moderne Literatur bezieht, spätestens seit dem radikalen Bruch mit der Tradition, den die Avantgarde proklamiert, einen Gutteil ihres Wirkungspotentials aus der bewußten Transgression gattungs- und textsortenspezifischer Erwartungshaltungen des Lesers. Dies bezieht sich nicht oder nicht nur auf innerliterarische Gattungen, sondern auch auf die traditionelle Trennung von literarischen und nichtliterarischen (sogenannten "Gebrauchstexten"), die vom surrealistischen Postulat der Vereinigung von Kunst und Leben her natürlich zu allererst in Frage zu stellen war. Der Wandel des Manifestes von einer poetologischen Exposition zu einem poetischen Text¹ dokumentiert diese Entwicklung ebenso wie die komplementäre Bewegung der "Essayifizierung" des Romans (bzw. der Erzählung). Von immer mehr literarischen Gebilden läßt sich deshalb nur noch sagen, daß sie *Texte* sind, und daß die große Mehrzahl der Literaturkritiker sie als "literarisch" ansehen, warum auch immer. Die Versuche, von der Linguistik her eine Definition der Literarizität eines Textes zu finden, scheinen bislang noch zu keinem endgültigen Ergebnis gelangt zu sein: die von Jakobson postulierte poetische Funktion impliziert die Selbstbezogenheit der Sprache², Hempfer ergänzt diese Definitionsmöglichkeit durch die Alternative Fiktionalität³, Plett fordert überhaupt einen

¹ Was zwar kaum auf Widerspruch stoßen wird, aber natürlich an Avantgarde-Texten dokumentiert werden sollte. Siehe dazu meine Studie *Transgressionen. Zu dem wirkungsästhetischen Potential der Gattungsmischung in nicht-einordenbaren Texten der modernen Literatur*, erscheint in Festschrift für Wolf-Dieter Stempel, wo dies am Beispiel von Aragons *Paysan de Paris* im Vergleich mit den futuristischen, Dada- und dem ersten surrealistischen Manifest versucht wird.

² Ich beziehe mich auf Roman Jakobsons berühmten Vortrag *Linguistik und Poetik* von 1960, jetzt in ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt 1979, S. 83-121.

³ Klaus W. Hempfer, *Zur pragmatischen Fundierung der Texttypologie*, in: Hrsg. Walter Hinck, *Textsortenlehre - Gattungsgeschichte*, Heidelberg 1977, S. 1-27.

“integrativen” Literaturbegriff, für den in den verschiedenen Dimensionen der Sprache Indizien vorliegen können, die nur in ihrer Gesamtheit zu bewerten sind⁴. Aber die Textlinguistik ist sich ja bislang noch nicht einmal über den Textbegriff an sich einig geworden⁵ – wie sollte sie da bei der viel schwierigeren Unterscheidung zwischen literarischem und nichtliterarischem Text Übereinstimmung erzielen?

Hier geht es freilich nicht um eine Neuauflage der Grenzbestimmungsdebatte für die Textsorte schöne Literatur, sondern um die Beschreibung der Möglichkeiten, diese verschwimmenden Grenzen für eine rezeptionsorientierte Textstrategie fruchtbar zu machen. Traditioneller Grenzgänger im Bereich der Prosa ist der Essay, das “Kentauren-Genre” in Alfonso Reyes’ Formulierung⁶, nach Enrique Anderson Imbert eine “estructura lógica, pero donde la lógica se pone a cantar”⁷. Die letztere Definition zeigt die beiden Konstanten der Essaydefinition auf: logisch-diskursive Grundstruktur⁸ (wenngleich unter Verzicht auf die exakte Stringenz der wissenschaftlichen Abhandlung) und formale Schönheit, die hier im “Gesang” versinnbildlicht wird. Prosa, so würde die Folgerung lauten, ist auch dann zur Literatur zu zählen, wenn sie nicht narrativ und fiktional, sondern logisch und argumentativ organisiert ist, sofern sie nur die für das Kunstwerk notwendige sprachliche Schönheit anstrebt und realisiert. Damit sind wir freilich gefährlich nahe an einem bloßen Geschmacksurteil als Einteilungskriterium; der Übergang zur Wissenschaftsprosa ist fließend. Daß es doch nicht allein auf das Sprachästhetische ankommen kann, sondern wenigstens auch Produzentenintention und Rezipientenperspektive berücksichtigt werden müssen, wird daher heute wohl kaum noch auf Widerspruch stoßen.

Ob man in diesem Sinne den Essay zur “schönen” Literatur zählen will oder nicht, ist letztlich eine bloße Frage der Etikettierung. Hier geht es mir ja auch nicht um den traditionellen Essay, der sich in den wohlabgesteckten Grenzen der Grenzüberschreitung hält und trotz gedanklicher Freiheit und sprachästhetischen Anspruchs nie in die Bereiche von Lyrik oder fiktionaler Erzählung einbricht, sondern eben um die Vermischung der essayistischen

⁴ Heinrich F. Plett, *Textwissenschaft und Textanalyse*, Heidelberg (2) 1979, v. a. S. 121 ff.

⁵ Vgl. dazu etwa Plett, a. a. O., passim, oder Friedemann Lux, *Text, Situation, Textsorte*, Tübingen 1981, passim.

⁶ Alfonso Reyes, *El deslinde*, hier zitiert nach John Skirius’ Einleitung zu seiner Anthologie *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, Mexico 1981, S. 10.

⁷ Enrique Anderson Imbert, *Defensa del ensayo*, in: Hrsg. Skirius, a. a. O., S. 304.

⁸ Bzw. “argumentative” Grundstruktur, wenn man die viergliedrige Typologie von Metzeltin-Jaksche anwenden will – vgl. Michael Metzeltin, Harald Jaksche, *Textsemantik. Ein Modell zur Analyse von Texten*, Tübingen 1983.

Textsorte mit diesen Bereichen, die zu tatsächlich hybriden Texten führt, und um das "Funktionieren" solcher Texte, deren Bauprinzip eine systematische Transgression der von der Tradition bereitgehaltenen Muster und damit eine ständige Desorientierung des Lesers als wirkungsästhetische Strategie darstellt. Die häufigsten Mittel dieser Transgression sind neben der genannten Mischung zwischen Essay und Fiktion bzw. Lyrik die humoristische Selbstaufhebung an sich nicht zum Bereich des Komischen zu zählender Texte (wobei die Mittel dieser Selbstaufhebung von der Parodie bis zum "absurden" Humor reichen) und der Sprung in die metaliterarische Ebene.

Die Vermischung des Essays mit fiktionalen Gattungen ist jedoch das Kernproblem der hier behandelten Gattungsfrage, weil dadurch sein bei aller künstlerischen Freiheit doch stets gegebener Wahrheitsanspruch auf der Referenz-Ebene in Frage gestellt wird: bezieht sich ein solcher Text nun auf die reale oder auf eine fiktionale Realität?

Derartige Hybridtexte markieren nämlich zugleich den Einbruch der Literatur in das Gebiet der Philosophie; dabei kommt dem literarischen Text nicht mehr wie eh und je eine Vermittlungsfunktion zu, er wird vielmehr selbst zum Ort der philosophischen Reflexion, zum *Essay* im etymologischen Wortsinn: als Versuch, als Gedankenexperiment, das in der freieren Form des quasifiktionalen Textes gegenüber der philosophischen Abhandlung vom Zwang zur Widerspruchsfreiheit entbunden ist. Denn der Text wird ja nicht selbst Argumentation, er inszeniert nur den Versuch einer solchen. Trotzdem umfaßt der Gegenstandsbereich dieser "essayifizierten" Texte alle Fragen der Philosophie im ursprünglichen Sinn und daher alle Grundfragen der Menschheit, sei es im Bereich der Ontologie, der Metaphysik, der Ästhetik oder der Ethik.

Besonders bei der Verknüpfung von Metaphysik und Literatur liegt der Gedanke an die argentinische Literatur nahe, in der die dargestellte Gattungstransgression als Textstrategie eine bis in die 30er Jahre zurückreichende Tradition hat, und deren Vertreter Jorge Luis Borges die Metaphysik in seiner Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* sogar als "Zweig der phantastischen Literatur" vorstellt. Diese Verbindung von (phantastischer) Literatur und Metaphysik steht im Zentrum der ersten beiden Texte, an denen ich hier die Spielarten der Transgression dokumentieren will: *Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas cada día* aus den *Papeles de Buenos Aires* (1944) von Macedonio Fernández, dem hierzulande noch zu wenig bekannten "Ahnherren" der argentinischen "literatura fantástica", und die eben zitierte Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940) seines "Schülers" Jorge Luis Borges. Die Zugehörigkeit beider Autoren zu einer Schule der "phantastischen Literatur" impliziert zunächst ein noch engeres Gattungsschema als die allge-

meine Zuordnung zur narrativen Literatur, denn die phantastische Erzählung, die ihre Blütezeit im 19. Jahrhundert erlebt hat, verlangt zusätzlich zu den allgemeinen Kennzeichen narrativ-fiktionaler Texte noch eine ganz präzise Struktur, die durch den Aufbau einer realistischen Fiktionswirklichkeit, in die ein phantastisches Element einbricht, beim Leser Unschlüssigkeit über die Bewertung der Realitätsebenen erzeugen soll⁹.

Macedonio Fernández, Jahrgang 1874 und somit ein Angehöriger der Generation des Modernisten Lugones, tritt erst um 1920 mit fast 50 Jahren erstmals literarisch hervor. Er wird zum Kaffeehausliteraten *par excellence*, zum Original in der Art etwa des Wienerers Peter Altenberg. Vor allem wird der *Recienvenido*, wie er sich selbst nennt, zu einem Vollender der surrealistischen These von der Einheit zwischen Kunst und Leben: Nicht das Geschriebene zählt in erster Linie für ihn, sondern das Gelebte, und daraus entwickelt sich eine Kunsttheorie, die deutliche Parallelen zu Aktionismus und Happening aufweist.

Allein diese "aktionistische Komponente" würde ausreichen, um eine Verwandtschaft zwischen Macedonio und den Dadaisten zu postulieren, aber es gibt noch zahlreiche andere Indizien dafür: insbesondere die absurde, auf Sprachspielen in der Tradition der Unsinnsliteratur beruhende Komik seiner Texte und seine leicht kokette Selbstironisierung. Was neu hinzutritt, ist der Anspruch, eine Metaphysik zu schaffen, die über die reine Sinndestruktion hinausgeht und schon im Titel seines im engeren Sinne als "Metaphysische Abhandlung" zu bezeichnenden Buches *No toda es Vigilia la de los ojos abiertos* auf eine surrealistische Tradition verweist, die z. B. in Bretons *Vases communicants* zum Hauptthema erkoren wird: die gegenseitige Relativierung der Realität von Traum und Wachzustand.

Der hier zu behandelnde Text kombiniert alle drei oben erwähnten Transgressionsmittel in höchster Intensität zu einer außerordentlich komplexen und geschickten Strategie¹⁰: Das beginnt mit der metaliterarischen Darstellung der Schreibhemmung des Autors in Gestalt eines (prä-Ionescoschen) Nashorns, setzt sich fort mit einem sprachlichen Paradox ("Es clarísimo y me costará mucho explicarlo.") und gleitet dann endlich hinüber in die offensichtlich fiktionale und phantastische Erzählung von der absonderlichen Aufer-

⁹ Vgl. etwa Roger Caillois, *L'image du fantastique*, in: *Images Images*, Paris 1966 oder Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970; trotz der tiefgreifenden Differenzen dieser beiden Autoren stimmen sie in der Grundidee (Einbruch einer anderen in die alltägliche Wirklichkeit) überein.

¹⁰ Macedonio-Zitate nach der Ausgabe: Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna* (ed. C. Fernández Moreno), Caracas (Biblioteca Ayacucho) 1982, S. 44–48.

weckung des geizigen alten Solano Reyes von den Toten durch den Duft frischen Brotes.

An dieser Stelle scheint der parodistische Charakter des Textes klar zu sein (man könnte sogar an Prousts *Madeleine* denken). Das absurde Bild des Rhinozeros, die Banalität der Handlung und der Personen stehen mit dem erhabenen Thema "Tod und Auferstehung" in einem wohl nur so, nämlich parodistisch, zu deutenden Kontrast, und die Dichte der intertextuellen Bezüge (von der Bibel über mittelalterliche Auferweckungslegenden wie bei Berceo bis hin zu dem zitierten Proust) sowie der vordergründig unbeholfen-pathetische Stil scheinen diesen Eindruck zu bestätigen.

Solanos Rettung ist freilich nur vorübergehend: Da er sich bisher nie überwinden konnte, frisches Brot zu essen, solange altbackenes da ist, wird dieses belebende Mittel ihm auch in Zukunft wieder versagt bleiben. Da rettet ihn seine Nichte zum zweiten Mal und auf Dauer, indem sie verspricht, von nun an jeden Tag abends "con ganas" den Rest des Brotes aufzuessen, so daß der Onkel tags darauf zu seinem "Glück (dem Genuß frischen Brotes) gezwungen wird". An dieser Stelle wird in einer personalen Erzählperspektive scheinbar der "Absprung" in die Metaphysik gewagt: Solano zieht den auf einer allzu wörtlichen Auslegung des Ausdrucks "jeden Tag" beruhenden Schluß, er wäre ab jetzt ewig (da er dadurch ohne Gewissensbisse jeden Tag frisches Brot essen kann, das ja seine den Tod aufhebende Kraft an ihm bereits bewiesen hat); freilich muß er dafür nun wiederum seine das Brot vom Vortag aufessende Nichte "ewig machen", und das geschieht nach langem Nachdenken durch denselben linguistischen Rekurs, indem sie ab sofort *jeden Morgen* nähen muß, wobei sie sich freilich dabei nicht zu oft in den Finger stechen darf.

Ohne nähere Erklärung bringt nun Kapitel V, darauf aufbauend, tatsächlich so etwas wie eine "metaphysische Theorie", die sich mit einer der Kernfragen Macedonios beschäftigt: dem Verhältnis zum Tod, der hier als Ende des Begehrens definiert wird. An dieser Stelle beginnt eine Gratwanderung zwischen Parodie bzw. Selbst-Parodie einerseits und "ernster" metaphysischer Erörterung andererseits, die auf vergleichbare Texte Cortázars vorausweist. In "Kapitel VI" tritt unversehens noch die metaliterarische Ebene in bester pirandellianischer Tradition hinzu, wenn der Autor sich als Vertragspartner der beiden Figuren zur Sicherstellung der neuerworbenen "Ewigkeit" von Onkel und Nichte verpflichten muß, den Namen der letzteren niemals zu nennen.

Dieser "Pirandellismus" ist freilich auch nicht bloß literarische Spielerei, er entspricht dem mehrfach geäußerten Postulat des Autors, den Leser nie vergessen zu lassen, daß er einen fiktionalen Text liest, sprich: das Entstehen einer Illusionsrealität zu verhindern, was einer permanenten Transgression

vom metaliterarischen Typus entspricht. Somit wird die Erzählung ganz bewußt gegenüber den diskursiven Abschnitten entwertet; sie wird zum bloßen Vorwand des sie und sich selbst parodierenden essayistischen Metaphysik-Diskurses, der da und dort an die Grenze der (ernsten?) Argumentation gelangt, sich dabei jedoch stets den Rückzug auf die Ebene humoristischer Selbstaufhebung freihält. Macedonio bleibt damit noch im Bereich der avantgardistischen Gattungsverschmelzung: er führt zwar, im Unterschied etwa zu Bretons Manifesten, seiner *Nadja* oder Aragons *Paysan de Paris*, eine fiktionale, ja sogar phantastische Wirklichkeitsebene ein, hebt sie aber durch den ständigen Illusionsbruch wieder auf und benutzt sie nur als "Reflexionsanstoß" für den essayistischen Teil seines Textes.

Ähnliches ist in der Kritik immer wieder für Borges behauptet worden, der selbst in der Leichenrede auf Macedonio von dem älteren Freund sagt, er habe ihn "hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio" imitiert. Tatsächlich ist Borges jedoch schon durch seine immer wieder dokumentierte Vorliebe für die "Abenteuerliteratur" (vgl. *El arte narrativo y la magia* oder sein Vorwort zu Bioys *La invención de Morel*) wesentlich mehr an dem raffinierten plot gelegen; seine Spielart der phantastischen Erzählung hält sich daher viel stärker an die bei Caillois, Todorov u.a. beschriebene Strategie des Genres, die den Aufbau einer realistischen Fiktionswirklichkeit verlangt. Daher hat bei ihm die Transgression der narrativ-fiktionalen Textsorte eine ganz andere Rolle, selbst dann, wenn metaliterarisch das Entstehen der Erzählung selbst thematisiert wird wie etwa am Schluß des cuento *La otra muerte*:

He adivinado y registrado un proceso no accesible a los hombres, una suerte de escándalo de la razón; pero algunas circunstancias mitigan ese privilegio temible. Por lo pronto, no estoy seguro de haber escrito siempre la verdad. Sospecho que en mi cuento hay falsos recuerdos. (...) Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real; también el inocente Virgilio, hará dos mil años, creyó anunciar el nacimiento de un hombre y vaticinaba él de Dios.

Hier hebt die metaliterarische Perspektive das erzählte Geschehen nämlich nicht als fiktionales auf, sondern stellt vielmehr die Trennung Fiktion – Realität in Frage und dient so der beschriebenen Strategie des phantastischen Genres, den Leser möglichst weitgehend zum Glauben an die Illusionsrealität und damit zu der charakteristischen Unschlüssigkeit bezüglich der Bewertung des Berichteten zu verführen. Um diesen Gegensatz noch klarer zu machen, wollen wir nun kurz die Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* betrachten, die oft als verschlüsselte Poetik der argentinischen *literatura fantástica* gedeutet worden ist.

Auch Borges beginnt metaliterarisch und läßt den Text zunächst von der eigenen Entstehung berichten: "Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar", heißt es da; aber nun kann vom ersten Satz an kein Zweifel darüber bestehen, daß die Hauptfigur dieser Geschichte der Erzähler ist, und zwar nicht ein impliziter Autor, eine Instanz des Textes selbst, sondern konkret der Schriftsteller Jorge Luis Borges aus der Calle Maipú in Buenos Aires. Die Geschichte Tlön beginnt nämlich mit dem rätselhaften Einschluß einiger Seiten in einem mysteriösen Exemplar einer mit der Genauigkeit des bibliographischen Zitats eingeführten Enzyklopädie, und die an diesem Fund beteiligten Personen sind dem mit der lateinamerikanischen Literaturszene vertrauten Leser durchaus bekannte Schriftstellerkollegen: Adolfo Bioy Casares, Alfonso Reyes, Carlos Mastronardi, Néstor Ibarra, Ezequiel Martínez Estrada, usw.

Tlön ist somit nicht nur eine Ich-Erzählung im herkömmlichen Sinne, es ist zugleich eine Erzählung, deren Hauptfigur offenbar der Autor selbst in seinem lebensweltlichen Kontext sein soll. Hierdurch ergibt sich eine andere Art der Transgression: die Fiktion wird zum vorgeblich autobiographischen Bericht, der nicht mehr in der Tradition literarischer Pseudo-Autobiographien steht, sondern nach Art der gerichtlichen Zeugenaussage oder des Polizeiberichtes exakte und größtenteils verifizierbare Angaben macht, um dann in essayistischer Form die seltsamen Vorgänge und den geheimnisvollen Artikel argumentativ zu hinterfragen und zu kommentieren.

Wenn der Autor uns nach und nach in die mysteriöse Welt einführt, in der das Gedankenspiel Tlön Wirklichkeit wird, so ist der gattungskonstitutive "Einbruch" der phantastischen in die alltägliche Wirklichkeit in diesem Fall der Einbruch einer Textsorte in die andere, d. h. des essayistischen in den narrativen Text, indem nun eine Zusammenfassung der "Enzyklopädieartikel" ebenso wie manche Borges-Essays (etwa die *Nueva refutación del tiempo*) einfach versucht, im Gedankenexperiment gewisse philosophische Ideen konsequent zu Ende zu denken und sich die praktischen Auswirkungen eines radikalen Idealismus in der Nachfolge Berkeleys und Schopenhauers auszumalen. Dieser Einbruch erfolgt in zwei Phasen: zunächst in eingeschränkter Form als Riß in der Alltagswirklichkeit durch die erwähnten eingelegten Seiten, dann massiv in Form eines unter noch mysteriöseren Umständen aufgetauchten Exemplars einer ausschließlich Tlön gewidmeten Enzyklopädie. Dabei wird dem Leser (der durch die stets präsente Beglaubigungsstrategie des Autors geneigt ist, das Berichtete für real zu nehmen) suggeriert, er lebe in einer Welt, in der Tlön bereits Bestandteil der Wirklichkeit geworden ist: Ein angeblicher Gelehrtenstreit über Tlön versammelt die bekanntesten Namen des lateinamerikanischen Essays, so daß der Leser

sich besorgt fragen müßte, wieso ihm denn dieses offensichtliche Modethema entgangen ist.

An dieser Stelle könnte man meinen, wir wären nun doch wieder bei dem Prinzip Macedonios angelangt, indem die Erzählung zum Vorwand des essayistischen Textes geworden ist. Tatsächlich bricht die mit 1940 datierte Version nach diesem essayistischen Teil ab. Das *Posdata de 1947* zeigt hingegen Borges in seiner traditionellen Rolle als Erfinder von Abenteuer- oder Kriminalgeschichten: In einer Fülle von Daten und mit nunmehr fast durchwegs imaginären Personen wird dort die Geschichte von Tlön, Uqbar und Orbis Tertius als die einer Geheimsekte entwickelt, zu deren Mitgliedern auch Berkeley zu zählen gewesen wäre, und die in dem an die Abenteuererfiguren der *Historia universal de la infamia* gemahnenden "ascético milionario Ezra Buckley" gipfelt, der die Idee der Tlön-Enzyklopädie schließlich in die Tat umzusetzen vermocht hat. Damit nicht genug, berichtet Borges noch zwei "körperliche" Erlebnisse des Einbruchs von Tlön in die reale Welt (mysteriöser Kompaß, überschwerer kleiner Kegel), um hierauf wieder in den Ton der wissenschaftlichen Erörterung zurückzufallen, in dem er die zunehmende "Tlönisierung" der Welt beklagt und sich aus ihr (der Welt) zurückzieht, um sich mit der reichlich sinnlosen Revision einer nicht zum Druck bestimmten Übersetzung zu beschäftigen.

In der Borges-Erzählung nimmt also die für das phantastische Genre typische Vermischung von scheinbarer Realität und Fiktion die erste Stelle ein. Der Leser wird durch zahlreiche Strategien des Textes aufgefordert, sich auf die hier fast als "Zeugenaussage" präsentierte Realität einzulassen, sie aus der Fiktion in sein Bewußtsein einzuholen und tatsächlich als Realität zu denken, während er bei Macedonio ständig daran erinnert werden sollte, daß der erzählten Welt keine Realität eignet. So wird letztlich nicht ein blasser Erzählansatz Vorwand für den Essay, sondern der essayistische Teil besetzt eine bestimmte Funktionsstelle der (erzählenden) *literatura fantástica* (die des mysteriösen "Anderen", das in unsere Alltagswelt einbricht) und wird so seinerseits zum "Vorwand" der phantastischen Erzählung. Und auch die "lebensweltliche" Transgression wird im Gattungskontext der phantastischen Literatur als beglaubigende Strategie zur Schaffung der gattungsspezifischen unauflöselichen und "Unschlüssigkeit" auslösenden engen Verbindung von realistischer und phantastischer Wirklichkeit funktional eingesetzt.

Der aufgezeigte kompositorische Unterschied der beiden Texte mag letztlich doch generationenspezifisch faßbar sein: Macedonio bleibt zeitlebens ein Vertreter der historischen Avantgarde, für ihn ist die Einheit zwischen Kunst, Leben und (ich füge hinzu:) Denken noch vorstellbar. Was ihn interessiert, ist das Leben und dessen Seinsgrund, und die Kunst ist das ideale Mittel zur Ver-

wirklich der im eigentlichen Sinne essayistischen Reflexion dieser Fragen. Borges hingegen hat sich bald von seinen ultraistischen Anfängen distanziert, und in seinem Werk wird bereits die in der europäischen Nachkriegszeit erfolgende Abwendung von allzu hochgesteckten Zielen von *coincidentiae oppositorum* sichtbar. Wie Sartres Roquentin in *La Nausée* findet er sein Heil letztlich im Schreiben, in der gattungstypischen Schaffung einer Synthese (Cortázar wird später Osmose dazu sagen) von phantastisch-literarischer und lebensweltlicher Realität, wobei der philosophische Essay (im durchaus etymologischen Sinne als Versuch, als Experiment) an die Stelle der unheimlichen Erfindungen bei Lugones und Quiroga tritt. Daraus aber – scheint mir – ließe sich ableiten, daß Tlóns Metaphysiker im Gegensatz zur weithin verbreiteten Meinung mehr die Züge Macedonios als die Borges' tragen. Der "radikale Idealismus", den Borges nur als literarisches Rohmaterial zu benutzen vorgibt und der Tlóns Weltbild prägt, wird nämlich schon in Macedonios *No toda es vigilia* ... zum Prinzip erhoben¹¹. Die erwähnten "Vordenker" Tlóns, Berkeley und Schopenhauer, nennt Borges als Vorbilder Macedonios¹². Schließlich klingt die Charakteristik der letzten unter den vielen Schulen der Metaphysik, die es in Tlón gibt, geradezu wie eine Periphrase von Macedonios programmatischem Titel *No toda es Vigilia la de los Ojos abiertos*: "Otra (escuela declara) que mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado ...", und sogar Tlóns substantivlose Sprache scheint auf eine vom jungen Borges imitierte Stileigentümlichkeit Macedonios, die Ersetzung des Substantivs durch einen Infinitiv, anzuspieren (z. B. el vivir statt la vida, el amar statt el amor), was Borges später im Interview mit de Milleret¹³ als "ciertas malas costumbres literarias" bezeichnet hat. Die Erzählung erhält somit auch noch eine intertextuelle Dimension als bewundernde Ironisierung des Vorbilds Macedonio.

Damit bin ich am Schluß dieses Vergleiches angelangt: Macedonios und Borges' Texte transgredieren die herkömmlichen Gattungskonzepte zwar, aber nur insofern, als in dieser Art der Gattungsvermischung jeweils das eine Element sich dem anderen unterordnet, ja zum bloßen "Vorwurf" wird – bei Borges sogar im Dienst einer gattungsspezifischen Strategie. Überwunden wird diese in *Tlón*, *Uqbar*, *Orbis Tertius* dargestellte Antithese erst bei Cortázar, der vor allem in *Rayuela* und in manchen Kurztexten aus *Historias de cro-*

¹¹ Dort heißt es getreu nach Berkeley "El Ser es (...) lo sentido, y únicamente lo sentido actualmente".

¹² Im Gespräch mit Cesar Fernández Moreno (Vorwort zu M. Fernández, *Museo* ..., a. a. O., XXV: "Yo no digo que Macedonio imitó, yo diré que Macedonio repensó lo que había pensado Berkeley y lo que había pensado Schopenhauer ..."

¹³ Jean de Milleret, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Caracas 1970, S. 32.

nopios y famas, Vuelta al día en 80 mundos, Ultimo round, aber auch *Un tal Lucas* an Macedonios dadaistischen "humorismo conceptual" und seine Betonung des Essayistischen anschließt, ohne diesem das Fiktionale ganz unterzuordnen oder gar aufzulösen. Deshalb wollen wir uns nun abschließend den "Transgressionstexten" Cortázar's (aus den frühen 60er Jahren) zuwenden.

Ich wähle dafür das Kapitel 73 aus *Rayuela*, also aus jenem Text, für den Cortázar selbst einem Interview¹⁴ den Einbruch in die Domäne der Philosophie in Anspruch genommen hatte. 73 ist zudem ein in der Struktur besonders privilegiertes Kapitel, denn bekanntlich kann man *Rayuela* auf zweierlei (und mehr) Arten lesen: in traditioneller Weise von vorne nach hinten, das heißt von Kapitel 1 bis 56 und unter Verzicht auf die "capítulos prescindibles", zu denen auch der von mir ausgewählte Text gehört, oder aber in der Weise des "Rayuela"-Spiels hüpfend, und da muß man, nach der Gebrauchsanweisung des Autors, eben mit diesem "verzichtbaren" Kapitel 73 beginnen. Aber nicht bloß diese Eingangs-Stellung hebt 73 aus der Masse der anderen Kapitel heraus: dazu kommt die in dem Roman seltene Perspektive einer in der 1. Person Mehrzahl vorgetragenen Überlegung, die keiner der Personen und auch nicht dem rätselhaften Autor Morelli zuordenbar ist (letzteres schon deshalb nicht, weil er in dem Kapitel einmal zitiert wird). Man muß also wohl davon ausgehen, daß der Sprecher, der Vortragende der Überlegungen, das Erzähler-Ich direkt ist, insbesondere, da der Text zu Beginn des zweiten Absatzes auch direkt in die angedeutete metaliterarische Transgressionsebene springt und in der Ich-Form Zweifel an der Sinnhaftigkeit des Schreibens anmeldet: "Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismo." (433) Diese metaliterarischen Selbstzweifel durchbrechen freilich ein Stück lyrischer Prosa, in der in dem Bild des "tauben", "farblosen" Feuers, eng verbunden mit den klebrigen Substanzen, die uns "de este lado" festhalten, wie so oft in Cortázar's Werk eine Attacke auf die "Gran Costumbre", auf das Sich-Verlieren im Alltag der Selbstentfremdung vorgetragen wird. Die Zweifel des Autors wurzeln in einem fast Hofmannsthalschen Gefühl des "Weh dir, daß du ein Enkel bist!", des "Déjà-vu", des "Alle-Bücher-gelesen-Habens"; sie sind Ausdruck des Überdresses im Kreis laufender intellektueller Diskussionen, wie sie in dem Buch der "Club de la Serpiente" paradigmatisch vorführt: "qué hamaca de palabras, qué dialectica de bolsillo con tormentas de piyama y cataclismos de living room". Die Metaphysik-Diskussion der Avantgarde wird hier metaliterarisch hinterfragt

¹⁴ So Julio Cortázar im Interview mit Margarita García Flores, *Siete respuestas de Julio Cortázar*, in: *Revista de la Universidad de México*, vol. XXI, Nr. 7, März 1967, S. 11.

und als künstliches Gehabe entlarvt, mit derselben Verve, mit der der Kubaner Carpentier dem “merveilleux quotidien” der Surrealisten Künstlichkeit vorgeworfen hat¹⁵. Und dennoch: Plötzlich wird der eben noch abwertend gebrauchte Ausdruck “escritura” ins Positive gewendet: “Todo es escritura, es decir fábula. Pero de que nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir escritura, literatura, pintura, escultura . . .” – Das heißt, bereits an dieser Stelle (wie gesagt, bei der Lesart 2 das erste Kapitel des Romans) wird programmatisch der Anspruch verkündet, der hinter der radikalsten Abart essayistischer Transgression steht: die “Wahrheit”, das utopische Ziel der Systemphilosophen, steht in ihrem Absolutheitsanspruch nicht mehr oder nur als Beruhigungsmittel für biedere Kleinbürger (die “propietarios honestos”) zur Verfügung. Die einzig mögliche Wahrheit ist die der Literatur, und ganz besonders die der “invención”, der Phantasie, der fiktionalen Literatur also.

Hier wird also der Vertretungsanspruch der fiktionalen Textsorte auch für den Bereich des Essays, ja des philosophischen Traktats angemeldet, den Cortázar in dem zitierten Interview in die Worte gekleidet hat: “Dort habe ich den radikalsten Versuch unternommen, dessen ich in diesem Augenblick fähig war, in den Begriffen des Romans die Fragen zu stellen, die andere – die Philosophen – in den Begriffen der Metaphysik stellen.” Wahrheit kann nun auch in der spielerisch-versuchenden und somit im eigentlichen Wortsinn “essayistischen” Schreibweise dieser Art von Literatur gesucht werden. Für Cortázar nicht weniger charakteristisch ist es freilich, daß der Text gerade an dieser zentralen und programmatischen Stelle unversehens wieder in die humoristische Selbstaufhebung springt, indem er in Art der Dada-Echoreime sinnlose Assoziationen anfügt: “... agricultura, piscicultura, todas las turas del mundo.”

Danach beginnt eine eingeschobene, dem nach Borges’ Vorbild erfundenen Autor Morelli zugeschriebene Erzählung, die als Exemplifizierung der in Aragons *Paysan* beschriebenen “mythes nouveaux” erscheinen könnte: ein solcher ist die Schraube des möglicherweise schwachsinnigen Neapolitaners, die als mythisierter “Gran Tornillo” zum Gegenpol der “Gran Costumbre” wird, als der Text abschließend zu dem Ton lyrischer Prosa und dem Bild vom Beginn zurückkehrt und in einer Umschreibung der surrealistischen (und mystischen) Sehnsucht nach einer *coincidentia oppositorum*, nach einer Aufhebung der dualen, binären Weltansicht und Logik gipfelt, ehe der hüpfende Leser mit dem Verweis auf Kapitel 1 in die eigentliche Erzählhandlung eintritt (die in

¹⁵ Vgl. Carpentiers Vorwort zu *El reino de este mundo* (1949).

den ersten Kapiteln im übrigen zur Erhöhung der Verwirrung auch in der Ich-Form steht, wobei diesmal jedoch der Protagonist Oliveira gemeint ist).

73 weist somit eine lyrische Grundstruktur auf, die sich auch in der kreisartigen Bewegung mit Wiederholung der Eingangsformulierungen am Schluß zeigt; das hindert nicht, daß das lyrische Moment von essayistischen, metakliterarischen, narrativen und humoristischen Abschnitten überlagert ist, wobei sich im Unterschied zu den zuvor besprochenen Texten keine eindeutig zuordenbaren Subtexte mehr ausmachen lassen, weil die Übergänge oft mitten im Satz vor sich gehen. Das Wesentliche an diesem Kapitel wie an *Rayuela* allgemein ist zudem der scheinbare Gesprächston, der mit dem lyrischen Grundmuster kontrastiert und es dem Leser schwer macht, eine Einstellung zum Text zu finden. Dieser Strategie bediente sich Cortázar schon von seiner ersten Erzählung an (*La casa tomada*); dort aber läßt sich das als personale Perspektive des Ich-Erzählers einordnen, während bei *Rayuela* sehr oft eine Identifikationsmöglichkeit der Stimme fehlt. Dadurch ergibt sich eine Umpolung der Lektüre zum oralen Erlebnis hin, das Verschwimmen der vermittelnden Erzählerinstanz – wenn man manchen Ansätzen der Textlinguistik folgen will, im Verlust von “Kohärenz und Kompletion”¹⁶ sogar überhaupt der Verlust des Textcharakters. Gerade das macht aber die besondere Polyphonie dieses Textes aus, die keine rein erzählerische, sondern eine erzählerisch-essayistische, wenn nicht überhaupt nur essayistische Polyphonie ist.

Darin wird deutlich, was Cortázar in 73 auch direkt ausgesprochen hat: daß Literatur es nun mit den Fragen zu tun hat, die man herkömmlicherweise als die “letzten Fragen” zu bezeichnen pflegt, und zwar in einer radikal anderen Art und Weise als die bisher dafür verwendeten Textsorten: als spielerisch-polyphoner Versuch ohne Konsequenzzwang, der vor der skeptischen Falsifikation geschützt ist, allerdings auch auf den Anspruch der Allgemeingültigkeit verzichten muß.

Dadurch aber unterscheidet sich Cortázars Ansatz von den übrigen beiden Texten, die hier analysiert wurden, und die auch in *Rayuela* als Anspielung präsent sind. Trotz der Wurzeln des Autors in der *Literatura fantástica* spiegelt diese Textsortenmischung wieder im Sinn der Avantgarde einerseits den Ausbruch der Literatur aus dem Ghetto des “schönen Scheins”, andererseits den Wunsch nach einer auch realen Vereinigung der Gegensätze. Anders als bei Macedonio gelingt hier freilich die Verschmelzung auch auf der Mikroebene des Textes; und anders als die historischen Vertreter der Avantgarde

¹⁶ So nennt etwa Egon Werlich, *Typologie der Texte, Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik*, Heidelberg 1975, S. 17, “Kohärenz und Kompletion” als textkonstituierende Merkmale.

glaubt Cortázar schließlich nicht mehr an eine wirkliche "Vereinigung", sondern eher an eine mehr oder minder harmonische Polyphonie – im Bereich der Erzählung wie in dem der Metaphysik.

Unsere Untersuchung von drei Texten aus dem Umfeld der argentinischen *literatura fantástica* hat also gezeigt, daß sich die auf ästhetische Effekte gerichtete Textsortenmischung in durchaus unterschiedlicher Weise fruchtbar machen läßt. Bei Cortázar wird sie in der Tradition der Avantgarde, aber teilweise auch Macedonios, zum Bestandteil eines poetisch-politischen Programms: Sie spiegelt die Verschmelzung von Kunst und Leben bzw. die Polyphonie von Cortázars "osmotischer" Realitätsauffassung; dagegen ist die Reaktion auf die Avantgarde in den 40er Jahren bei Borges durch eine stärkere Funktionalisierung der Textsortenkombination gerichtet, in der sich deutlich eine "herrschende" und eine "dienende" Textsorte ausnehmen lassen. Ob das für das Gesamtwerk der genannten Autoren gilt bzw. welche sonstigen Beziehungen zwischen essayistischer und fiktional-narrativer Textsorte auftreten, müßte wohl in einer umfassenderen Untersuchung geklärt werden.

Resumen

La literatura moderna recurre cada vez más al juego con las expectativas del lector creadas por la ilusión de leer un determinado género de textos. La vanguardia histórica ha consagrado definitivamente este procedimiento como uno de los medios más eficaces de la literatura para crear efectos estéticos. El presente artículo analiza tres textos de autores argentinos (Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar) para ver de qué manera y con qué diferencias esta técnica es utilizada en la literatura latinoamericana de nuestro siglo. En el texto de Macedonio –que está todavía muy cerca de la vanguardia, a pesar de que, a diferencia de los manifiestos de dadaístas y surrealistas, utiliza una verdadera narración– ésta sirve únicamente de "pretexto" a la reflexión filosófica (e irónica). En *Tlön, Uqbar, Orbis tertius* de Borges, al contrario, el texto ensayístico se emplea como elemento de la realidad no-racional que irrumpe en la realidad cotidiana según la técnica habitual de la literatura fantástica. Así, los pensadores de Tlön aparecen como una imagen irónica de la actitud de Macedonio, una especie de homenaje humorístico de Borges al "Primer Metafísico del Río de la Plata". En el texto de Cortázar, finalmente, el capítulo 73 de *Rayuela*, la unión entre los varios subtextos es tan íntima que ya no se puede hablar de pre- o sub-textos, sino de un texto complejo cuyo principio parece ser la continua transgresión de géneros textuales. Así, la novela se establece como el lugar de reflexión pos-filosófica, es decir, como continuación de la reflexión filosófica con otros medios, aquellos precisamente del "ensayo", el cual, en sentido etimológico, no está sometido a la necesidad de la consecuencia lógica, sino que puede desarrollar un pensamiento en forma libre, asociativa, y en todos los niveles poéticos y/o argumentativos. En Cortázar, la mezcla de géneros es, por lo tan-

to, parte de un programa poético-político como reflejo de la “fusión entre vida y arte” proclamada por la vanguardia y, a la vez, de la “realidad osmótica” postulada por el mismo Cortázar. En la obra de Borges que se distancia, en los años 40, de la vanguardia, es más fácil distinguir entre un género “dominante” y otro “coadyuvante”.