

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

El texto elegible.

La dificultad en la escritura contemporánea: de Georges Perec a Violeta Kesselman

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Erea Fernández Folgueiras

DIRECTORES

Lourdes Carriedo López
Antonio Garrido Domínguez

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

El texto elegible.

La dificultad en la escritura contemporánea: de Georges Perec a Violeta Kesselman

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Erea Fernández Folgueiras

DIRECTOR

Lourdes Carriedo López
Antonio Garrido Domínguez

EL TEXTO ELEGIBLE
LA DIFICULTAD EN LA ESCRITURA CONTEMPORÁNEA:
DE GEORGES PEREC A VIOLETA KESSELMAN

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO
DE DOCTOR PRESENTADA POR**
Erea Fernández Folgueiras

DIRECTORES
Lourdes Carriedo López
Antonio Garrido Domínguez



FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA Y
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA



TESIS DOCTORAL

**EL TEXTO ELEGIBLE. LA DIFICULTAD EN LA ESCRITURA
CONTEMPORÁNEA: DE GEORGES PEREC A VIOLETA KESSELMAN**

Memoria para optar al grado de doctor
presentada por

Erea Fernández Folgueiras

Dirigida por los doctores

Lourdes Carriedo López

Antonio Garrido Domínguez

Madrid, 2020

Narrative is a problem to me

Gertrude Stein

AGRADECIMIENTOS

Entre las cosas oídas está que escribir es un trabajo solitario y que una tesis es el más solitario de los trabajos de escritura. Mi sensación al cierre, en un momento históricamente marcado por la soledad –2020, año mundial del encierro por pandemia–, está sin embargo dominada por la compañía. Creo que estas páginas están llenas de gente, como llena de gente estoy yo después de haberlas escrito. En lo que duró hacer este texto se formó a mi alrededor una comunidad muy densa, que empezó en el bullicio colectivo que la ciudad de Madrid vivió en 2011, y que se fue concretando en otros bullicios después. Si estos años me sirvieron para leer lo que esta comunidad era, desde luego ya habrán servido de mucho. En ellos aprendí algo que en parte ya sabía: que una no piensa sola, que tampoco escribe sola, y que no pueden pasarle a una sola las experiencias que le pasan con lxs otrxs al pensar.

De todas estas compañías, agradezco en primer lugar haberme cruzado con una profesora como Lourdes Carriedo. Le agradezco la seriedad y el compromiso con los que me acompañó durante los últimos años, y la confianza que puso en mí y en lo que hacía. Lourdes me transmitió que en este proceso aprendíamos las dos, lo que mirado desde aquí me parece la mejor cualidad de lxs maestrxs. Por su cuidado y sus orientaciones este trabajo es lo que es, menos alocado pero también menos ortodoxo de lo que mis deseos y mis miedos quisieron.

Agradezco también la atención que Antonio Garrido puso a esta tesis a lo largo de todo el tiempo que duró. Él fue testigo de sus fases más apegadas y de las más desprendidas, y por tanto conoce este proceso en un nivel que sus páginas no son capaces de reproducir.

Esta investigación comenzó gracias a una beca FPU que el Ministerio de Educación me concedió entre 2011 y 2015. Agradezco a toda la comunidad universitaria que me rodeó entonces y que formó parte de ésta y de otras batallas, casi siempre muy poco académicas. A la Complutense de las revueltas, que viví con Fernando Á. Moreno e Ivana Palibrik, con Antonio Sánchez y Laila Yousef, con Isabelle Marc, con Germán Garrido, con Juan Varela-Portas. A Marta Espinosa, que tanto me ayudó en los últimos tiempos –también revueltos– del doctorado.

A Antonio Sánchez quiero agradecerle el tiempo que dedicó a este trabajo, del que muchas veces fue asesor técnico, en el sentido más pleno de la palabra. Mi filósofo de urgencia, entre otras cosas urgentes.

Esta tesis casi no existió, pero sí existe. Entre el no y el sí ocurrió el Seminario Euraca. Euraca es para mí lo más parecido a la Universidad Real, o sea, a una verdadera Escuela: libre, comprometida, exigente, divertida. Nada encuentro que encaje en mejor en este adjetivo nunca bien utilizado: radical. Además de la más revolucionaria de mis educaciones, Euraca es una red de afectos cuya importancia todavía no soy capaz de medir. Agradezco a lxs que allí nos vimos y nos vemos: Patricia Esteban, María Salgado, Ángela Segovia, Paula Pérez Rodríguez, Luz Pichel, Beatriz P. Repes, Elia Maqueda, Miriam Martín, Alejandro Simón, Jara Rocha, Mafe Moscoso, Kike García, Sole Parody, Beatriz Álvarez, Chus Arellano, Lila Insúa, Selina Blasco, Javier Pérez Iglesias, Ignacio Redrado, Esteban Pujals. Y a todxs todxs todxs lxs demás. Seguimos.

María Salgado es una persona decisiva para esta tesis. Se esforzó casi obstinadamente en convencerme de que lo que hacía era importante, y confió en mi trabajo bastante más que yo misma. Su pasión le dio a este proceso la energía que tuvo, y su apoyo evitó muchas veces que lo dejara caer. Estas páginas también deben mucho a su poesía, que entre infinidad de otras cosas es para mí un lugar desde el que pensar.

A Paula Pérez le agradezco la lucidez que contienen su corazón y su cabeza, y la forma en que es capaz de compartirla. Su manera tan precisa de describir la cosas que están a punto de pasar. Conocerla no dejó en mí nada igual que estaba, en el mejor de los sentidos ella es arrasadora.

A Ángela Segovia, mi gran amiga. Todo esto –no la tesis, ni siquiera el compromiso con lo literario, sino más bien la apertura a una paciencia disidente muy particular– está muy pegado a ella.

A Alejandro Simón y a Elia Maqueda les agradezco, además, haberme ayudado en las etapas finales de este proyecto. A Ale, por ponerse a los mandos del Indesign con sus preciosas ideas y su infinita paciencia. A Elia, por traducir al inglés mis frases imposibles.

A Sole Parody, por su enorme corazón, su comprensión y su alegría. Por sus letras, por sus beats y por sacarme a bailar desde cerca y desde lejos.

Agradezco a las personas que me cuidaron en este esfuerzo cuando ni siquiera yo me enteraba de lo esforzado: Alejandra Rodríguez, Irene Vicente, Charli Zanella. A Sara Rodríguez Gallego, desde 2003. A estos dos lugares improbables en el norte y en el sur de Madrid: La Lenta y Vaciador.

A Jesús Pérez Caballero y Alberto Sebastián Lago, por animarme para que atreviera. A Hugo Martins, por sostenerlo cuando me atreví. Estas tres personas son hoy un Gran Anclaje de Ultramar.

A mi familia le agradezco el apoyo tan seguido en muchos niveles. A mi mãe, por los ánimos y la perseverancia. A mi pai, por la misteriosa compenetración. A ambos les agradezco también las prisas: ajustarme a los tiempos fue algo que siempre quisieron enseñarme, pero que nunca terminé de aprender.

A mi hermana Uxía le agradezco que sea mi compañera. Todo lo que escribo lo hago con ella y para ella. Por eso, este trabajo es suyo.

Lo escrito y lo no escrito de esta tesis me pasó al lado de Eduardo Maura. Las partes vividas y las partes pensadas, y las partes literalmente incorporadas, fueron en mucho compartidas con él. No sabría decir cuánto aprendí de lo que él supo, cuánto de lo que sabe y cuánto de lo que supimos más o menos a la vez. Tampoco sé muy bien cómo decirle lo que ahora le digo: terminé.

Madrid, 21 de septiembre de 2020.

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Índice	13
Resumen / Abstract	15

INTRODUCCIÓN

Sobre la dificultad	21

PARTE I

MARCO TEÓRICO DEL TEXTO ELEGIBLE

Capítulo 1. De lo ilegible a lo elegible. La necesidad de un concepto	35

Capítulo 2. Nada de liberal, todo de literal

2.1. Literalidad y desautomatización.

El formalismo ruso y la percepción de la forma	51

2.2. Una lengua extranjera en la lengua: desterritorialización y literatura menor	65

2.3. Todo lo que sucede y todo lo que se dice, sucede y se dice en la superficie (significante)	82

2.4. Maquinaria, maquinita, lenguaje. La máquina literaria	101

Capítulo 3. Huecos, agujeros, descosidos. Sobre la indeterminación

3.1. Lo no-dicho y su contorno. Ilegibilidad e indeterminación	120

3.2. Intención y ficción. Los dos momentos del objeto literario	133

3.3. Ella es lo incitante: la estructura apelativa del texto literario	146

Capítulo 4. No puede decir todo, pero puede decir más. Sentido, lectura y lector

4.1. La comprensión del texto literario. El proceso de lectura	164

4.2. ¿Qué es un lector? ¿Cuántos hay?	192

4.3. Dónde está el sentido –y cuándo llega	206

PARTE II
DOS CASOS DE ELEGIBILIDAD (DEL S. XX AL S. XXI)

Capítulo 5. Contra la experimentación (por una historia crítica de la dificultad textual)	269

Capítulo 6. Georges Perec. El fragmento contra la novela *normal*

6.1. Una lectura estética de la fragmentación: <i>La Vie mode d'emploi</i> , texto elegible	273
6.2. Lo literal: el fragmento como forma significativa	279
6.3. Lo indeterminado: la sintaxis ¿rota? de <i>La Vie mode d'emploi</i>	312
6.4. Nada coincide con nada: VME, una novela sobre el desajuste	337

Capítulo 7. Violeta Kesselman: la lengua crítica de nuestra crisis

7.1. Una literatura política (para una nueva norma, una dificultad nueva	369
7.2. Una literatura crítica (con la lengua, sin su norma, con lo de todos, sin lo del yo)	378
7.3. Una literatura clínica: el aparato, la percepción, la tradición en el objeto	414

CONCLUSIONES

La más propia literatura política	439

Bibliografía	455

RESUMEN

El texto elegible. La dificultad en la escritura contemporánea: de Georges Perec a Violeta Kesselman es una investigación que tiene por objeto los textos literarios orientados hacia la materialidad de la lengua. Construidos desde el desvío de la norma lingüística y de la convención literaria, la crítica ha insistido en llamar a estos textos “experimentales” o “ilegibles”, categorías que sólo indican su diferencia respecto a los usos lingüísticos comunicativo-referenciales, y que por tanto los reducen a una muy imprecisa “extrañeza”. La fortuna de estas aproximaciones, que desatienden la diversidad procedimental y la evolución de los objetos considerados a lo largo del tiempo, ha vinculado su atención al material lingüístico con un paradigma lúdico-esteticista, que se juzgó desconectado de su realidad histórica y al que se acusó de falta de compromiso político. La intención de este trabajo es, precisamente, reconsiderar estos textos de manera específica, atender a su técnica para señalar el altísimo potencial político que está implicado en lo que todos ellos tienen en común: un lenguaje que denuncia, desde el nivel más inmediato de su literalidad, la no-neutralidad de la lengua *normal* (comunicativa, informativa, correcta) y la no-naturalidad de la literatura referencial, todavía hoy hegemónica.

Frente a lo experimental y a lo ilegible, el término *elegible* señala un esfuerzo teórico por recuperar la lectura como elemento esencial de una idea amplia de texto, que no se agota en su dimensión objetual, sino que comprende todos los procesos de comprensión que ésta activa. Siguiendo el camino que el formalismo y el estructuralismo abrieron, y que el postestructuralismo consolidó desde muy diversos lugares, este trabajo entiende el texto literario como *experiencia estética*, y por tanto dirige su análisis tanto a su estructura lingüística como a los procesos de producción de sentido que trascienden los límites de esa estructura a través de la actividad del lector. Esta doble dirección analítica, lingüístico-estructural y hermenéutica, da cuenta de la también doble *dificultad* del texto elegible, que organiza una superficie lingüística extrañada y que extraña, a su vez, la lógica referencial del sentido único, poniendo a funcionar una multiplicidad de sentidos potenciales que el lector debe actualizar, cada vez, en uno. De la tensión entre estos movimientos complementarios resulta la ecuación de lo elegible, que organiza la primera parte de esta investigación alrededor de la fórmula *literalidad + indeterminación = lectura*, y donde la literalidad mira hacia el desvío lingüístico (en el plano signifiante), la indeterminación hacia el desvío referencial (en el plano significado) y la lectura hacia la actividad de producción de sentido que resulta de los dos factores anteriores.

Establecidas estas premisas teóricas, la segunda parte de este trabajo observa cómo se concretan en dos “casos” de elegibilidad: las escrituras de Georges Perec (especialmente en su novela *La vida instrucciones de uso*, de 1978) y Violeta Kesselman (en

sus dos obras principales: *Intercambio sobre una organización*, de 2013, y *Morris*, de 2019). El análisis de estas dos escrituras permite considerar los procedimientos lingüísticos que garantizan la dificultad textual: la forma-fragmento en el caso de Perec, operaciones más sofisticadas de desestabilización del referente en el de Kesselman (que incide en la indistinción entre planos diegéticos derivada de la tematización de los sistemas y de las herramientas perceptivas). Pero permite, asimismo, contrastar y relacionar una dificultad con otra: los dos “casos” analizados son también dos “momentos” de la elegibilidad, en tanto demuestran que el paradigma antirrepresentativo de la experimentación está sujeto al cambio, y que por tanto la dificultad de sus objetos no sólo es histórica (hoy los textos de Kesselman plantean una dificultad que los de Perec ya no tienen), sino que determina la historicidad de las formas literarias en general. La lectura relacionada Perec-Kesselman invita a reflexionar sobre las nuevas formas de la dificultad literaria, los modelos textuales que surgen de ellas y la relación que mantienen con el canon de la literatura, al que primero se oponen, pero sobre el que después intervienen, agrandan y, en consecuencia, hacen evolucionar.

Palabras-clave: texto elegible, dificultad textual, indeterminación, hermenéutica literaria, política y literatura, Georges Perec, Violeta Kesselman.

ABSTRACT

The illegible text. The difficulty in contemporary writing: from Georges Perec to Violeta Kesselman is a research aimed at those literary texts oriented to the materiality of language. Built from the deviation of the linguistic rules and literary conventions, these texts have been repeatedly branded by criticism as ‘experimental’ or ‘illegible’, categories that only indicate their diversion from communicative-referential linguistic usage, reducing them to a fairly imprecise ‘strangeness’. These approaches, which disregard both procedural diversity and the evolution of objects considered over time, have eventually seen how their interest in the linguistic material was tied to a ludic-aesthetical paradigm judged disconnected from its historic reality and accused of a lack of political commitment. This research intends to reconsider these texts specifically and study their technique in order to point out the extremely high political potential implied in what they have in common: a language that denounces, from its literacy’s most immediate level, the non-neutrality of the *normal* (communicative, informative, correct) language and the non-naturalness of the referential literature, still hegemonic.

Opposite to the experimental and the illegible, the term *ellegible* highlights a theoretical effort in order to recover reading as the essential element of a wide idea of text, which doesn't run out within its objectual dimension but covers all the comprehension procedures it activates. Following the path set by formalism and structuralism, and consolidated by poststructuralism from very different places, this research understands the literary text as an *aesthetic experience*, and thus it directs its analysis both towards its linguistic structure and to procedures of meaning production that transcend the boundaries of that structure through the reader's activity. This analytical, linguistic-structural and hermeneutical double direction accounts for the also double *difficulty* of the ellegible text, which organizes a linguistic surface both strangled and stranger to the referential logics of the only sense, setting into motion a multiplicity of potential meanings the reader must update into one every time. From the tension between these two complementary movements we get the equation of the ellegible, which organizes the first part of this research around the formula *literacy + indeterminacy = reading*, and where literacy looks towards linguistic deviation (on the signifier level), indeterminacy towards referential deviation (on the meaning level) and reading towards the activity of meaning production resulting from the two previous factors.

Once these theoretical premises are set, the second part of this research studies the concretion of two 'cases' of ellegibility: writings by Georges Perec (essentially in his novel *Life: A User's Manual*, 1978) and Violeta Kesselman (in her two main works: *Intercambio sobre una organización* (Exchange on an organization), 2013, and *Morris*, 2019). The analysis of these two writings allows to take into consideration the linguistic procedures that guarantee textual difficulty: fragment-form in Perec's case, and more sophisticated operations of destabilization in Kesselman's (who stresses the indistinction amongst diegetic levels derived from the thematization of systems and perceptive tools). But it also allows to contrast and relate one difficulty to another: the two 'cases' analyzed here are also two 'moments' of ellegibility since they prove that the anti-representative paradigm of experimentation is subject to change, hence the difficulty presented by its objects is not only historical (today Kesselman's texts set a difficulty that Perec's do not anymore) but it also determines the historicity of literary forms in general. The interrelated reading of Perec-Kesselman invites to reflect on the new forms of literary difficulty, textual models arising from it and the relation they have with the literary canon, which they oppose at first but then intervene, enlarge, and consequently make evolve.

Key words: ellegible text, textual difficulty, indeterminacy, literary hermeneutics, politics and literature, Georges Perec, Violeta Kesselman.

INTRODUCCIÓN

SOBRE LA DIFICULTAD

Un error, su corrección. Lo difícil y lo normal. Lo difícil y lo común. Lo difícil y lo nuevo. Sobre el presente. El viejo problema de la postmodernidad. Hacia el futuro.

Hemos venido a deshacerlo

Le Parody

Este trabajo es el resultado de un proceso accionado por un error. En clave retórica, la figura de este error sería una sinécdoque: en los primeros momentos de mi investigación me ocupé del fragmento como forma elemental de unos textos “rotos”, que resultaban difíciles (esto es: que eran nuevos) en la medida en que eran discontinuos. De esta identificación novedad-dificultad-fragmentación arrancó un método de estudio a la vez totalizante –pretendía explicar toda la ruptura fragmentaria– y reduccionista –quería agotar en el fragmento un tipo de ruptura más amplio– que pronto se descubrió equivocado y señaló lo equivocado de su objeto. El primer síntoma de mi error fue una sospecha temporal: la escritura fragmentaria, que me interesó a partir de textos fechados en la segunda mitad del siglo pasado (en concreto *La Vie mode d'emploi*, de Georges Perec), me resultó, leída hoy, vieja. Si el modelo perecquiano conserva algo de lo que fue su novedad, ésta no pasa, o no sólo pasa, por la interrupción de la continuidad narrativa establecida por el modelo discursivo *normal*, entonces encarnado por la narración realista decimonónica. Aunque el paradigma referencial del realismo todavía es hegemónico, la fragmentación ya está integrada en la norma literaria, de modo que, por mucho que se aleje de la cronología y la continuidad como estructuras de orden, ya no problematiza las coordenadas de emisión y recepción establecidas por una tradición que se vio agrandada por el uso (hasta quizás los dosmiles) y el abuso (quizás desde los dosmiles) del recurso fragmentario.

El segundo síntoma de mi error tiene una manifestación de signo contrario: aparecieron, según avanzaba en el estudio de ese objeto mal seleccionado, textos que sí eran difíciles pero no acudían a la forma fragmentaria. La dificultad no se explicaba, pues, en función de un desvío respecto de la continuidad del discurso, sino que implicaba una anormalidad discursiva en la que intervenían más elementos. La continuidad *normal* de los textos, en tanto reproduce la continuidad *real* de la experiencia, participa de un modelo literario mimético-representativo, que imagina un mundo anterior a la lengua y que entiende esa lengua como instrumento para referirlo. Este modelo concibe algo así como un mundo empírico puro, no afectado por los procesos perceptivos y expresivos que median su aprehensión y su experiencia, y un sujeto también puro: conciencia individual que piensa antes del lenguaje y del intercambio social que el lenguaje, como

práctica de consenso, trae consigo. En consecuencia, plantea una lengua neutra, que no interviene en el material objetivo y subjetivo que la convoca. En su privilegio de lo expresado sobre su expresión, el modelo referencial entiende que la lengua debe parecerse tanto al mundo que, en su más perfecta versión, en la versión deseada por Platón y por toda la tradición que el deseo platónico dio a existir, sería idéntica a ese mundo y lo transparentaría, dejando de ser lengua para ser cosa, cambiando el signo por la referencia: desapareciendo. A este deseo se lo llamó *clásico*, y al hacerlo se lo periodizó, aunque no se dio por terminado. Porque el clasicismo no señala aquí un espaciotiempo de la literatura, sino un uso literario de la lengua que sigue disponible hoy: de ello da cuenta, por ejemplo, el hecho de que Borges escribiera, en 1958, que “en las letras de ‘rosa’ está la rosa / y todo el Nilo en la palabra ‘Nilo’” (1981: 206).

Que la palabra rosa y la flor rosa converjan es imposible: el modelo de la representación –y su envés: la inefabilidad– son idealistas, es decir, saben lo que ocupa la lengua que quieren ocultar. La cuestión está en que sean deseables: “Rose is a rose is a rose”, escribe Gertrude Stein en 1913, dirigiendo el interés al nombre y no a la flor (1998e: 327). Frente al cero que Platón quiere de lengua –y frente a la culpa que éste pone en la poesía–, el exceso, la multiplicación verbal que tiene lugar en los textos que problematizan la referencialidad.

Que la interrupción o la discontinuidad no son los únicos parámetros que miden el desvío implicado en el modelo textual que me interesa lo aprendí a partir de muchos objetos artísticos, sobre todo (aunque no sólo) literarios. Lo común de estos objetos es la preocupación por la materialidad de su lenguaje, cuyo destino no es ya desaparecer en el sentido sino aparecer como condición de aquél. Muchos de estos otros parámetros ya funcionaban en la obra de Georges Perec, aunque yo los desatendiera para centrarme en la ruptura fragmentaria: así ocurre con la desestabilización de la referencia y de la voz narrativa, con la apuesta por un orden del discurso que se aleja de las reglas de la lengua y de la acción, con la igualación o incluso la inversión del mundo de los hechos y de las ficciones que opera, por ejemplo, en los procedimientos de apropiación y cita, y con el cuestionamiento de la noción de originalidad y de la subjetividad autoral que estos procedimientos comportan. De todos los objetos difíciles que corrigieron el error inicial de mi investigación y que me ayudaron a leer mejor la dificultad de Perec, decidí seleccionar los textos de Violeta Kesselman: si lo hice fue porque entendí que concentran en grado máximo los procesos de rematerialización de la lengua para rescatarla en su dimensión signifiicante y viva.

La escritura de Kesselman es fragmentaria, es verdad, y a menudo más abruptamente fragmentaria que la de Perec, pero el fragmento no explica su idiolecto literario. Leo a Kesselman a la luz de una tradición de la dificultad lingüística que quizás tenga su origen *moderno* –sería muy difícil rastrear el origen-original– en la escritura

de la propia Gertrude Stein, y que continúa, en una filiación para nada ortodoxa, en otros textos difíciles del siglo XX, como los de las vanguardias rusas, el primer Eliot, el último Joyce, Woolf, Zukofsky, Beckett o César Vallejo; Robbe-Grillet y lo que se llamó el Nouveau Roman francés, su continuación en el grupo Oulipo y sus contemporáneos estadounidenses Language; quizás también –aunque quizás en otro sentido– cierta ficción norteamericana de fin de siglo (la de Barth, Foster Wallace y Pynchon, por ejemplo) y, como precedentes inmediatos de Kesselman, los poetas argentinos de la llamada generación de los 90. Pero lo que el siglo XX abrió para el XXI habría en realidad empezado en el XIX con Mallarmé, y desde ahí podría buscarse, hacia atrás, en una práctica del desvío que, en contextos y con implicaciones muy diferentes, implica a la poesía barroca y quizás llega hasta los procedimientos de combinatoria de las cantigas galaico-portuguesas, por poner ejemplos temporalmente alejados y canónicamente establecidos. Me dejo muchos, y desordeno: aunque no es el objetivo principal de mi trabajo, en las páginas que siguen me ocuparé algunas veces de justificar este linaje, que de momento sólo propongo como el suelo de un aprendizaje crítico. Un aprendizaje por el cual entendí que la dificultad que me interesa expresa de maneras muy variadas un modelo textual más complejo y más diverso que el de la fragmentación, definido –y acudo aquí a los términos de Esteban Pujals (1992: 10-11)– por su *lingüística*, esto es: preocupado por la *centralidad del lenguaje* en los procesos de configuración de lo *real* objetivo y subjetivo, y de los lenguajes / códigos en la configuración de lo *bello* –o sea, en la delimitación del campo del arte en general, y de la literatura en particular.

Que esta tradición se parece por su principio a lo que se dio en llamar *modernismo*, que señala una cierta modernidad literaria de corte “vanguardista” o “experimental”, es tan cierto como cierto es que se parece a la *postmodernidad* por su final. Lo que demuestra que estas categorías, que buena parte de la crítica relaciona de manera disyuntiva (una u otra) y progresiva (una después de otra), son insuficientes para enfrentarse a ciertos problemas estéticos. Lo son, en primer lugar, porque lo que quedó del modernismo, su imagen paradigmática, se organizó sobre la parte menos desviada de un canon muy heterogéneo (más el Eliot de *Four Quartets* que el de *The Waste Land*). En segundo lugar, porque la parte *lenguacentrada* del modernismo se leyó, erróneamente, como expresión de una idea radical de la autonomía del arte que, también mal atribuida a la intención de las primeras vanguardias artísticas, tomó la especificidad literaria por un juego esteticista, separado de las preocupaciones sociales. Muchos de los debates que organizaron la historia de la literatura contemporánea pueden leerse desde aquí: para empezar, la presunta oposición de la escuela formalista (y de su alianza con el futurismo ruso) a la preocupación social garantizada por el arte revolucionario; más adelante, la querrela entre experimentación y compromiso que dividió la letras francesas (por tanto europeas, por tanto occidentales) desde mediados de siglo, oponiendo las prácticas

extrañadoras del Nouveau Roman y del Oulipo al modelo de *engagement* representado por la obra de Jean-Paul Sartre. Lo que olvidan estas lecturas es que la preocupación por la lengua es una preocupación social, y que por tanto, al poner la lengua primero, estos textos no prestan menos atención a su historia y a su presente, sino más. Lo que hacen estos escritores y críticos es entender la lengua como material no sólo de la literatura, sino del pensamiento y de la percepción, esto es, como modo de acceso y comprensión de lo que entendemos por “realidad” y por “conciencia subjetiva”. Y que por tanto, como bien señala Esteban Pujals, la función comunicativa que la normalidad discursiva privilegia “no es sino muy secundaria en el uso de la lengua; los hablantes, previamente a cualquier acto de habla, están ya comunicados en la enorme medida que supone compartir los infinitos acuerdos en los que hablar esa lengua consiste; *no hablo para que me entiendas, sino porque me entiendes*” (*ibíd.*: 19; el subrayado es mío).

Lejos de ser esteticista, la atención a la lengua de los textos difíciles es *materialista* en el doble sentido que esta palabra tiene: por la importancia concedida al material en la configuración del objeto literario y por la comprensión de este material como condición de posibilidad de la experiencia estética. Materialista también de la manera en que lo entiende la propia Violeta Kesselman al analizar, junto a Ana Mazzoni y Damián Selci, la poesía argentina de los 90 a partir de su tendencia a “complejizar la percepción” para volver “más social, más real, más verdadero el objeto percibido”, que aparece atravesado por su contexto y por los condicionantes históricos, políticos, económicos y culturales (esto es, ideológicos) implicados en él (cf. Kesselman, Mazzoni y Selci: 8).

La preocupación literaria por el material produce objetos lingüísticamente problemáticos. Dado que en el uso representativo-normal la lengua desaparece en el objeto, la aparición de la lengua en el texto requiere de procedimientos de desvío que le devuelvan su consistencia. Como efecto inmediato, la referencia se debilita. Llamar la atención sobre la lengua se convierte así en una operación *política*, destinada a (1) demostrar que el uso normal no agota la lengua, y que por tanto normalidad no es sinónimo de neutralidad ni de totalidad, y (2) señalar lo normal como un uso más, privilegiado por intereses no lingüísticos, y por tanto tan artificial (tan no-natural) como los usos antirrepresentativos y extraños. Lo que los textos materialistas, desviados o lenguacentrados reconocen, entonces, es la variedad de las lenguas vivas en sus usos: su dificultad no viene dada por un desvío respecto a la lengua o a la literatura en general (en cuya pluralidad se reconocen), sino a un determinado modelo literario y textual que olvida –o que oculta– las “implicaciones epistemológicas y poéticas de la forma” (cf. Pujals 1992: 12-13). No parece justo, por tanto, acusar de falta de compromiso a las operaciones poéticas orientadas a descubrir la condición ideológica de lo normal, el hecho de que la normalidad de una lengua –la sensación de naturalidad que tienen

los hablantes al usarla– sea también artificial, construida, que esté históricamente determinada.

La construcción de lo normal, que en literatura recibe también el nombre de *legible*, no depende de criterios propiamente literarios. Como la normalidad, la legibilidad nombra las relaciones de poder extraliterarias que intervienen, desde fuera, los objetos y la experiencia de la literatura. La legibilidad es ideológica, y por tanto la ilegibilidad también lo es: señala, una vez más, lo que quedó fuera de una determinada norma. Decir que los textos difíciles son *ilegibles*, aunque sea para valorar su diferencia, implica afirmarlos a la contra y en consecuencia reforzar un modelo hegemónico que sigue operando como referencia. Esto es lo que en buena medida les ocurrió a las lecturas postestructuralistas de la dificultad, empezando por las consideraciones de Roland Barthes, quizás el mayor de sus defensores. Barthes (2006) intentó superar las implicaciones ideológicas de lo ilegible al proponer, como enseguida explicaré, una alternativa a la lectura como condición del texto literario. Habló así de la *escritura* como fundamento de la tarea crítica, que ya no distinguiría los textos en función de si se pueden o no leer, sino que separaría los que se pueden y los que ya no se pueden escribir. Al hacerlo, invirtió la relación entre el texto y el sentido impuesta por la legibilidad, privilegiando las propuestas que cuestionan el modelo representativo clásico –que se lee con facilidad, pero que ya no sirve a quien enfrenta el trabajo literario. Pero esta afirmación de lo *escribible* como primer valor adquiere un desarrollo teórico basado, otra vez, en los parámetros de la legibilidad que niega. Mi investigación arranca, precisamente, donde Barthes dejó la suya: con la voluntad de dar continuidad crítica al tipo de texto que el francés *nombra*, y de hacerlo –y esto es esencial– sin renunciar a la lectura como operación implicada en la experiencia que ese texto pone en marcha. Frente a la negación o la superación de lo legible propuestas por las teorías de la ilegibilidad o por el modelo de lo escribible, mi esfuerzo pasa por ampliar la idea normal de la lectura. Así, en las páginas que siguen, el verbo leer no remitirá a la actividad descodificadora de un sujeto que recibe un texto que ya tiene sentido, sino que recogerá el proceso por el cual ese sujeto produce, activamente, el sentido y el texto mismo, que no se agota en su dimensión objetual. Es esta idea agrandada de la experiencia literaria la que quiero señalar al hablar del *texto elegible* (*vid. infra* capítulo 1).

Puesto que problematiza lo que *normalmente* significa leer, el texto elegible no puede obviar el modelo de normalidad que es objeto de su crítica: lo tiene en cuenta, precisamente, para evidenciar su convencionalidad, su arbitrariedad y su artificio. Por esta razón, la “anormalidad” lingüística y la “ilegibilidad” receptiva comparecen como factores en la *fórmula de lo elegible* que me ocuparé de desarrollar en la primera parte de este trabajo. Porque se saben ideológicos, lo anormal y lo ilegible aparecerán allí reseteados, funcionarán como categorías críticas: la lengua desviada (no invisible) se

hace *literal*, el sentido incierto (no preexistente) se vuelve *indeterminado*. Literalidad e indeterminación son, pues, las operaciones implicadas en un texto que, por tener más lengua (un significante más duro, obligatorio), tiene quizás menos referencia, pero no menos sentido. Sentido, precisamente, tiene más: la experiencia accionada por estos dispositivos pone a funcionar los *ilimitados* sentidos presentes en su signo-texto para que el lector los recorra y seleccione, cada vez, uno. Cada sentido cierra una lectura, pero no agota el texto, que sigue funcionando y que está disponible para producir otros sentidos en nuevos contactos con el lector.

Esta doble condición, literal e indeterminada, del texto elegible, señala los dos aspectos de su dificultad. A la dificultad material, vinculada a un uso extrañado de la lengua, se une la dificultad semántica, que apunta a una referencia debilitada, a un sentido que no es la causa del texto, sino que está producido por él, es su efecto. Lo difícil de estos textos no se opone a lo fácil, y sí, como vengo desarrollando hasta ahora, a lo *normal* que problematiza. Se opone también a lo *dócil*, que tampoco es lo fácil y sí lo ingenuo. De ingenuos tacha Pujals (cf. *ibíd.*: 18-19) los usos lingüísticos que pasan por encima de toda la reflexión sobre el lenguaje que, desde Wittgenstein y Sapir hasta Lacan y hacia delante, demostró que la referencia, subjetiva u objetiva, no está intocada por la lengua sino hecha ella misma de lenguaje. Y que por estable que aparezca, el lenguaje no es un sistema fijo, sino histórico, y que por tanto integra la historia en sus dinámicas de significar. Omitir estas consideraciones no sólo diluye el cuerpo del lenguaje en la función representativa, sino que, además, privatiza lo que es común: entiende que la lengua refiere el pensamiento de un sujeto que es anterior a ella y en consecuencia concibe la verdad de un texto como adecuación de sus palabras a la experiencia individual y única del autor que lo compuso. Olvida, pues, que el sujeto, su pensamiento y su experiencia son relaciones sociales, y que por tanto están mediadas por una lengua que pertenece a toda una comunidad de hablantes. Al hacerlo, olvida también que el lector, que comparte con el autor la lengua que el texto trae, produce sentido a partir de sus prácticas lingüísticas, comunes y plurales por definición, sin necesidad de buscar por debajo de éstas la verdad que otro sujeto dejó puesta.

Lo difícil problematiza lo normal: la relación entre dificultad y norma ayuda a comprender el texto elegible desde un punto de vista inmanente y sincrónico. Aunque contempla la dimensión histórica e ideológica de la normalidad, lo hace desde el espacio-tiempo de la recepción de un objeto literario. Pero hay también un modo diacrónico de considerar la dificultad, por el cual ésta cuestiona no ya el sistema de la lengua, sino la tradición de la literatura. *Difícil* sería aquí lo que no encaja en los códigos que el arte se da a sí mismo para limitar, dividir y especializar su campo de acción: disciplinas, géneros, métricas, etc. En este sentido, la dificultad textual garantiza el cambio artístico, introduciendo en las formas estables del canon un elemento *nuevo*. El problema de la

evolución literaria tiene una larga tradición crítica: los propios formalistas, señalados y condenados por su presunto inmanentismo, reflexionaron sobre el hecho literario y su variabilidad (cf. Tinianov 2012b, Mukařovský 2011). Me interesa, sin embargo, rescatar la reflexión que, en este mismo sentido, enuncia un agente del cambio y una productora de dificultad como fue, en las primeras décadas del siglo pasado, Gertrude Stein. En un texto de 1926 titulado “Composition as Explanation”, Stein señala que la *composición*, expresión técnica del *presente* (o “sentido del tiempo”), es lo que cambia de generación en generación (cf. 1998c: 520 y ss.). Cambia la forma en la que la gente hace y ve las cosas, y por tanto cambia la forma en que esas cosas se organizan materialmente en una obra de arte. Los *compuestos* del arte serían entonces termómetros privilegiados del cambio social, en tanto que son los primeros en reconocerlo, reaccionar ante él y organizarlo. El arte no *reproduce* la realidad de este cambio –pues aún es anormal, informe, esto es: invisible–, sino que lo *traduce* a su material y por tanto le da la forma que aún no tiene. Por eso la novedad artística, esta traducción primera de lo nuevo que no está en el mundo como lo que es, sino en la dispersión de lo que está aprendiendo a juntarse, resulta al principio extraña, incómoda, difícil. Y también, en tanto que no se adecúa al canon clásico, fea. La evolución de las formas artísticas, viene a decir Stein, es la conquista de la clasicidad, el proceso por el cual lo feo se hace bello, y lo difícil, normal. La historia de las formas literarias es, mirada desde esta perspectiva, la historia del ensanchamiento de la norma gracias a la penetración sucesiva de la dificultad, y en consecuencia la historia de la continua invención de dificultades nuevas.

También este aspecto histórico de la dificultad importa en mi trabajo, es más: justifica la elección del corpus. Los dos casos de escritura difícil seleccionados se relacionan desde el final, es decir: la escritura de Kesselman legitima el análisis de la escritura de Perec, que *ya no es difícil*, pero que explica algunos aspectos de una dificultad que todavía sigue vigente en la argentina. De Perec me importa la extrañeza que no tiene pero que sí tuvo: de qué manera abre un arco para la historización de lo elegible. Se trata, entonces, de identificar en qué (rasgos lingüísticos) y por qué (motivos socioculturales) se distingue una dificultad de la otra, para comprender así que el texto elegible, como cualquier objeto artístico, está sujeto al cambio y determinado por el contexto histórico, cultural y específicamente literario en que se producen su emisión y su recepción.

Como Stein, Kesselman está especialmente atenta a su presente y a la composición que es su correlato. De hecho, ella entiende por literatura “política” –que yo llamaré *crítica*, y que es la que en este trabajo interesa: elegible, problemática– a aquella que es capaz de traducir las inquietudes de orden social al orden técnico, la que recoge y organiza la riqueza lingüística de la sociedad movilizadora, con frecuencia apagada por un “lenguaje literario mortuorio” (cf. Chacón 2013). Muchos años antes, en 1932,

Virginia Woolf señalara casi en los mismos términos la “desección de los tejidos vivos de la literatura” producida por el discurso de una crítica, a su entender, ocupada en la promoción de lo “exiguo” de su época y la falta de interés de los creadores que la habitan, que no habrían heredado nada del talento de los muertos (2010: 93). Ambas, Kesselman y Woolf, recuperan el conflicto entre lo clásico (la lengua muerta) y lo nuevo (la exuberancia de la época) propuesto por Stein, y se ponen, con la misma urgencia optimista, de parte de la novedad, de la complejidad y de los usos lingüísticos vivos. Lo que estas escritoras señalan es, en definitiva, lo siguiente: que el presente nunca es insuficiente para la literatura, y que, en todo caso, es cierta literatura, son ciertos usos de lengua los que resultan inadecuados a su presente.

La preocupación por el presente y su traducción literaria, así como las alianzas que esta preocupación imprime sobre poéticas cercanas (Stein y Woolf) pero también distantes en el tiempo (Kesselman y Woolf, Stein y Kesselman), me obligan a reflexionar sobre el sintagma “escritura contemporánea” que empleé, en el subtítulo de este trabajo, para delimitar un arco de lo elegible que abarca más de cuarenta años. Escogí este sintagma por su ambigüedad: en el aspecto temporal, y a la luz de las consideraciones aquí expuestas, es muy difícil definir lo que es un *contemporáneo*. La torpeza crítica que Woolf denunciaba en 1932 está relacionada con la falta de perspectiva histórica respecto a los textos del presente inmediato: en este sentido, ella entiende, como el diccionario de la RAE, que contemporáneo es lo que existe “al mismo tiempo que otra cosa” o pertenece a la “época en que se vive”. Pero sabemos que, referido a la historia y a la crítica artística, este término pierde mucho de su inmediatez: la misma RAE, que define la Edad Contemporánea como la “edad histórica *más reciente*”, fecha este periodo a partir de “fines del siglo XVIII o principios del XIX”. En el campo de la literatura quizás el lapso es menos amplio, pero sigue siendo inespecífico: ¿empieza con el gesto moderno?, ¿con la vanguardia o con lo que figuras como Mallarmé abrieron para la vanguardia?, ¿es lo que viene después de la vanguardia y del momento “modernista” de principios del XX? ¿Cuándo empieza, a efectos de este trabajo, la contemporaneidad? Si mi interés por el presente es igual de inmediato que el de Kesselman y Woolf, ¿por qué retrocedo hasta la figura de Georges Perec para considerarlo?

Mi intención es buscar en el último tercio del siglo pasado lo que pudo servirle a éste, y por tanto situar a Perec en el origen de un tipo de literatura que Kesselman contempla, aunque modifica. Que hoy se le atribuya al francés la condición-oxímoron de “clásico contemporáneo” cobra aquí especial interés, pues señala al menos que (1) la crítica no le permite envejecer: aunque sus procedimientos ya no son nuevos, él *es contemporáneo*; (2) la crítica no supo historizar una escritura que, frecuentemente referida como “experimental”, se entendió como una opción de lengua que el escritor puede tomar o no, puede aplicar o no a su trabajo, pero cuya forma y efectos no cambian

demasiado; pero también que (3) la escritura diferente y radical que Perec propuso ya está en el canon, pues *es un clásico*, y que, (4) en tanto clásico, ya no es difícil.

De este modo, el arco Perec-Kesselman habla de lo contemporáneo como el presente históricamente recorrido de cierta literatura, algo así como la evolución técnica de la dificultad actual. No nombra un periodo establecido por los historiadores literarios ni quiere agotar todos los modelos textuales producidos entre dos fechas. Tampoco señala la literatura que viene después de la *modernidad*, porque desconfía de la operatividad crítica de este término. En consecuencia, también rechaza el término *postmodernidad*, poco pertinente para un análisis materialista del hecho literario. Primero porque apela a un problema viejo¹: pone en marcha una querrela entre defensores y detractores del prefijo *post-* que no resuelve en nada, o en muy poco, la comprensión del tipo de textos que aquí planteo. Segundo porque parte de una idea de modernidad literaria que, como expresé más arriba, no hace justicia a las innovaciones que introducen quienes conforman la tradición de lo elegible. De nuevo en palabras de Pujals, “la etiqueta *postmodernidad* no sería hoy necesaria si la de *modernidad* se hubiera utilizado para designar a los verdaderos modernos: a Stein, a Duchamp, a Klebnikov, a Kruchonyk, a Tzara, a Zukofsky, condenados hoy a una *proto-post-modernidad* que no puede resultar más paradójica” (*ibíd.*: 26).

Ni modernos ni postmodernos: los textos elegibles son contemporáneos no por una razón estrictamente temporal y sí de posición y compromiso (lingüístico) con su presente. Si bien lo postmoderno puede resultar útil para nombrar, en palabras de Jameson, la “lógica cultural del capitalismo tardío” (1996: 12), no explica la especificidad de sus traducciones artísticas. Recoge un problema, o más bien: nombra la necesidad de problematizar las coordenadas culturales en que surgen ciertas poéticas, pero no pone esas poéticas en primer plano. Atiende, es verdad, algunos problemas estéticos –la

¹ De su vejez da cuenta, a mi parecer, que el término postmodernidad aún funcione como expresión cultural de una sociedad tardocapitalista que se ha establecido como la nuestra, y que si bien todavía rige ciertas lógicas productivas, no está actualizada a los fenómenos que hoy determinan las relaciones y los objetos culturales. La cuestión, por ejemplo, de la separación entre arte culto y arte popular –si se quiere, pre- y proto- postmoderna, pero que la postmodernidad quiso mirar de cerca– no puede abordarse sin contemplar la centralidad de internet y de los nuevos medios en las relaciones sociales y en las formas de imaginar y organizar lo real y su discurso. El tipo de experiencia del mundo abierta por la red introduce pliegues, saltos y convergencias de tiempos, espacios, lenguajes y códigos que no pueden referirse con palabras que antes sí servían, como influencia, hibridación, collage, cita, apropiación, etc. En este sentido, los textos clásicos sobre la postmodernidad (Lyotard, Jameson, Braudillard, etc.) no recogen muchos de los problemas que plantean los procesos actuales de producción y consumo (también cultural). Otros estudios de estética, con preocupaciones distintas a las de este trabajo, han sabido, años después, ocuparse de ellos: es el caso de *Afterpop*, donde Eloy Fernández Porta trata de traducir a la literatura una época post-postmoderna que la crítica de arte llamó la “era postmedia” (cf. 2010: 141), o de los ensayos de Kenneth Goldsmith (especialmente *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*, de 2011). Por fuera de la especificidad literaria, habría que mencionar, entre tantos otros, textos de autores como Hito Steyerl o Mark Fisher.

mediación discursiva de lo real y el desplazamiento de la referencia, la no neutralidad y la dimensión sociohistórica de la lengua o la preocupación por el papel del receptor en la producción de sentido, por ejemplo (cf. Hutcheon 1987: 158-160, 257 y ss.)–, pero sólo en tanto síntomas de un paradigma más amplio, relacionado con el estatus y la percepción de la realidad y no tanto con las formas artísticas de expresarla. Aunque hay estudios que abordan la postmodernidad desde la crítica y la teoría literaria, sus resultados son, en lo que afecta a este trabajo, inespecíficos –no se ocupan de los usos de la lengua y sí, por ejemplo, de la configuración del espacio de la literatura– o reduccionistas –agotan la variedad postmoderna en un uso lingüístico determinado (por ejemplo: la metaficción) y en consecuencia confunden una forma con un paradigma cultural, un objeto literario con el tipo de sociedad y la imagen de mundo que lo hace posible. En este sentido, si bien la postmodernidad señala algunos consensos que en su momento resultaron nuevos, no logra explicarlos en su totalidad, y por supuesto no se ocupa de las tensiones que complican, hoy, el espacio literario en cualquiera de sus manifestaciones (técnica, histórica, sociológica, etc.)².

Así opera la ambigüedad de lo *contemporáneo* en la escritura contemporánea: desde el presente pero también hacia el presente y por tanto fuera de aquél. Pero el término *escritura* también contiene una ambigüedad específica, que en su caso tiene que ver con la indefinición de un uso de la lengua que no cumple las convenciones de los géneros literarios tradicionales y que cuestiona los límites que esas mismas convenciones imponen sobre el espacio de la literatura. El texto elegible acude a

² Considero, no obstante, que el ensayo de Linda Hutcheon *Una poética del postmodernismo* acierta en sus matices y en su enfoque, y logra una aproximación a los problemas específicos que la postmodernidad le trajo a la literatura. Hutcheon define el postmodernismo como “metaficción historiográfica” (1987: 98 y *passim*), acotando su campo y señalando la relación que mantiene con el presente y con la tradición. Lo diferencia, por ejemplo, de lo “contemporáneo”, e impugna su pretendida universalidad para describirlo como un fenómeno cultural “primordialmente europeo y americano” (*ibid.*: 40). También lo distingue del arte de vanguardia (108) y lo vincula *problemática* o *paradójicamente* con el arte modernista, reorganizando así uno de los principales focos de la querella que dividió la crítica entre los que, como Jürgen Habermas (2008), negaron la postmodernidad, y los que la defendieron como un paradigma distinto al moderno: Jean-François Lyotard (1987, 2006) y Fredric Jameson (1996), entre otros. A este respecto, Hutcheon entiende que “la ficción postmoderna desafía tanto el formalismo estructuralista / modernista como cualquier noción simple mimética / realista de la referencialidad. A la novela modernista le llevó mucho tiempo recuperar su autonomía estética perdida en el dogma de las teorías realistas de representación; el mismo tiempo que le llevó a la novela postmodernista recuperar su historicidad y contextualización perdidos en el dogma del esteticismo moderno (que incluiría el hermetismo y ultraformalismo de los ‘textos’ de *Tel Quel*, por ejemplo). Lo que quiero denominar como postmodernismo dentro de la ficción paradójicamente usa y abusa de las convenciones del realismo y del modernismo, y lo hace para desafiar su transparencia, para impedir la disminución de la importancia de las contradicciones que hacen al postmodernismo ser lo que es: histórico y metafictional, contextual y autorreflexivo, siempre consciente de su estatus de discurso, de constructo humano” (*ibid.*: 117). En un sentido opuesto, heredero de la línea habermasiana, es útil consultar el modo en que el filósofo Carlos Thiebaut sintetiza el conflicto en torno al *post-* en su artículo “La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)”, publicado en 1999.

formatos y produce experiencias que, en los casos que aquí quiero estudiar, implican y confunden operaciones líricas y operaciones narrativas, cuestionando la utilidad de estas categorías de manera más rotunda que, por ejemplo, el paradigma de la hibridación. La lectura de Perec y Kesselman no remite al género como horizonte de comprensión: las expectativas implicadas en la narración, marco al que suele quedar asociada su obra, se ven permanentemente frustradas por procedimientos muy diversos, que van desde el abandono de la centralidad de la trama, el opacamiento de los personajes y la incertidumbre de la voz narrativa hasta la función estructuradora del ritmo y de los aspectos fónicos del lenguaje en la construcción de espacios y circunstancias. Apoyarse en esta frustración para definir, por ejemplo, una narración “de ruptura”, corre el riesgo de explicar negativamente y a la contra la técnica implicada en estos dispositivos, y acabar hablando más de lo que no son –continuos, cronológicos, referenciales, etc.– que de lo que sí hacen. En este sentido, resulta más interesante pensar lo que toman de espacios genéricos diversos y cómo lo articulan por fuera de ellos, pues parte de su capacidad para producir sentidos nuevos pasa precisamente por aquí.

Para referirme a los procesos que estas escrituras activan en relación a los géneros, acudiré, en la segunda parte de mi trabajo, a la idea de “genericidad límite” que Michel Gailliard (1999) atribuyó a la forma fragmentaria, pero que, a mi juicio, no atañe sólo al fragmento, sino a cualquier procedimiento *crítico*. Entiendo por *crítica* toda operación textual que problematiza la norma lingüística y literaria: en este sentido, creo que la escritura de Violeta Kesselman lleva esta genericidad límite a unos niveles que Perec (cuyo componente narrativo está más presente) no alcanza. Si los textos de Kesselman fueran prosa, sería una prosa que aprendió tanto de la poesía que no se deja entender como narración. En este aprendizaje no sólo se juega la incorporación de las características de un género en el otro, sino todo un contexto de aproximación a los textos en el que éstos aparecen menos como objetos artísticos que como “prácticas de significación” (Wlad Godzich y Jeffrey Kittay, 1987). Por tanto, una vez más, los cambios en la composición, por formalizados que aparezcan, responden a la necesidad histórica de trascender los géneros en tanto moldes que condicionan a priori la emisión y la recepción literarias, para comprenderlos como mediadores sociales de la literatura y medidores literarios de la sociedad, y, en consecuencia, como un sistema de relaciones que pierde la rigidez y la abstracción que le fueron atribuidas desde su codificación más pregnante, en el siglo XVIII. Vincular la dificultad de las composiciones que aquí me ocupan a la “narrativa” o a la “prosa” contemporánea resuelve en falso uno de los aspectos que sus usos lingüísticos quieren problematizar.

Desde estas premisas, el trabajo que propongo se divide en dos grandes partes. La primera es de carácter teórico: pretende desarrollar los factores implicados en la fórmula de lo elegible (literalidad, indeterminación, lectura) y explicarlos técnicamente,

es decir, atendiendo a los procedimientos lingüísticos y estructurales en que adquieren su dimensión textual. La segunda podría llamarse práctica o aplicada: su intención es recorrer las manifestaciones concretas de esos procedimientos técnicos en dos casos o escrituras, la de Georges Perec y la de Violeta Kesselman. Estas dos partes atienden a una división operativa, que sirve para organizar el problema en dos enfoques que, no obstante, se mezclarán y requerirán constantemente. Así, la parte teórica acudirá con frecuencia a casos de la literatura que expliquen, como suelo de lengua, las hipótesis planteadas. Del otro lado, la parte práctica no verterá, sin más, los conceptos y procesos desarrollados sobre los textos, sino que ampliará las hipótesis teóricas a partir del análisis de objetos literarios concretos. Del mismo modo, tampoco se agotará en una disección inmanentista de los textos de dos autores, sino que se ocupará de su relación histórica y de su vinculación poética a partir de un uso de la lengua literaria que aquí relacioné con la elegibilidad. Pensar esta relación, desde el presente y hacia atrás, permite enfrentar con seriedad crítica las formas y los usos nuevos que, hoy desorganizados o difíciles, organizarán la literatura por venir. Esta confianza en la capacidad de la dificultad contemporánea para producir la crisis que pondrá a andar el canon de la literatura es la misma que tuvo Virginia Woolf cuando, en el artículo que me convocó en estas páginas, escribió que “es a partir de los cuadernos –y no de los libros– del presente que se crean las obras maestras del futuro” (2010: 101).

PARTE I

MARCO TEÓRICO DEL TEXTO ELEGIBLE

CAPÍTULO I. DE LO ILEGIBLE A LO ELEGIBLE. LA NECESIDAD DE UN CONCEPTO

Legibilidad, ilegibilidad, elegibilidad. Nombrar es aplacar, dar a existir. Etimología de lo elegible. Las 3 e's de la lectura. Leer, elegir, enamorarse. Albertine & la petite bande. Literalidad + ilegibilidad = lectura.

Dice Gertrude Stein que a veces la manera de decir algo llega a no significar nada para quien lo dice. Dice que cuando eso pasa, el que dice puede continuar diciendo lo que dice, o puede dejar de decir, o puede empezar a decir de otra manera –que, tal vez, no signifique nada de nuevo³. Mi propósito en las páginas que siguen es averiguar cómo procede el lenguaje cuando quien dice –en este caso, quien escribe– decide optar por la primera opción y continuar diciendo algo que no significa, digamos, *nada*. Aunque no exactamente así. Lo que quiero explicar es más bien qué ocurre con el lenguaje de los textos que parecen no significar ninguna cosa –o significar cualquier cosa: *anything*–, cuando en realidad significan más cosas que una –si bien no todas. Textos como los de Stein, por ejemplo, donde el lenguaje se retuerce y vuelve sobre sí, quedando en cierto modo huérfano de referente. Lo que Stein entiende por “no decir *nada*” traduce esa orfandad que parece separar al lenguaje del mundo de los hechos y de las cosas que convencionalmente llamamos *realidad*. Habría que considerar esa distancia y el tipo de filiación que inaugura, para entender, como es mi objetivo, hasta qué punto estos textos difíciles o desviados son la forma de intervención en la realidad más propia del objeto literario.

Roland Barthes se preguntaba en 1966 si cabría hablar, a partir del siglo XX que Mallarmé inaugura para la literatura, de una escritura *intransitiva*, donde la instancia de la realidad que organizaba como fuerza mítica la configuración del hecho literario vendría a ser sustituida por la instancia del *discurso* (cf. 2015d: 30-31). Esta intransitividad, que el autor recuperó en múltiples ocasiones, conecta con la “nada” del decir de Stein: no señala un error o una falta en el lenguaje (la ausencia de *algo*: *one thing*, transitividad), sino que sirve, como aquélla, para denunciar el privilegio mimético que medía el uso de la lengua –y la función de la literatura– hasta una época muy reciente. Así, frente al paradigma clásico de la representación, se afirma una

³ “It does happen it is bound to happen that the way of telling anything can come not to mean anything to the one telling that thing. When that does happen that the way of telling anything has come not to mean anything to the one telling that thing perhaps the one does go on telling the thing in the way that telling that thing does not mean that thing to the one telling that thing or one stops telling anything or one stars telling that thing in some other way that may or may not come to mean anything” (Stein 1998b: 339).

escritura *crítica*, que coloca al lenguaje en el origen: él es la referencia y no solamente el instrumento de referir. La relación se invierte: el lenguaje aparece como la *condición* del pensamiento, lo precede y determina, y ya no lo asiste ni lo adorna –“l’homme ne préexiste pas au langage, ni phylogénétiquement ni ontogénétiquement. Nous n’atteignons jamais un état où l’homme serait séparé du langage, qu’il élaborerait alors pour ‘exprimer’ ce qui se passe en lui: c’est le langage qui enseigne la définition de l’homme et non le contraire” (*ibid.*: 23). Esta escritura, resultado de un reencuentro entre el lenguaje y la literatura desconocido desde la retórica clásica, propone un nuevo tipo de objetividad: ya no la de las cosas que están *dadas* y que el sujeto sólo puede *recibir*, sino la de las cosas tal y como son *percibidas* desde un determinado sistema de interpretación / lectura. Aparece aquí una distinción fundamental entre el hecho y el pensamiento del hecho (su percepción), y aún más: entre el hecho percibido y su enunciación. Y puesto que todo lo que se enuncia adquiere una condición lingüística, las cosas dichas asumen la doble objetividad inherente al lenguaje, que remite siempre a algo que él no es.

La literatura es un *uso* lingüístico: trabaja directamente con la lengua, y sólo desde ahí interviene en las cosas que ésta media. Pero la literatura es, además, un hecho cultural, y la cultura, dice Barthes, *puede leerse como una lengua*, es decir: como un sistema de signos que responde al carácter diferencial, convencional y arbitrario que Saussure le adjudicó en su *Curso de Lingüística General*. E igual que la cultura es un lenguaje, la historia es un hecho cultural (una narración), de modo que la lógica nominimética y “original” de la escritura “moderna” termina afectando a toda experiencia de lo real, lo que convierte a la literatura en un instrumento de análisis esencial y en una herramienta de intervención política privilegiada (cf. *ibid.*: 23 y ss.).

En este sentido, creo, la palabra *nada* o el prefijo *in-* son poco afortunados. A su manera, ambos parecen negar la realidad como material o espacio de trabajo (poético, político) de la literatura. Sin embargo, en las formas de escritura que estas expresiones traen detrás parece latir algo diferente: no un rechazo, sino un acercamiento distinto a lo real, que ya no comparece como causa, sino como *efecto* del hecho literario. De igual modo, las fórmulas negativas –*nada*, *no*– invitan a pensar un tipo de escritura incapaz de dotarse a sí misma de contenido, y que por tanto depende de aquello que cuestiona –el significado, la realidad– para poder decir lo que ella es. Algo parecido ocurre con los trabajos inmediatamente posteriores de Barthes, que, si bien no resuelven el problema del *ser* de la literatura “moderna”, al menos reconocen la insuficiencia de este tipo de definiciones y se esfuerzan por corregirla. Quiero detenerme en una de las soluciones que, con mayor o menor suerte, el francés dejó para la historia de la crítica literaria: me refiero a la pareja conceptual *legible vs. escribible*, eje del planteamiento teórico que organiza *S/Z* (1970).

Contextualizo este escrito. Entre 1967 y 1969, Barthes imparte un seminario sobre *Sarrasine* de Balzac en la École Pratique des Hautes Études de París. Allí ensaya los argumentos que un año después tomarían forma de libro: entiende que esta *nouvelle*, aun respondiendo al prototipo de texto “clásico”, acude a procedimientos-límite que someten el paradigma mimético a cierta tensión. Su estudio se construye sobre el concepto de lo *legible* (*lisible*), que remite, en primer término, a aquellos textos que se *pueden leer* y son fácilmente inteligibles. Pero la legibilidad que Barthes plantea es más compleja y muestra distintas facetas. Tiene, en primer lugar, un alcance lingüístico, puesto que refiere la plenitud y la propiedad del sentido: sólo lo legible *tiene sentido*, posee los instrumentos de su producción y dicta las formas de su consumo. En segundo lugar, aparece en una dimensión conceptual, pues sirve para *nombrar* un tipo de escritura y determinar qué textos están dentro y cuáles fuera de su dominio. Por último (pero desde el principio), lo legible posee un contenido político, en tanto que establece el uso *normal* de la lengua, aquello que la lengua *naturalmente* exige y que, al presentarse como la condición del discurso y no como una de sus posibilidades, parece agotar *todo el lenguaje*.

Lo que no es legible, escribe Barthes, es “antisistema” (*hors système*); está rechazado por la sociedad y por sus instituciones, y parece por lo tanto carecer de usuarios. Hablantes, escritores, oyentes y lectores sólo cuentan con la lengua del orden, que es la única que conocen y por tanto la única a la que pueden acudir –lo que se separa de ella no es un uso distinto, sino un *mal* uso. Pero este rechazo no puede durar: esto es lo que Barthes advierte en Balzac. A su entender, *Sarrasine* empuja al lector a explorar a fondo esa lengua normal y legible en busca de un sentido (propio y pleno), pero sabiendo (y esto es lo importante) que hay algo más, otra posibilidad, una escritura de otro orden que se deja ver a ratos, en momentos de máxima incertidumbre narrativa, en la ambigüedad de todo tipo (pero sobre todo de tipo sexual) que define al protagonista, en los juegos de palabras y, en general, en la estructura del equívoco que articula los distintos niveles del relato. *Sarrasine* es algo así como el caso-límite de la legibilidad, y demuestra no sólo que hay algo por fuera de lo legible, sino que ese afuera es hacia donde debe mirar toda escritura que quiera recuperar la potencia revolucionaria que la cultura occidental perdió (cf. Barthes 2011: 85-86)⁴.

Hasta 1970, ese discurso *otro* que Balzac pone ante sus lectores fue señalado por Barthes de forma implícita. Se refería a él como lo *no-legible* (*non lisible*) o lo ilegible,

⁴ “Avec Balzac, nous nous attachons à explorer la plénitude du sens, en sachant qu’il y a quelque part, en face, un *ordre du non lisible*, qui non seulement ne peut être, ne pourra être indéfiniment congédié, mais encore constitue ce vers quoi nous devons aller, ce ‘là où nous devons aller voir’, en raison de notre situation historique absolument négative, où nous sommes, en tant qu’Occidentaux, dépossédés de toute idée révolutionnaire” (Barthes 2011: 86).

siempre por oposición a la legibilidad *normal*. Parece, pues, que la definición de esa escritura emancipada no tiene nada de emancipatorio, y que, al contrario, viene más bien a reforzar las fronteras de lo legible como único territorio para el lenguaje. Su aportación al campo literario se conforma con indicar que hay algo así como un “margen” donde la lengua funciona de otra forma, pero de una forma que todavía es impropia, inapropiada o impertinente (que va a la contra). Probablemente consciente de su contradicción, Barthes trató de corregir su planteamiento cuando convirtió las notas de sus seminarios en libro. *S/Z* arranca fuerte en este aspecto: presenta una jerarquía conceptual inversa donde lo legible está subordinado a una nueva categoría, la de lo *escribible* (*scriptible*), que es su condición. Me explico.

S/Z comienza denunciando el método estructuralista, que Barthes no solamente había practicado, sino al que había dotado de aparato teórico algunos años antes en trabajos como *L'Activité structuraliste* (1964). A éste le reprocha que, guiado por el principio de universalidad, acaba por explicar todos los textos a partir de la misma estructura, haciéndolos equivalentes y borrando así sus diferencias. Un análisis que se quiera respetuoso debe, al contrario, anteponer a la pregunta por la estructura de los textos la pregunta por su *valor*. Propone entonces la necesidad de que toda crítica tenga su fundamento en un ejercicio de *evaluación*, encargado precisamente de orientar la diferencia y de establecer una primera tipología textual. Los criterios de esta evaluación no pueden proceder de la mirada in-diferente de la ciencia (que no evalúa: demuestra) ni tampoco del campo de la ideología (que, según Barthes, “refleja”); sólo pueden llegar desde la “práctica” del escritor. La *escritura* es, entonces, el fundamento de la crítica literaria, que establecerá una primera división de los textos entre “lo que se puede escribir” y “lo que ya no es posible escribir”. Lo que se puede escribir o *escribible* se convierte así en el primer valor de la literatura y de lo que ésta pone en juego: “hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto”. Lo *escribible*, y ya no lo legible, ocupa ahora el centro del hecho literario, poniendo fin al divorcio entre el fabricante (autor, propietario) y el consumidor (lector, cliente) de textos, y reuniendo ambas figuras en torno a una actividad común de *producción* (cf. 2006: 2-3)⁵.

En esta inversión fundamental, lo legible ya no es la pauta impuesta por el sistema-lengua, sino el “contravalor” o valor negativo de la literatura, que refiere los textos que pueden ser leídos pero *ya no* escritos, y a los que Barthes también llama “clásicos” (*ibíd.*: 2). Véase hasta qué punto fue osado este planteamiento. Lo *escribible*

⁵ “De un lado está lo que se puede escribir, y del otro, lo que ya no es posible escribir: lo que está en la práctica del escritor y lo que ha desaparecido de ella: ¿qué textos aceptaría yo escribir (re-escribir), desear, proponer, como una fuerza en este mundo mío? Lo que la evaluación encuentra es precisamente este valor: lo que hoy puede ser escrito (re-escrito): lo *escribible*. ¿Por qué es lo *escribible* nuestro valor? Porque lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto” (Barthes 2006: 2).

muestra, por un lado, un alto componente de actualidad. Actualidad entendida en un sentido fuerte, es decir, programático: el concepto contiene casi una poética, apunta a un nuevo paradigma, a la forma que la literatura quiere darse a sí misma en función de los criterios dictados por su propia práctica. Barthes habla de lo que “*hoy*” puede ser escrito o reescrito, piensa en los textos que serían deseables para “*este mundo mío*” (*ibíd.*). Esta actualidad trae consigo cierta urgencia que, a mi entender, se traduce en una intolerancia teórica hacia el paradigma anterior: el texto clásico es severamente denostado, acusado de inespecífico y atribuido a otros ámbitos de actividad que imprimen sobre él valores no literarios, como los de eficacia o transparencia comunicativa.

Pero además de terminar con el privilegio de lo legible, el texto escribible pone fin al dominio del autor en el marco de la comunicación literaria. Cuando lo define como *productor* del texto, Barthes adjudica al lector una función tradicionalmente vinculada con la autoría. Era el autor quien clausuraba el mensaje y el sentido de la obra, que el lector sólo podía asumir de forma pasiva. Esta comprensión estrecha de lo que significa leer determina la estrechez de lo legible, categoría que entiende que el sentido es previo al texto y que por tanto responde a la concepción instrumental del lenguaje que referí más arriba: mimética, transparente, plena, propia y *normal*. Frente a esto, viene lo escribible a señalar un texto capaz de explicarse a sí mismo y que, al poner en marcha la dinámica de la escritura, obliga al lector a producir el sentido de lo escrito. “Leer es un *trabajo* de lenguaje”, dice Barthes (*ibíd.*: 7); el texto no es un producto que el lector consume, sino una producción en la que está obligado a implicarse, una máquina que requiere de él para funcionar.

Este lector activo que se confunde con la escritura ya había sido anunciado por el crítico un par de años antes, en su celebradísimo texto “La muerte del autor” (1968), del que sin duda me ocuparé con detalle en las páginas que siguen (*vid. infra* epígrafe 4.2). Fue, asimismo, un factor clave en el cambio de paradigma que la llamada Escuela de la Recepción supuso para la ciencia literaria en su dimensión más académica. Organizados alrededor de Hans-Robert Jauss y de Wolfgang Iser en la Universidad de Constanza, los miembros de esta escuela hablaron, al mismo tiempo que Barthes, de un lector casi idéntico, que definían como una función del texto (y, por tanto, un componente de la escritura) y como un vínculo con el contexto –es decir, como la instancia que determina la vida de una obra literaria al adaptarla al presente de su recepción. En todo caso, el “trabajo” que según Barthes animaba la lectura se parece mucho a la noción de *experiencia estética* con la que estos teóricos refieren un objeto literario que, ampliado, ya no se agota en los límites impuestos por su estructura, y que no puede existir sin un sujeto que se haga cargo de su comprensión (*vid. infra* capítulo 3).

S/Z es un texto raro. Su posición teórica es rotunda: defiende lo escribible como medida de la literatura por venir, y en consecuencia arroja sobre lo legible una mirada

despectiva que lo juzga de viejo, ideológicamente condicionado, artísticamente pobre y casi diría que embrutecedor. No obstante, esta posición no parece dar mucho de sí: como bien señala Andrea del Lungo en un artículo de 2016, Barthes condensa su “teoría” de lo escribible en los 15 primeros capítulos –el libro tiene 93–, y a partir de ahí se aferra a lo legible no sólo como objeto, sino también como procedimiento crítico. En efecto, desde muy pronto *S/Z* se convierte en un análisis exhaustivo de *Sarrasine*, texto que recupera fragmento por fragmento y que, al final, acaba reproduciendo en su totalidad. En este ejercicio de lectura intensa, Del Lungo considera que *S/Z* se vuelve “mimético de su objeto” a nivel estructural, metodológico y formal⁶, y que, al presentarse como un análisis textual, responde desde el principio a una “voluntad de nominación de lo real” (*ibíd.*: 4) –es decir, asume la anterioridad de un referente (un texto) que pretende explicar o reproducir, y no tanto tomar como pre-texto para poner en marcha el trabajo *productivo* de la escritura.

Reconozco las contradicciones que Del Lungo señala en este libro, pero no me interesan tanto como otro de sus “defectos”. Me refiero al hecho de que ni siquiera en su formulación teórica logra Barthes zafarse de lo legible como marco de comprensión. A pesar de la valiosa inversión inicial, su propuesta es insuficiente. Señala un nuevo paradigma, pero no es capaz de decir en qué consiste. Apenas algunas llaves conceptuales: un texto *plural*, *producción* y no producto. Nada más. No explica la dinámica en la que ese texto produce ni la naturaleza de su producción. No se detiene en sus procedimientos o en sus técnicas, de modo que el planteamiento se vuelve muy abstracto, como si lo escribible nombrara más un deseo que un uso de la lengua real. La inmaterialidad que este concepto destila es tal que Barthes le atribuye un tipo de texto que “no es una cosa” ni está disponible, por ejemplo, en las librerías, sino que es más bien algo que sucede en el puro presente y sobre lo que no puede decirse “ninguna palabra *consecuente*”. Lo escribible, dice, “somos nosotros en el momento de escribir”; y también –y esto es lo más parecido a su definición– que “es lo novelesco sin la novela, la poesía sin el poema, el ensayo sin la disertación, la escritura sin el estilo, la producción sin el producto, la estructuración sin la estructura” (2006: 2-3).

El *sin* de lo escribible es tan radical que parece carecer de todo, incluso de objeto: Barthes no propone ejemplos textuales, y se concentra en referir su excepcionalidad o su aparición oblicua en ciertas “obras límite”, de las que ofrece un solo caso –si bien pormenorizado. No queda, por tanto, más que recuperar su contrario, lo legible, como

⁶ En el nivel estructural, *S/Z* es un encadenamiento lógico tanto de los capítulos de *Sarrasine*, numerados sucesivamente, como de las “lexías” o fragmentos de la *nouvelle*, que reproduce en su ordenamiento original. En el plano metodológico, el cuerpo textual es una demostración de las hipótesis expuestas en los capítulos iniciales –que, por tanto, repite. Por último, Barthes incluye el texto de Balzac, íntegramente y sin modificación, a través y al final de su análisis, y por tanto acaba por asumir su forma (cf. Lungo 2016: 3 y ss.).

espacio para un análisis por exclusión. La intención inicial se invierte: lo que del lado del *valor* cuenta negativo (lo legible es lo no-escribible, lo que no se puede escribir), es afirmativo del lado del *objeto*. En efecto, la característica más neta de lo escribible, su *pluralidad*, viene explicada por su comparecencia secundaria en lo legible –en el “plural limitado” de *Sarrasine*. Sólo con respecto a esa realidad “imperfecta” es capaz Barthes de apuntar el “plural triunfante” de un “texto ideal” –de nuevo: no disponible, sin lengua a su través–, cuya interpretación ya no conduce a establecer un sentido, sino a reconocer en todos los sentidos que contiene “su parte de verdad” (*ibíd.*: 3). Y en este texto ideal que Barthes propone, el lector (necesariamente ideal, aunque esto no lo dice) no ha de reconocer una “estructura de significados”, sino una “galaxia de significantes” que no tiene comienzo ni fin ni, propiamente, sentido –es “reversible”, dice: con múltiples lugares por los que entrar y salir, aunque ninguna de sus salidas cierra el infinito procedimiento del lenguaje⁷.

Así es como *S/Z* se trunca. El criterio que propone como fundamento de lo literario no tiene aplicación. Lo escribible se enuncia como una categoría pragmática, ocupada de pensar los textos “modernos”, pero su desarrollo se aleja de esos textos como materiales efectivamente escritos para describir un *texto ideal*, que no existe en el presente desde el que Barthes habla. No es, pues, una herramienta crítica válida: se trata, más bien, de un posicionamiento a favor de un modelo de escritura que todavía no logra cercar.

Es de agradecer el arrojo teórico que, en todo caso, anima la propuesta de *S/Z*. En este texto Barthes apunta varias cosas de extrema importancia. Primero apunta que la literatura es una configuración cultural, y por tanto sociohistórica: una forma de poder. En segundo lugar, presenta ese poder –la institución literaria– como una instancia normativa, encargada de decidir qué es lo natural o lo naturalmente literario –es decir, en qué consiste la *literatura normal*. Señala, en tercer lugar, que esa literatura normal responde a criterios no literarios e incluso no necesariamente lingüísticos: referenciales, miméticos. Y, por último, llama a esa literatura que, “naturalizada”, banaliza la lengua y la disuelve en la reproducción de la realidad, *legible*. Hay que reconocer que en estas cuatro cosas ya va mucho. Hay que reconocer también que Barthes se ocupó, en otros textos, de ir ajustando cuentas con las deudas contraídas en *S/Z* –reseñó, por ejemplo, numerosas obras que, explícitamente o no, incluía en la categoría de lo escribible

⁷ “En este texto ideal, las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan *hasta perderse de vista*, son indeci[di]bles (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión sino al azar); los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca, al tener como medida el infinito del lenguaje” (Barthes 2006: 3).

(cf. 2015: 225 y ss.). Pero sobre todo hay que reconocer el coraje y la lucidez que están implicados en el acto de *nombrar* una escritura por venir; esto es: de entender lo que la norma llama *error* como algo distinto y deseable. Es decir, de atribuirle a esa escritura un *valor*, y de hacerlo con la convicción suficiente como para reinterpretar toda la tradición literaria en las coordenadas que ese valor inaugura.

Al menos en estos cuatro sentidos, *S/Z* es un motor para las consideraciones teóricas que pretendo desarrollar a lo largo de la primera parte de esta investigación. Digamos que el texto elegible recupera la hipótesis de lo escribible como valor primero de lo literario, pero busca darle un contenido procedimental y una consistencia material (unos textos) en donde que observarlo. El gesto que lo escribible puso en acto –es decir: su apuesta por la centralidad del lenguaje en el fenómeno literario– es el que yo pretendo recorrer y ampliar, desde sus orígenes y hasta la actualidad, en las páginas que siguen.

*

There we are.

What do you tell and how do you tell it.

If you tell it very well how do you tell it and if you do not tell it very well if you do not tell it well at all how do you tell it (Stein 1998b: 340).

Ahí estamos. Con algo dicho pero sin el cómo de su decir. Barthes hizo una acción de pensamiento y de lenguaje cuando tomó la decisión de *nombrar*. Inventó un concepto, y con él, hizo ver una realidad que antes no existía, o que al menos no existía junta, como siendo una, sino más bien dispersa entre otras cosas –así está lo escribible en *Sarrasine*, por ejemplo: sin todavía ser. Todo nombrar es un acto creativo y produce algo, aunque sea su deseo; creo que esto explica el tono programático de *S/Z* al que antes me referí como casi una poética. Quizás explique también la función del término escribible hacia 1970, que no consistía tanto en describir la escritura por venir como en nombrar la necesidad de su venida. Lo escribible no abre el nuevo paradigma, sino que lo coloca, cerrado, al lado del viejo, para señalar todos los síntomas de su agotamiento.

Algo que no pude hacer, cuando empecé a pensar en escribir estas páginas, fue concebir que mi tarea fuera la de *poner* en el concepto de Barthes un contenido del que carecía. Mi intención era, más bien, organizar los elementos que lo escribible apunta y amarrarlos a dos pilares: uno teórico –las fuentes críticas que habían logrado explicar lógicas textuales similares– y (sobre todo) uno práctico o aplicado –los objetos literarios concretos que ponen la lengua a funcionar de la/s manera/s que lo escribible señala. El punto de partida vino dado al entender que lo escribible, con toda la abstracción que trae, parecía ser la categoría más precisa para referir el elemento

común a ciertos textos que la crítica llamaba de muy diversas formas. Les llamaba, por ejemplo, “experimentales”, convirtiéndolos en una suerte de dispositivos lúdicos que sólo interesan de forma superficial, en el nivel del procedimiento, sin considerar el tipo de experiencia que ese procedimiento pone en marcha. Les llamaba también, en un ejercicio de identificación muy impreciso histórica y teóricamente, “vanguardistas”. Les llamaba sobre todo “postmodernos”, apropiándose una etiqueta que, por la diversidad de productos que contiene, no sirve para explicar el uso de lengua que está detrás de un texto determinado, sino más bien para situar en la historia cultural objetos artísticos de muy diferente hechura (*vid. supra* introducción). Lo escribible decía más. O decía, tal vez, mucho menos. Nombraba solamente una cosa: la literatura que reivindica su condición lingüística y se da sus propios criterios de valor, afirmándose así como disciplina artística específica.

De lo escribible tomé, esencialmente, ese gesto crítico y radical de nombrar una escritura que funciona –y aquí acudo de nuevo a las consideraciones de Esteban Pujals sobre la poesía language– como una “filosofía de la praxis lingüística” (1992: 25). Este impulso inicial creció, y fue atrayendo para sí no sólo un aparato teórico y una terminología más adecuada (adelanto, por ejemplo, la desautomatización de los formalistas, la reivindicación de la ficción de Wolfgang Iser o la importancia de la indeterminación como elemento proyectivo del texto literario), sino también una suerte de árbol genealógico de las propuestas estéticas que habían pensado el arte en general, y la literatura en particular, desde la misma posición.

De lo escribible tomé casi todo, pero no pude tomar el nombre. “Nombrar es aplacar”, escribió Barthes en otro lugar (1980: 181). Todo lo que la propuesta de *S/Z* había convocado a su alrededor estaba ya convertido en otra cosa, o en muchas cosas que, de nuevo disjuntas, e incluso de apariencia contrapuesta (defensas de la materialidad lingüística del objeto literario, por ejemplo, operando junto a consideraciones sobre su carácter virtual), necesitaban encontrar su lugar en un nombre. Esta investigación terminó de empezar, digamos, cuando di con ese nombre: *elegible*.

La palabra *elegible* sirvió inicialmente como una especie de contenedor en el que ir colocando diferentes intuiciones para, después, observar su relación y trabajar sobre ella. Esa relación adoptó enseguida la estructura de una fórmula (en principio, una suma) que se convirtió en el esqueleto conceptual del texto *elegible*. La ecuación, que desarrollaré más adelante, es la siguiente: *literalidad* + *ilegibilidad* = *lectura*. El texto *elegible* es, pues, en esta primera aproximación, aquel que parece *no significar nada* o *no ser legible* (ser ilegible) porque construye una forma propia de significar: se hace *literal*, se afirma como un hecho de lenguaje y como un uso de lengua particular. Como resultado de ambas condiciones, el texto *elegible* no termina en su condición objetual (fuerte pero rota), sino que se prolonga hacia el lector, usuario del lenguaje, que pone

en marcha la máquina literaria de producción de sentido. Baste por el momento con esta explicación.

Un nombre entonces. El término *elegible* trata de superar el paradigma de la legibilidad sin negarlo en la *ilegibilidad* –lo ilegible es sólo una parte de su ecuación– y sin reducir el texto literario a la práctica de la escritura, tal y como había hecho Barthes. En efecto, lo *elegible* no renuncia a la *lectura* como actividad privilegiada de la experiencia estética; aunque la idea de lectura que maneja sea diferente, afirmada y no negada (sin la *i-*), creativa y *casi escrita*, enraizada en un uso de la lengua distinto. Explicar el valor que asume la letra *e-* me ayudará a dar cuenta de la orientación teórica que toma mi investigación.

*

Como prefijo, la *e-* presenta tres acepciones en el diccionario de Real Academia Española, que se ajustan bastante a los tres movimientos que organizan la teoría del texto *elegible*. La primera remite a “fuera de”, como en el caso del verbo *eliminar*. La segunda indica procedencia: por ejemplo, *emanar* o *emigrar*. La tercera refiere extensión o dilatación: *efusión*, *emoción*. En consecuencia, la *e-* de *elegibilidad* sitúa al texto (1) *fuera* de una legibilidad dada, heredada o asumida (y en este aspecto es convergente con la *i-* de *ilegible*); pero señala además el doble vínculo que se establece entre ese texto y su sentido, que está regido por una relación de (2) *procedencia* –en tanto que el sentido tiene su origen en la estructura textual y la secuencia de enunciados que ésta contiene– y (3) *expansión-proyección* –en tanto que, impulsado por el texto, el sentido se realiza fuera de él (en el lector), prolongando así el objeto literario en sus efectos. Lo *elegible* nombra un texto *foráneo* (1), caracterizado por un uso de la lengua particular que precipita, desde su misma estructura (2), un movimiento de comprensión que termina fuera de ella (3), en el lector. Esto es: lo *elegible* agranda el texto.

Dos ideas, pues, de este recorrido etimológico. 1) El texto *elegible* cuestiona la legibilidad normal o estándar; está, digamos, *fuera* de ella. 2) La lectura de este texto plantea un doble movimiento respecto de su literalidad, en tanto que a) por su empleo dificultado / opacado / distinto de la lengua, obliga a mirar escrupulosamente al texto como fuente del sentido, y b) por su resistencia a la función referencial-comunicativa del lenguaje, obliga a que el lector complete el sentido fuera del texto: ahí la dimensión productiva de los dispositivos literarios. Insistiré en estos aspectos en los capítulos que siguen.

Las tres *e's* de lo *elegible* entienden la lectura como una pregunta por el *lugar* del sentido. ¿Dónde está? ¿Está en el texto? ¿Fuera del texto? ¿En el lector? En 1969, Gilles Deleuze dio cuenta de esta localización problemática al señalar que el sentido

no pertenece a ninguna de las tres dimensiones que la lingüística reconoce en la proposición: no está en la designación (relación de una proposición con un estado de cosas), ni en la manifestación (relación de una proposición con el sujeto que habla) y tampoco en la significación (relación de una palabra con un concepto o de una secuencia sintáctica con las implicaciones de ese concepto). El sentido no se resuelve en el tipo de actividad que estas entidades ponen en marcha: participa, como *insistencia*, de todas ellas, pero ocurre después o más allá (es su *extra-ser*). Deleuze –me detendré en esto más adelante (*vid. infra* epígrafes 2.3 y 4.3)– propone que el sentido es la cuarta dimensión de la proposición: una *frontera* entre el lenguaje y el mundo, “lo expresable o expresado de la proposición y el atributo del estado de cosas” (2011b: 50). Esta condición fronteriza está formulada de muchas maneras por el filósofo, que traduce la pareja lenguaje-realidad en otras como significante-significado o acontecimiento corporal-efecto incorporeal. De ello se deduce que la lógica del sentido afecta a todo el pensamiento, en cualquiera de sus fases y desde cualquier enfoque que se le dé; y explica, por tanto, que la pregunta por su naturaleza y por su lugar recorra los capítulos que siguen de forma transversal, como un problema que siempre late, aunque no llegue a formularse de forma explícita. Así, aunque el sentido del texto elegible parece situarse de la parte del lector, demostraré cómo aparece ya en el mismo texto, que, por su particular funcionamiento, *contiene* la lectura. Y demostraré también que esa lectura es la forma de ser del sentido, su puesta en acto.

El texto elegible no sólo hace explícito el carácter problemático del sentido, sino que obliga a tomar parte en su solución. El uso de la lengua que codifique alrededor de las tres *e's* se encuentra de frente con la cuestión de la interpretación y se posiciona respecto a sus límites. Todo enfoque teórico de la elegibilidad habrá de rechazar, de entrada, las hermenéuticas de corte racionalista que funcionan en una lógica unilateral: para un texto, un sentido. Estos modelos no sirven para explicar eso que Barthes llamó *pluralidad*, es decir: el carácter proyectivo de un texto que requiere de un suplemento de sujeto (el lector) que *produzca* la unidad de un objeto disperso y fracturado. Cada lector introducirá su experiencia en la lectura, que determinará el sentido producido y lo distinguirá de los que puedan producir otros lectores –o incluso él mismo en otro momento. Por otro lado, el texto elegible tampoco encaja en el modelo de la hermenéutica infinita que, inspirada en el hermetismo, propone, por ejemplo, la deconstrucción. El juego de la diferencia tiene aquí un límite, y ese límite está dado por el texto: no como expresión de *una* verdad, sino como material lingüístico duro, obligatorio o literal, que funciona en distintos sentidos, pero que no puede ser obviado. No hay un secreto bajo el texto ni tampoco un deslizamiento infinito del lector por su cadena significante: lo que hay es una máquina de producir lenguaje y sentidos, varios, muchos, pero no todos. Si la lógica del sentido me llevó a Deleuze, la semiótica

literaria me lleva aquí a Umberto Eco, que, a partir de la *semiosis ilimitada* de C. S. Peirce, establece en la naturaleza signica del texto los límites de su interpretación (*vid. infra* epígrafe 4.3).

El problema de la interpretación, central en el texto elegible, ofrece un nuevo valor para la *e-*: ya no como prefijo de la raíz *legible* (o sea, como modificador del verbo *leer*), sino como parte de otro lexema: *elegir*. La *e-* transforma lo “legible” en “elegible”, y así pone otro verbo a funcionar. Un verbo que apunta a la tarea del lector en el establecimiento de (cada vez) un sentido para el texto. *Elegir* recupera el plural que Barthes atribuía a lo escribible y lo elabora en clave semiótica, pragmática y hermenéutica. La lectura cifra así una fenomenología (Wolfgang Iser) y reproduce, según José Luis Pardo, el movimiento del *logos*, que progresa gracias a la *división* (de cada cosa en los sentidos que potencialmente contiene) y la *decisión* (de uno de esos sentidos en que fue dividida). *Lectura* y *elección* quedan así íntimamente vinculadas, tal y como el término *elegible* propone. Leer un texto consiste en tomar sucesivas decisiones sobre su sentido; en último término, *producirlo*. El lector hace que el texto exista, elige uno de los sentidos que contiene. Lo comprende.

Pero este sentido producido no agota una obra literaria: diré, por el momento, que sólo afecta a la lectura. El plural del texto sigue disponible después para cualquiera que se acerque a dotarlo, otra vez, de unidad o consistencia. Voy a servirme de un fragmento de *La Recherche* para explicar esta dimensión electiva o productiva de la lectura en clave de enamoramiento. Pensemos en el joven Marcel durante su estancia en Balbec. Es su primer día de vacaciones, pasea por el muelle y ve, caminando frente a él, un grupo de chicas. No es un grupo cualquiera, sino uno tan preciso e importante como el de las muchachas en flor, la *petite bande*. Este grupo se le aparece en bruto, como un bloque de fascinación y de entusiasmo, de curiosidad. Se presenta, escribirá luego, “sin demarcaciones”, porque así es el primer momento de su amor: inconcreto, casi conceptual. Un amor por la belleza, por una idea abstracta de feminidad o de clase. Pero sobre todo un amor por algo distinto y misterioso: ese grupo macizo que se cierra sobre sí y que lo excluye. Entonces entra una pareja en la escena. Ella es mayor, pero más joven que su marido, y busca un asiento para que él pueda relajarse y mirar el mar. Las chicas los encuentran y les pasan, literalmente, por encima; una de ellas salta sobre el anciano, las otras lo comentan o se ríen. Todo este ajeteo precipita el segundo momento del amor de Marcel, en el cual cada parte del grupo se individualiza: la chica con cara ovalada, la de piel morena, la de los ojos verdes. No obstante, la fascinación por el conjunto se mantiene: cada parte, cada chica, cada parte de cada chica sólo existe respecto a él y en convivencia con las demás. El óvalo blanco, la tez oscura y los ojos verdes no se mezclan, pero existen en su relación, sin autonomía. Así sucede hasta que Marcel alcanza el grupo de chicas y pasa muy cerca de una de ellas. Llega entonces el

tercer momento de su amor, en el que una parte es enfocada y extraída del bloque. La chica de la bicicleta: ella desencadena el deseo. El deseo es una forma de comprensión, reconfigura el grupo y lo explica. El deseo establece una relación con el objeto y, por tanto, lo vincula al sujeto. Por desear una parte, Marcel aprende a leer el conjunto, a recorrerlo e interpretarlo: hay una chica morena, ojos brillantes, mejillas carnosas; ella no es la que más le gusta, pero camina a su lado, habla en voz muy alta, etc. El deseo de Marcel dota al grupo de una estructura interna: es restrictivo en tanto que selecciona una parte y la inviste, acotando así el primer gesto de amor (inespecífico, es decir, ilegible), pero es a su vez expansivo, por cuanto el objeto elegido (la chica: Albertine) es deseable no sólo por lo que inmediatamente es (“les yeux d’une telle fille”), sino también por lo que permite imaginar (“les noires ombres des idées que cet être se fait, [...] les ombres aussi de la maison où elle va rentrer, des projets qu’elle forme ou qu’on a formés pour elle; et surtout [...] elle, avec ses désirs, ses sympathies, ses répulsions, son obscure et incessante volonté”⁸). La elección del objeto de deseo opera entonces este movimiento centrífugo (hacia el texto, literal) y centrípeto (desde el texto, en la lectura) con el que antes definí la elegibilidad, y que toma la obra literaria como una superficie significativa que despliega, hacia fuera, la producción del sentido.

No es una digresión casual. La producción de un sentido para un texto es un proceso similar al de este amor y sus consecuencias: como Marcel, el lector accede a un bloque textual ininteligible, discierne sus partes significantes, establece relaciones posibles y finalmente elige un lugar desde el que interpretar el conjunto. Elige una lectura: una organización de sentido cada vez, sabiendo (porque el texto así lo muestra) que la opción tomada no es la única, y que precisamente esa condición de no ser única interviene en su forma de significar. Leer, comprender un texto, consiste en construir

⁸ “Si nous pensions que les yeux d’une telle fille ne sont qu’une brillante rondelle de mica, nous ne serions pas avides de connaître et d’unir à nous sa vie. Mais nous sentons que ce qui luit dans ce disque réfléchissant n’est pas dû uniquement à sa composition matérielle; que ce sont, inconnues de nous, les noires ombres des idées que cet être se fait, relativement aux gens et aux lieux qu’il connaît – pelouses des hippodromes, sable des chemins où, pédalant à travers champs et bois, m’eût entraîné cette petite péri, plus séduisante pour moi que celle du paradis persan, – les ombres aussi de la maison où elle va rentrer, des projets qu’elle forme ou qu’on a formés pour elle; et surtout que c’est elle, avec ses désirs, ses sympathies, ses répulsions, son obscure et incessante volonté. Je savais que je ne posséderais pas cette jeune cycliste si je ne possédais aussi ce qu’il y avait dans ses yeux. Et c’était par conséquent toute sa vie qui m’inspirait du désir; désir douloureux, parce que je le sentais irréalisable, mais enivrant, parce que ce qui avait été jusque-là ma vie ayant brusquement cessé d’être ma vie totale, n’étant plus qu’une petite partie de l’espace étendu devant moi que je brûlais de couvrir, et qui était fait de la vie de ces jeunes filles, m’offrait ce prolongement, cette multiplication possible de soi-même, qui est le bonheur. Et, sans doute, qu’il n’y eût entre nous aucune habitude –comme aucune idée– communes, devait me rendre plus difficile de me lier avec elles et de leur plaire. Mais peut-être aussi c’était grâce à ces différences, à la conscience qu’il n’entraînait pas, dans la composition de la nature et des actions de ces filles, un seul élément que je connusse ou possédasse, que venait en moi de succéder à la satiété, la soif –pareille à celle dont brûle une terre altérée– d’une vie que mon âme, parce qu’elle n’en avait jamais reçu jusqu’ici une seule goutte, absorberait d’autant plus avidement, à longs traits, dans une plus parfaite imbibition” (Proust 2010: 360-361).

un relato, ordenar los episodios de una trama. Reconocer que en ese texto se agitan múltiples sentidos que dan lugar a diferentes ordenamientos y relaciones no implica que haya que verlos todos a la vez. Al contrario, lo descarta: leer implica priorizar, decidir el relato que resulta de cada interacción con una superficie textual determinada. Esta decisión o proceso de “enfocado” (como el de Marcel sobre Albertine) determina lo que de elección trae la lectura. Se reúnen así, en el mismo proceso, los dos lexemas de lo elegible.

Entiendo el texto elegible, pues, en función de esta *e-* inicial que resetea las formas *normales* de la lectura, operando una modificación esencial sobre el texto literario, que se amplifica doblemente: se hace más literal o más denso hacia dentro, pero también se abre hacia fuera –hacia el lector y la realidad que éste habita. Lo mismo sería decir que las páginas del texto elegible pesan más, están más llenas de lengua; y que esa lengua de más traduce en un exceso de sentido, en los sentidos de más que conviven potencialmente en su interior, pero que sólo pueden realizarse, de uno en uno, fuera. Así, frente a las implicaciones ideológicas de lo *i-legible*, que toma por premisa la existencia de una práctica *buena* que él contraviene, el texto elegible no funciona contra la legibilidad, sino por dentro de ella, ensanchándola, cuestionando sus límites y su hegemonía, ampliando así el territorio de la literatura y, por qué no, de la normalidad. Porque intervenir en la normalidad –y no resistirse a ella– es la verdadera tarea de la crítica.

*

Una ecuación para lo elegible: *literalidad* + *ilegibilidad* = *lectura*. Los tres factores que intervienen en esta operación organizarán los tres capítulos que siguen, ocupados de rescatar los enfoques teóricos más relevantes para cada elemento y de leerlos en función del paradigma literario al que aquí quise poner nombre. Así, el capítulo 2 –“Nada de liberal, todo de literal”– pretende vincular la *literalidad* a la defensa de una especificidad literaria y al estudio del lenguaje que le es propio a la literatura. La literalidad recuperará el primado del discurso sobre la realidad, ya señalado a través de Barthes, para explicarlo a partir de dos momentos clave: la inversión que Jacques Lacan realiza sobre el signo lingüístico de Saussure (y que pone fin al privilegio del significado sobre el significante) y la que Gilles Deleuze ejerce sobre la ontología platónica (con la que cuestiona el dominio de la idea sobre la materia). En el campo de los estudios literarios, la afirmación de la condición lingüística y material de la literatura tiene en el formalismo ruso una referencia obligada, que me ocuparé de estudiar en el primer epígrafe del capítulo (2.1). A partir ahí, emprenderé una suerte de filiación conceptual que, desde las nociones de *desautomatización* y *literaturidad*, me llevarán a recorrer

propuestas estéticas o filosóficas de distinto signo, especialmente las desarrolladas por Gilles Deleuze y Félix Guattari mediante los conceptos de *desterritorialización*, *literatura menor* (2.2), *superficie significativa* (2.3) y *máquina literaria* (2.4). Conceptos que serán complementados con otras aportaciones, como la ya referida de Lacan, pero también las de teóricos como Roland Barthes, Jacques Rancière, Yuri Lotman o Roman Jakobson, entre otros.

El capítulo 3 –“Huecos, agujeros, descosidos”– está dedicado al segundo factor de la ecuación: la *ilegibilidad*, que definiré como lo *no-dicho* por un texto o su *indeterminación*. Este capítulo me llevará a referir la naturaleza proyectiva del texto elegible y la responsabilidad que ésta coloca en el lector, al que trata como una función de su estructura. La referencia esencial en este punto serán los teóricos de la recepción, y muy especialmente el enfoque fenomenológico que Wolfgang Iser –a partir de Roman Ingarden– propone en *El acto de leer* (1976). Así, estableceré y justificaré la relación esencial que mantienen ilegibilidad e indeterminación (3.1), para después explicar cómo lo indeterminado dota al texto literario de una naturaleza ficcional o intencional, en la que pueden distinguirse dos momentos o dimensiones: *artefacto* y *objeto estético*, en términos de Mukařovský (3.2). Me ocuparé por último de la primera dimensión, *artefactual*, del texto, que Iser identificó con su estructura y a la que calificó de *apelativa* (3.3). Este epígrafe tenderá un puente hacia el capítulo 4 –“No puede decir todo, pero puede decir más”–, que, dedicado a la lectura, aparece como una continuación natural del tercero y arrancará con el análisis de la segunda dimensión del objeto literario, donde éste adquiere su valor estético.

Iser, Ingarden, Mukařovský o Jauss son, entre otros, los referentes del tercer capítulo de este bloque, y orientarán también las hipótesis del cuarto, que de alguna manera reescribe el anterior desde su envés: si aquél trataba la indeterminación como condición de la lectura, éste se ocupará de la lectura tal y como fue proyectada por la acción conjunta de indeterminación y literalidad. Así, tras explicar, el segundo momento del objeto literario –la *concretización* o *comprensión* (4.1)–, me ocuparé del *lector* como elemento esencial de la experiencia estética y pieza clave en el entramado de la interpretación (4.2). Para finalizar, dedicaré un epígrafe específico a la pregunta por el *lugar* del sentido, que acabará desdoblándose en la pregunta por su *tiempo*: al *dónde está* se adhiere un *cuándo llega* (4.3). Ambas cuestiones, lógicas, obtendrán de la mano de Gilles Deleuze respuestas paradójicas, en las que se retomarán los problemas y las soluciones ensayadas en los capítulos anteriores. Asimismo, estas preguntas obligarán a confrontar la hipótesis deleuziana, hilo conductor de las teorías aquí propuestas, con sistemas ontológicos y hermenéuticos que, en apariencia afines, caminan, a mi juicio, en otra dirección. Tal es el caso de la deconstrucción derridiana: el cara a cara Deleuze-Derrida orientará en gran medida el último epígrafe de esta primera parte, en el que

también tendrá una importancia clave, en lo relativo a la cuestión temporal, la idea lacaniana del *après-coup* y sus antecedentes freudianos.

Todas estas consideraciones sobre la lengua, la estructura y la hermenéutica del texto elegible, organizadas a partir de los factores de su ecuación (literalidad, indeterminación, lectura), demostrarán, a lo largo de los capítulos sucesivos, los efectos políticos que ciertos dispositivos literarios ponen en marcha. Así, el problema del sentido y la dimensión política del texto elegible se confirman como transversales teóricas del trabajo que ahora empieza: de cómo ambas configuran dispositivos textuales concretos me ocuparé en la segunda parte, crítica o aplicada, a partir de la escritura de Georges Perec y Violeta Kesselman.

CAPÍTULO 2. NADA DE LIBERAL, TODO DE LITERAL

2.1. Literalidad y desautomatización. El formalismo ruso y la percepción de la forma

I'd prefer not to. Nada de liberal, todo de literal. Rusia, 1915. Lengua literaria vs. lengua cotidiana. Literaturnost y zaum. Visión vs. reconocimiento. El diván de Tolstói o la desautomatización. Decir la vida de las cosas dichas: verlas. Del lado del artificio.

¡Más texto! Esta consigna resume la idea de literalidad que quiero desarrollar en estas páginas. Reclamar lo literal describe un gesto sencillísimo y a la vez tan difícil como es prestar atención a la materialidad de la lengua que llena las páginas de un libro. La literalidad mira hacia la superficie significativa como lugar donde se articulan los dos movimientos, centrípeto y centrífugo, precipitados por el texto elegible: nombra una lengua vuelta sobre sí, extrañada por un uso que, al mismo tiempo, requiere de un suplemento de experiencia (el lector) para significar, y por tanto sale de su condición signica para abrirse al mundo (al sentido). Esta atención a la materia lingüística como origen o condición del sentido se corresponde con la dimensión *artefactual* de la obra literaria, que, en el esquema de Jan Mukařovský que organiza la parte teórica de este trabajo, funciona en relación a la dimensión virtual que le es complementaria –la del objeto estético (*vid. infra* epígrafe 3.2).

Un uso extrañado de la lengua. Escribe Gilles Deleuze a propósito de Bartleby, el escribiente que protagoniza el relato de Herman Melville, que “no quiere decir más de lo que *literalmente* dice” (2010d: 89). En efecto, cualquiera que se acerque a ese texto descubrirá, primero, que lo que Bartleby dice no importa tanto como la manera que tiene de decirlo, repetidamente, sin apenas variación. Su fórmula. Pero descubrirá después que si la fórmula importa es, en gran medida, por lo que deja fuera. “I prefer not to”, *preferiría no (hacerlo)*, dice lo que dice y no más, pero a la vez parece no decir nada. Bartleby no se hace entender: su frase retuerce la gramática y la sintaxis, asume una “función límite” (*ibíd.*) que abre en la lengua las preguntas que no están escritas –¿preferirías no hacer qué?, ¿sin preferirlo, lo harás?, ¿no lo harás?, ¿harás algo?, etc. La fórmula de Bartleby es de lo más rígido que la historia de la literatura americana pueda ofrecer, ejemplo de resistencia e insistencia, y sin embargo no resuelve nada. Nada se cierra, sino que al contrario todo se pone a andar. Se pone a andar, por ejemplo, el proceso desnudado de la hermenéutica literaria.

Todas las preguntas (todos los sentidos) que plantea la fórmula de Bartleby están, entonces, puestos a andar por la superficie significativa del relato. Deleuze describe muy lúcidamente la operatoria, baste aquí rescatar la idea de que lo literal es tan escrupulosamente fiel al texto que incluso toma en consideración sus huecos, lo que

no dice o lo que, para el uso *normal* de la lengua, *mal dice*. Más texto, pero más de un texto minorado, en apariencia disminuido, que parece restar lengua y empobrecer los diccionarios. Más atención a una frase retorcida que termina por retorcer el lenguaje en su totalidad, que al funcionar contra la claridad referencial y contra la eficacia comunicativa, se convierte, como enseguida explicaré, en un extranjero para sí mismo.

La fórmula de *Bartleby* desconcierta a tal punto que contagia todo el relato de su opacidad. Por ser fiel a su fórmula –es decir, por permanecer en su extrañeza–, el texto de Melville se abre al *plural* de sus sentidos: vuelvo a *S/Z* para decir, con Barthes, que la interpretación que el relato convoca, sin ser unívoca, “no tiene nada de liberal”, puesto que “nada existe fuera del texto” (2006: 3). *Nada de liberal* significa *todo de literal*: muchos sentidos, un solo trozo de lengua. Una sola formulación verbal que, porque es extraña, no lo dice todo, y porque no lo dice todo, requiere de algo más. Esto es: contiene *literalmente* su afuera. “Es necesario simultáneamente librar al texto de su exterior y de su totalidad”, continúa Barthes (*ibíd.*), para aclarar que si bien fuera del texto no hay nada, tampoco hay el todo de su sentido por adentro. Lo que la superficie textual propone es una relación (variable) con la realidad no textual en la que significa. De esta relación dentro-fuera depende la buena comprensión del término *literal*: no como texto *sin más* (aislado de su contexto, autorreferencial); sí como *más de texto*, como el suplemento de mundo que está implicado en un uso de lengua particular⁹.

Como su fórmula, el relato de *Bartleby* es plural porque es literal. Sólo dice lo que dice, pero lo que dice es un problema y no un sentido; no un hecho ni una cosa y sí su enunciación. Su lengua es obligatoria: no se puede usar a voluntad (liberalmente) porque está vuelta hacia su expresión y ya no disuelta en su referente. En esta obligatoriedad se reconocen los usos lingüísticos vivos, que, según el poeta Jacques Roubaud (1995: 36-37), se oponen a la *lengua muesli* del intercambio común, “blanda, gomosa, mediocre y fea”, estandarizada por los usos liberales (pero no libres) de por ejemplo la prensa o la televisión, y por tanto invisible para sus hablantes. Un uso por fuera de esa normalidad ultraprocesada y dirigida, moribunda si no muerta: algo así exigía también Deleuze a los lenguajes del arte y de la filosofía, cuya sintaxis definió como “el conjunto de desvíos necesarios creados, cada vez, para despertar la vida en las cosas” (2010b: 12).

Un uso de la lengua particular, extraño, nuevo. Consistencia, opacidad o retorcimiento del lenguaje. La llamada de atención de la lengua sobre sí que aquí llamo literalidad pudiera muy bien identificarse con lo que los formalistas rusos, en las primeras décadas del siglo XX, reclamaron como objeto de los estudios literarios:

⁹ En un artículo contemporáneo a *S/Z* y titulado “Écrire la lecture”, Barthes insiste en la idea de un suplemento de sentido (un afuera) implicado en la textualidad: “Le texte, le texte seul’, nous dit-on, mais le texte seul ça n’existe pas: il y a immédiatement dans cette nouvelle, ce roman, ce poème que je lis, un supplément de sens, dont ni le dictionnaire ni la grammaire ne peuvent rendre compte” (2015a: 35).

la *literaturidad* (*literaturnost*), es decir, la naturaleza propia, específica, de la literatura. El término es una suerte de traducción crítica de lo que los poetas futuristas, contemporáneos y en algunos casos compañeros de estos teóricos, llamaron *zaum* –en ruso “lengua transracional”; más allá (*za-*) de la razón (*-oum*)–: un tratamiento intensivo del lenguaje, alejado de fines comunicativos y acercado, por así decir, a su materia de letra y voz. La alianza formalismo-futurismo establece, por tanto, una diferencia entre el lenguaje literario y el lenguaje común, que señala, como enseguida explicaré, que uno y otro no funcionan (ni se usan) igual. Esta diferencia está en la base de la hipótesis que aquí propongo: la fidelidad a la lengua, vinculada al factor literal de la fórmula de lo elegible, nombra un uso específicamente estético del lenguaje, que se opone al uso referencial-comunicativo (normal), orientado al mundo-significado y que en consecuencia desatiende la materialidad significativa y sus efectos de sentido.

La intención de las páginas que siguen es reconocer en ciertas ideas formalistas los pilares teóricos de la literalidad que organiza el texto elegible. No podía ser de otro modo, puesto que en esta escuela está el origen de la pregunta por el procedimiento en la literatura, es decir, el origen de la teoría literaria como disciplina autónoma y capaz de llamarse a sí misma ciencia (Eichenbaum 2012a, Jakobson 2012a). Las propuestas del estructuralismo, la semiótica o la crítica literaria marxista y postmarxista son herederas de aquélla, y tienen mucho que aportar al enfoque “materialista” de la literatura (Kesselman, Selci y Mazzoni 2012) que aquí quiero justificar y defender. La genealogía de lo literal que desarrollaré en este capítulo atenderá, sin embargo, a otra filiación, más conceptual que cronológica, para organizarse alrededor de algunos hallazgos formalistas que la crítica contemporánea supo incorporar al presente de su literatura. Así, por ejemplo, la noción de artificio que Viktor Shklovski introduce en 1917 organiza toda una constelación teórica vinculada a la maquinaria, en la que destaca, como se verá, la *machine littéraire* que Gilles Deleuze y Félix Guattari definen casi 60 años después. De igual modo, la idea de *desautomatización* parece prefigurar la *desterritorialización* que estos filósofos atribuyen a la *literatura menor*, que, en su oposición a la lengua mayor, reescribe la diferencia que los rusos establecían entre lengua poética y lengua cotidiana. Más allá de la rotundidad de estos vínculos, en ocasiones casi calcos teóricos, cualquier propuesta estética que tenga en cuenta la inversión lacaniana del signo lingüístico y anteponga la lógica del significante a la del significado (el lenguaje a la cosa) no podrá sino decirse cómplice del golpe en la mesa de los formalistas, de cuyas implicaciones y efectos pretendo dar cuenta a continuación.

*

La *literaturidad* es un punto de no retorno para los estudios literarios contemporáneos, que asumen directa o indirectamente la preocupación específica por su objeto que organizó los esfuerzos de los formalistas. El momento teórico de la *literaturidad* coincide con un momento histórico y cultural tan relevante como son las primeras décadas del siglo XX: años marcados por el auge de las vanguardias y por el modo en que éstas visibilizan la tensión que recorre la institución artística, precipitando la reflexión sobre la vigencia y la función de la tradición, los límites del arte y las lógicas de sus lenguajes. El caso de la literatura es un poco especial, porque trabaja con un material común a la actividad cotidiana de hablar y a la escritura no artística. En consecuencia, la naturaleza de esta práctica es ambigua y difícil de determinar, de ahí que haya sido históricamente atribuida a causas de lo más diverso: emoción, genio, *zeitgeist*, etc. Combatir esta ambigüedad implica reconocer en lo literario una técnica, un uso particular del lenguaje por el cual éste abandona el sistema pragmático-comunicativo y se integra en el sistema del arte. En la especificidad de la lengua literaria ha de verse, pues, su *diferencia* respecto de la lengua de intercambio *normal*: consolidar esta diferencia fue la gran aportación teórica del formalismo al estudio de literatura. Frente a la lengua cotidiana, la lengua artística. Frente a una lengua blanda, una dura, difícil. Una lengua opaca que se resiste a desaparecer en la cosa que nombra, y que por tanto evita que lo concreto de esa cosa desaparezca, a su vez, en el reflejo abstracto del significado.

Muerta la lengua, muere el mundo. En 1914, Viktor Shklovski, teórico central del formalismo, escribe un artículo titulado, precisamente, “La resurrección de la palabra”. Se trata de un texto de juventud que esboza una hipótesis que el autor perfilará en los años siguientes: la necesidad urgente de una lengua viva (resucitada) que venga a sustituir a la que agoniza en formas artísticas que ya no interpelan a nadie ni hablan del mundo en que son producidas. “Hoy en día el viejo arte ha muerto y el nuevo no ha nacido todavía”, escribe Shklovski. “Las cosas están muertas de alguna manera, pues hemos perdido el sentimiento del mundo. Sólo la creación de nuevas formas artísticas puede restaurar en el hombre la conciencia del mundo, resucitar las cosas y matar el pesimismo” (cit. en Fokkema 1997: 27). Que estas palabras sean tan actuales, que en ellas resuene por ejemplo la lengua muesli de Roubaud, pero también las opiniones de Virginia Woolf o Violeta Kesselman sobre el presente de sus literaturas (*vid. supra* introducción), da cuenta de la importancia que tienen, todavía hoy, las tesis de los primeros teóricos literarios de la historia.

La escuela formalista desarrolla su actividad entre los años 1915 y 1930 alrededor del Círculo Lingüístico de Moscú y de la Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética (Opoiáz) de Leningrado. Ésta última, fundada por Osip Brik en 1916, reúne a los principales teóricos del momento –el propio Shklovski, Boris Tomachevski, Yuri Tinianov o Boris Eichenbaum–, pero también cuenta entre sus miembros a poetas

como Mayakovski, Pasternak, Mandelshtam y Aseiev. En el círculo de Moscú destaca la figura de Roman Jakobson, que ya entonces comenzaba a pensar la poesía como función estética del lenguaje y cuya trayectoria, siempre vinculada a la lingüística, sobrevive al círculo formalista y garantiza la continuidad de sus hipótesis entre los estructuralistas de Praga (desde 1926), así como en Francia a partir de los años 60 y en Estados Unidos después.

“Formalismo” y “formalistas” son etiquetas que la historia de la literatura neutraliza, pero que inicialmente poseían un carácter despectivo, pues era el modo en que los detractores de esta escuela criticaban su presunto dogmatismo: una suerte de tiranía de la forma que, a su entender, desembocaba en un tipo de análisis estéril, cuyo rigor parecía oponerse tanto al acontecer espontáneo de las obras de arte como a su devenir histórico y a su interacción con la sociedad. El giro inmanente operado por estos teóricos fue mal comprendido en su momento, y todavía hoy arrastra esa incompreensión: aunque el texto literario se estableció entonces como foco de la atención crítica, nunca se pretendió autosuficiente. El estudio de la “forma” era, en esencia, un cambio de dirección metodológica: se partía del texto y de sus características, pero no se negaban los elementos externos a él. De hecho, la serie extraliteraria está siempre presupuesta en sus análisis como la referencia dialéctica del lenguaje literario, que no sólo se define con (y contra) el uso habitual de la lengua, sino también por los efectos (no lingüísticos) que produce en cada lector y en el conjunto de lectores que resulta en una época artística. El malentendido respecto al método formal tiene consecuencias fatales para el grupo, que, acusado de haber olvidado el compromiso con la revolución, será hostigado por el régimen socialista desde finales de los años 20 y prohibido en 1930.

Además de entender mal su rigor, los reproches al método formal olvidan la naturaleza heterogénea de un movimiento que nunca se presentó con un cuerpo teórico unívoco. Un promotor de la escuela como fue Tzvetan Todorov escribió que “lo que caracteriza al Formalismo es un objeto, no una teoría” (2005: 35)¹⁰, postura que ya manifestara Boris Eichenbaum en 1925, al articular las distintas aportaciones que integran la “teoría del método formal” en torno a una voluntad común –crear una ciencia de la literatura– y no a unos principios teóricos compartidos (2012a: 31). La especificidad del lenguaje literario y la necesidad de una disciplina que se haga cargo de su estudio serán, pues, los únicos postulados capaces de representar al formalismo en su totalidad, y remiten a esas dos nociones que, como apunté más arriba, ocuparon a

¹⁰ Aunque Todorov toma este tipo de precauciones antidogmáticas, muchos estudiosos señalan el trabajo de selección que se concreta en su antología –publicada por Seuil en 1957 con el título de *Théorie de la littérature: Textes des formalistes russes*– como causa de la sesgada recepción del formalismo en Europa. Muy influenciada por Jakobson, esta primera traducción al francés manipula, según Jorge Panesi (cf. Mukařovský 2011: 113), “las discusiones políticas que mantuvo la escuela” y omite “el trabajo del Círculo de Bajtín y muchos otros nombres indispensables para recomponer el tejido polémico que rodeó al formalismo”.

los miembros del grupo desde sus primeros escritos: autotelismo (*zaum*) y literaturidad (*literaturnost*). Por la importancia que tienen en la definición de la literalidad del texto elegible, me ocuparé más despacio de cada una de ellas y de su relación, así como de algunos de los conceptos que se organizan a su alrededor.

*

La concepción del lenguaje literario como autotélico, vuelto sobre sí, es el pilar teórico del formalismo y al mismo tiempo su punto frágil, en tanto disparador de las interpretaciones más restrictivas y despectivas del trabajo de esta escuela. La autotelia reconoce en la literatura un uso distinto del lenguaje, y considera que sus objetos son artísticos de hecho y por derecho –es decir, por el modo en que trabajan su material y no en base a los criterios que rigen otros usos de la lengua. Cabe, por tanto, exigir para estos objetos una atención crítica específica, que atienda a los procedimientos que hacen posible su diferencia y observe sus efectos en otros ámbitos del pensamiento y de la realidad. La voluntad de crear una ciencia ocupada del “carácter intrínseco” de la literatura (Eichenbaum 2012a: 33) emerge y reacciona ante un panorama crítico muy pobre, que cuando no asumía la terminología del simbolismo, se quedaba en la reseña periodística. Hacía falta un estudio inmanente de los textos, que identificara y explicara el *diferencial literario* que, en el primer borrador de *La poesía rusa moderna* (1921), Roman Jakobson llamó *literaturidad*:

El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la “literaturidad” (*literaturnost*), es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria. Sin embargo, hasta ahora se podría comparar a los historiadores de la literatura con un policía que, proponiéndose detener a alguien, hubiera echado mano, al azar, de todo lo que encontró en la habitación y aun de la gente que pasaba por la calle vecina. Los historiadores de la literatura utilizaban todo: la vida personal, la psicología, la política, la filosofía. Se componía un conglomerado de pseudo-disciplinas en lugar de una ciencia literaria, como si se hubiera olvidado que cada uno de esos objetos pertenece respectivamente a una ciencia: la historia de la filosofía, la historia de la cultura, la psicología, etc., y que estas últimas pueden utilizar los hechos literarios como documentos defectivos, de segundo orden (cit. en Eichenbaum 2012a: 37).

Opción lingüística y no juicio de valor estético¹¹, la literaturidad resulta de la “diferencia funcional” (Todorov 2005: 21) entre las series literaria y no literaria –cotidiana o habitual.

¹¹ Antonio García Berrio y Teresa Hernández señalan la importancia de distinguir la *literaturidad* o *literariedad*, propiedad diferencial de la literatura relacionada con un uso lingüístico, del valor estético de una obra literaria, que implica un juicio, y al que se refieren como *poeticidad*. “Para remediar el equívoco crítico inducido a partir del empleo demasiado englobante de literariedad, hay que diferenciar claramente la literariedad como propiedad resultante del ejercicio de una opción cultural-lingüística, y la poeticidad como valor estético resultante, impredecible o independiente de la ‘opción’ expresiva literaria” (2004: 55).

Que en algunos textos de la época la lengua literaria sea referida como “poética”, por oposición a una lengua “prosaica”, no comporta ninguna restricción de tipo genérico: el interés de los formalistas no se agotó en la poesía, aunque su fascinación por el trabajo de figuras como Jlebnikov o Mayakovski les llevó a situar en los procedimientos líricos el lenguaje literario en su grado máximo, identificando el grado mínimo con una idea estándar de prosa que, a pesar de su nombre, también forma parte de la serie poética. La tensión dialéctica entre estas dos series es la premisa teórica del formalismo; de su interacción y resonancia depende la correcta comprensión las hipótesis de esta escuela y la superación de la falacia inmanentista que orientó los argumentos de sus detractores. La *forma* del formalismo no importa en sí ni a secas, sino en tanto que estimula la percepción de lo que de otro modo se da por supuesto y desaparece: el lenguaje primero, y, después, el mundo que ese lenguaje trae consigo. La definición de la literatura es, en consecuencia, relacional: se opone al uso habitual de la lengua que, al mismo tiempo, necesita como límite de su campo de acción. En 1916, L. Yakubinski explicó esta relación por un criterio de finalidad, en el que tal vez resuenan algunos ecos románticos¹², pero que aclara y matiza lo que los formalistas quieren decir cuando definen los objetos literarios a partir de su autonomía:

Los fenómenos lingüísticos deben ser clasificados desde el punto de vista de la finalidad propuesta en cada caso por el sujeto hablante. Si éste los utiliza con la finalidad puramente práctica de la comunicación, se trata del sistema de la lengua cotidiana (del pensamiento verbal), donde los formantes lingüísticos (sonidos, elementos morfológicos, etc.) no tienen valor autónomo y sólo son un medio de acumulación. Pero se pueden imaginar (y ellos existen realmente) otros sistemas lingüísticos en los que la finalidad práctica retrocede a segundo plano (aunque no desaparece enteramente) y los formantes lingüísticos obtienen entonces un *valor autónomo* (cit. en Eichenbaum 2012a: 38-39).

¹² Todorov reconoció el ascendiente romántico del formalismo, por ejemplo, en la propuesta de Karl-Philips Moritz, que contrapone lo útil a bello en términos semejantes a los que años después empleará Yakubinski cuando escribe: “si un objeto debe producir en mí placer, hay que situar en el objeto mismo la utilidad o el fin externo cuando carece de ellos; o entonces: debo *encontrar en las partes aisladas de eses objeto tanta finalidad que olvido preguntarme: pero ¿para qué sirve entonces su totalidad?* Para decirlo en otras palabras: frente a un objeto bello debo sentir placer únicamente por él mismo; con ese motivo, la ausencia de finalidad externa tiene que compensarse mediante una *finalidad interna*; el objeto tiene que ser algo acabado en sí mismo”. Algo similar vale decir respecto de Friedrich Schelling, que en su *Filosofía del arte* defiende que “la obra poética [...] sólo es posible a través de una separación del discurso con el cual se expresa la obra de arte, de la totalidad del lenguaje. Pero esta separación, por una parte, y ese carácter absoluto, por la otra, no son posibles si el discurso no contiene en sí mismo su propio movimiento independiente y, por consiguiente, su tiempo, como los cuerpos del mundo; así se separa de todo lo demás, al obedecer una regularidad interna. Desde el punto de vista externo, el discurso se mueve libremente y de manera autónoma; sólo en sí mismo está ordenado y sometido a la regularidad”. También A. W. Schlegel habla del lenguaje poético como juego en que “la lengua se deshace voluntariamente de su carácter arbitrario, que domina por otro lado categóricamente, y se somete a una ley aparentemente ajena a su contenido. Esta ley es la medida, la cadencia, el ritmo [podemos añadir nosotros: la forma, el sistema]” (cf. Todorov 2010: 26-27).

La literatura es uno de esos *otros* sistemas lingüísticos, con valor autónomo, que frente a la función pragmática del lenguaje habitual y su finalidad comunicativa, no busca una realización fuera de sí, sino que vuelve sobre su condición signica y sólo desde ahí se abre al exterior. La emancipación de la finalidad práctica en que consiste su autonomía no desactiva al lenguaje literario ni lo deja fuera del mundo y de la vida. Ocurre más bien al revés: la literatura reactiva el lenguaje, reclama su presencia y su visibilidad, y, en consecuencia “resucita”, en palabras de Shklovski, un mundo que estaba muerto para la percepción. Es cierto, no obstante, que en el marco del arte el significante *autonomía* trajo no pocos malentendidos: la finalidad sin fin kantiana, hipostasiada por el romanticismo y llevada al límite en el ideal parnasiano, se confundió con un aislamiento irresponsable del objeto artístico respecto del mundo. Irresponsable y muy difícil de pensar, puesto que el mundo (el contexto social e histórico) es la condición de posibilidad para la producción y la recepción de ese objeto –más aún: es el suelo del que emergen todos sus lenguajes. El concepto de *autotelismo* (Todorov 2010: 25 y ss.) viene precisamente a reemplazar la carga valorativa que acumula la palabra autonomía, reescribiendo la diferencia literaria en estas coordenadas: el lenguaje práctico es heterotélico (*hetero*=otro, *telos*=fin), no termina en lo que enuncia, es un medio para la transmisión de información entre seres hablantes y no se establece como fin; el lenguaje poético es autotélico, posee valor en sí mismo, es su propio fin y no medio para otra cosa¹³.

Para Todorov, la naturaleza autotélica de la literatura obliga a explicar su diferencia en clave funcional: “por lo que hace más que por lo que es” (2012: 21). El formalismo rechazó posturas esencialistas como la del simbolismo, entendió que la literatura es *artificial* y describió sus objetos como dispositivos lingüísticos, que funcionan y que organizan sus elementos para producir ciertos efectos. ¿Qué tipo de

¹³ Mukařovský, figura central del estructuralismo checo y muy vinculado a las tesis formalistas (comparte círculo con Tinianov y prologa la traducción checa de la *Teoría de la prosa* de Shklovski en 1934), se esforzó por esclarecer la confusión entre autotelismo y autonomía del arte. A su entender, el “malentendido” radica en una mala comprensión de la jerarquía de valores de la obra artística, en la que el valor estético es dominante pero no el único, puesto que podría existir sin los demás. Obviar la dimensión relacional de lo estético explica el error de quien entiende la autotelia como autonomía radical o como expresión de “el arte por el arte”. Así, Mukařovský defiende el autotelismo como un factor que, lejos de amortiguar, reactiva la relación de la obra de arte con su realidad social: “El autotelismo de la obra artística, que es un aspecto de la posición dominante de la función y el valor estéticos, es confundido con el ‘desinterés’ kantiano. Para refutar este error, deberemos examinar el lugar y el carácter del valor estético en el arte desde el interior de la estructura artística, es decir, procediendo desde los valores extraestéticos contenidos en los diversos componentes de la estructura, hasta llegar al valor estético que confiere unidad a la obra. Al hacerlo, descubriremos [que la] obra de arte se muestra, en última instancia, como un verdadero conjunto de valores extraestéticos, y como nada más que dicho conjunto. [...] Si nos preguntamos ahora dónde ha quedado el valor estético, veremos que se ha disuelto en los diferentes valores extraestéticos y que no es realmente nada más que una denominación global para la unidad dinámica de las relaciones recíprocas de aquéllos” (2011: 100-101).

efectos? En palabras de Shklovski, una *sensación de forma*. El objeto literario devuelve a quien lo usa su capacidad para sentir una lengua que, porque no respeta las reglas de la corrección y la eficacia comunicativa, orienta el esfuerzo perceptivo hacia su material verbal y se pone a sí misma como fin. Forma y fin se confunden y complementan: la lengua se extraña para referir su propia extrañeza, la literatura vuelve sobre sí porque así lo exige su procedimiento. Lo extraño de esta forma radica en que la palabra se emancipa de su significado, o más bien se emancipa de la tarea de significar, que la convertía en mediadora y por tanto la subordinaba a un referente no lingüístico. “La gente no sólo necesita las palabras para expresar pensamientos”, escribe Shklovski en 1916, sino que las emplea también “por fuera de su significado” (1985: 10). Esta lengua emancipada de la idea o transracional (*zaum*), que los futuristas “canonizaron” en *La declaración de la palabra* (Aleksei Kruchenykh, 1913)¹⁴, agita la *nada* de sentido que Gertrude Stein atribuía a ciertas formas de decir al comienzo de este trabajo (*vid. supra* capítulo 1). Una *nada* que Shklovski llena de sustancia fónica, del material verbal que los usos lingüísticos orientados hacia el aspecto articulatorio priorizan sobre la abstracción conceptual que domina en los usos referenciales (cf. *ibid.*: 20). “Wordlessly but in sounds” (*ibid.*: 4): sonido frente a sentido, el *zaum* invierte la jerarquía del signo y coloca, sobre el significado, un significante duro, macizo, percutido, que dice *nada* (que *suen*a) en el borde del lenguaje, al límite –expondría Deleuze años después– de lo musical (cf. Deleuze & Parnett 2004)¹⁵.

¹⁴ En el mismo artículo de 1916, titulado “On Poetry and Trans-Sense Language”, Shklovski apunta la idea de que los poetas “canonizan” unas formas que ya circulaban en otros dominios lingüísticos *libres* (no normativos), como la mística. Cito a la versión inglesa del texto, publicada en el número 34 de la revista *October*: “Religious ecstasy has already predicted the appearance of new forms. The history of literature consists in poets *canonizing* and introducing into literature new forms which had long been the common property of thinking about language” (1985: 24). Por lo demás, lo más parecido a una definición del concepto de *zaum* que orienta este escrito aparece, casi al principio, de este modo: “Thought and speech cannot keep up with what an inspired man experiences, therefore the artist is free to express himself not only in ordinary language (concepts), but in a personal language (a creator is individual), a language which has no precise meaning (which is not ossified), which is trans-sensible, *zaumnyi*. Free language allows freer expression [...]. Words die, the world is always young. The artist has seen the word anew and, like Adam, gives to everything its name. The lily is wonderful, but the word *lily* is ugly, it is worn out and ‘raped.’ So I name the lily *euy* and the original purity is restored” (*ibid.*: 4).

¹⁵ En la misma dirección (y citando directamente a Shklovski), Aníbal Núñez escribe, en los años 80, un texto titulado “¡Ah, del castillo! (Sobre la perceptibilidad)”, donde, entre otras cosas, reflexiona sobre la relación entre fonética y fonología en el estudio de las formas poéticas, es decir: en el traslado de la perceptibilidad –rasgo fónico– al espacio “no oído” del texto escrito (cf. 1995: 167-174). Por falta de competencia en lengua rusa, quiero ejemplificar la prioridad del sonido sobre el sentido reclamada por el *zaum* de formalistas y futuristas, a través de un fragmento *La Science de Dieu ou la Création de l’homme* (1900), donde Jean-Pierre Brisset, casi contemporáneo a Jlebnikov o Kruchenykh, escribe: “Les dents, la bouche. / Les dents la bouchent, / L’aidant la bouche. / L’aide en la bouche. / Laides en la bouche. / Laid dans la bouche. / Lait dans la bouche. / L’est dam le à bouche. / Les dents-là bouche.

Una sensación de forma. La pareja lenguaje poético / lenguaje práctico que explica la autotelia, y en consecuencia, la secuencia *literaturnost-zaum*, debe complementarse, como bien recoge Pau Sanmartín Ortí en su tesis doctoral, con la oposición visión / reconocimiento, más capaz de explicar un concepto esencial al método formalista como es el de *desautomatización*. La desautomatización traslada el problema de la literaturidad del plano lingüístico al plano de la percepción, esto es, a la experiencia estética. El término mantiene el énfasis en la materialidad signifiante del lenguaje literario, pero tiene en cuenta también los elementos no lingüísticos en los que aquél hace efecto: primero el lector, y tras él, el contexto que pone suelo a su lectura y la tradición por la que ese suelo se prolonga.

Desautomatización es una palabra muy difícil. Muy cargada de historia. Es una de las interpretaciones que se hicieron del término ruso *ostranenie*, traído por Viktor Shklovski en un texto que la crítica leyó como el manifiesto del método formal: “El arte como artificio”, de 1917. Digo “traído” porque Shklovski inventa a medias, en un lapsus, una palabra nueva que elimina una de las *n* de la forma normativa, *ostrannenie*, cuya traducción más fiel podría ser “extrañamiento”. Shklovski reconoció en diversas ocasiones su error, pero se negó a corregirlo, cargándolo así de la función extrañadora que la versión correcta denota. El término viene, pues, con una historia personal; pero también viene con la historia de su época: sus traducciones llevan inscritas la (mala) fortuna de la escuela formalista, que no llega a Europa hasta 1965 a través de la versión francesa de Todorov. Para cuando esto sucede, Francia ya se había convertido en la sede del estructuralismo, corriente crítica transversal y hegemónica que, de atender a criterios teóricos, hubiera sido una sucesora del formalismo y no, digamos, su anfitriona¹⁶. La recepción europea establece, pues, el francés como lengua de referencia

¹⁶ Sobre la recepción del formalismo en Europa (especialmente en Francia) y su relación con el estructuralismo, me parece interesante recuperar aquí la postura de Michel Foucault, tal y como la refiere Jorge Panesi en sus *Apostillas* a la edición española de *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales* de Mukařovský. Parece que en una entrevista concedida en 1983, Foucault quiso distanciarse del pensamiento estructuralista en el que convencionalmente se le incluía y afirmó sentirse más cómodo en la herencia del formalismo, a su juicio una de las corrientes “más fuertes y más variadas que ha conocido Europa en el siglo XX”, de la que el método estructural no podía más que ser subsidiario –“como un eco”, afirmó, “del esfuerzo hecho en ciertos países del Este [...] para liberarse del dogmatismo marxista” (cf. Mukařovský 2011: 111-112). Considero que esta toma de posición es importante para las dos escuelas teóricas implicadas. Importa, en primer lugar, para el formalismo, pues reivindica y justifica su anterioridad, oponiéndose así a una suerte de “sentido común europeo” que lo lee en clave estructuralista. Pero también es importante para el estructuralismo, pues contextualiza su hegemonía y la inserta en una tradición, lo que permite resolver al menos dos equívocos: (1) la interpretación de la corriente estructural como efecto en diferido y en exclusiva de la lingüística saussureana, y (2) la idea de que es un método de análisis originalmente francés, que olvida que su raíces están en Rusia a principios del siglo XX y en Checoslovaquia –con el círculo de Praga– a partir de 1926.

para las distintas traducciones, indirectas hasta época reciente. Primero el francés y, después, el italiano; de ahí que *ostranenie* se tradujera al español de manera equívoca, como “singularización” y como “extrañamiento” respectivamente, evidenciando la ambigüedad que el propio Shklovski había introducido en un término que quería referir, por un lado, la percepción singular de las cosas a través de la literatura, frente a la abstracción del pensamiento (mejor recogida en el primer caso), y por otro el modo inhabitual de presentar los objetos que es propio del arte (más acorde con la segunda opción) (cf. Sanmartín 2006: 20). Tal vez la solución italiana esté más cerca del término desautomatización, que en ocasiones aparece referido también con la palabra *desfamiliarización*, calco, probablemente, del término francés *défamiliarisation* o del inglés *defamiliarization*.

¿Qué entiende Shklovski, pues, por desautomatización? El concepto remite a un acto perceptivo, a la percepción (o la sensación) de una forma. Las primeras páginas de “El arte como artificio” están dedicadas a impugnar la teoría de la imagen poética de Alexander Potebniá, filólogo y filósofo afín al simbolismo, precisamente porque se fundamenta en una economía de la percepción. Potebniá defendía que el arte, y en particular la poesía, era un “pensamiento por imágenes”, y presentaba esas imágenes como algo que, previo a su expresión lingüística, el poeta se limita a recordar (cf. Shklovski 2012a: 77). Esta hipótesis no sólo acerca los procedimientos artísticos a los especulativos, sino que privilegia el valor “económico” de la abstracción propia de los últimos. “La imagen es mucho más simple y mucho más clara que lo que quiere explicar”, escribe Potebniá (*ibíd.*: 78), por cuanto sirve para reducir a una impresión sensible objetos y acciones heterogéneas; ella agrupa, asimila, explica lo desconocido por lo conocido. La imagen primero, y más tarde el símbolo, acercan la lengua de la poesía a la lengua cotidiana según un imperativo algebraico de simplificación: la cosa viene dada por uno de sus rasgos, la palabra por una de sus letras, y así no hace falta recorrer ni una ni la otra, basta reconocer alguna de sus partes y pasar por encima de las demás. La imagen facilita la comprensión y abarata la poesía, que se hace así menos costosa que la parte del mundo que pretende nombrar.

Según entiende Shklovski, Potebniá y los simbolistas cometen el error de confundir en una sola dos tipos de imágenes: prosaica y poética. Al hacerlo, confunden también los usos lingüísticos que están implicados en ellas. En su interés por comunicar, la imagen prosaica sí responde al ideal de la simplificación, mientras que la imagen poética –que no agota las operaciones literarias (cf. “Potebniá”, cit. en Eichenbaum 2012a: 46)– tiende a introducir dificultades en la lengua. El lenguaje de la literatura en absoluto aligera la experiencia de sus objetos: al contrario, busca generar en el lector una impresión máxima. En este sentido, Shklovski, llama *estéticos* a “los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una

percepción estética” (2012a: 79). El vínculo objeto estético-percepción ya había sido avanzado por este teórico tres años atrás: “La resurrección de la palabra” incluye una primera aproximación al proceso que luego vendrá a llamarse desautomatización:

No sentimos lo habitual, no lo vemos, lo reconocemos. No vemos las paredes de nuestras habitaciones; nos es difícil ver los errores de una prueba de imprenta sobre todo cuando está escrita en una lengua muy conocida, porque no podemos obligarnos a ver, a leer, a no reconocer la palabra habitual. Si deseamos definir la percepción poética e incluso artística, se impone inevitablemente lo siguiente: *la percepción artística es aquella en la que sentimos la forma* (tal vez no sólo la forma, pero por lo menos la forma) (cit. en Eichenbaum 2012a: 44; el subrayado es mío).

Sentir la forma, percibir la construcción: sin duda ésta es la hipótesis que Shklovski desarrollará en el texto de 1917, donde insiste en que el arte tiene por finalidad hacer ver (y no ayudar a reconocer) la forma de sus objetos. Esta idea de forma-percibida amplía el objeto artístico en sus efectos, y es *en clave de efecto*, digamos, que se debe definir la desautomatización. Shklovski lo hace a partir de una anécdota que Tolstói anota en su diario de 1897 (cf. 2012a: 83-84): un día, ocupado en limpiar su casa, levantó distraídamente la cabeza y dio con un diván al otro lado de la habitación. Al verlo no pudo recordar si lo había limpiado o no, y al no haber allí nadie que pudiera confirmarlo, olvidar la acción equivalía a no haberla realizado nunca. Así, concluye el teórico, igual que el gesto mecánico de limpiar un diván desaparece, desaparecen también las vidas complejas cuando son vividas de forma inconsciente. Lo que no se percibe en su singularidad, no sucede, y en ese ahorro de vida y de experiencias ocurren la mayoría de las acciones que llamamos comunes (repetidas, automáticas). A ellas se opone la experiencia estética, que intensifica la percepción de cada uno de sus objetos a través de la intervención sobre sus formas. Intervenir sobre esas formas sería, para Pau Sanmartín (2006: 37-38), la primera fase, autotélica, del “movimiento en dos tiempos” de la desautomatización, que se ocuparía, en un segundo momento, de devolverle al mundo referido por esos objetos la densidad que había perdido –devolver las vidas a la gente, en el ejemplo de Tolstói, al introducir en ellas la consciencia¹⁷.

¹⁷ “El autotelismo no sería así más que el primer momento de un ‘movimiento en dos tiempos’ (cf. J. Cohen, 1974, 1982). Cuando el lenguaje poético se vuelve sobre sí mismo, no está bloqueando la referencia sino el movimiento automático de la mente que lleva a la asociación mecánica de la forma con el código lingüístico convencional. De esta forma, mediante el extrañamiento que conlleva ese primer momento autotélico, se provoca un rescate del referente intenso y estético, en la medida en que la conexión referencial se hace al margen de canales automáticos (segundo tiempo). Desde esta perspectiva, el que resulta autotélico es el lenguaje estándar, como dejó claro la crítica de la deconstrucción, pues no remite más que a sí mismo, a su propia codificación diferencial y –por ello– siempre diferida. Quedarse sólo en el primer tiempo del movimiento poético de recuperación estética del referente, significa no haber entendido en toda su complejidad el proceso artístico” (Sanmartín 2006: 37-38).

Así, frente a teoría simbolista de la imagen, Shklovski señala la atención reclamada por esta idea de *forma*¹⁸, que, en tanto es percibida, significa o resucita un mundo muerto. Desde ahí introduce el teórico el que quizás es el párrafo más conocido en relación con la desautomatización:

La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. [...] Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el de la singularización [*ostranenie*] de los objetos, y que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objetos: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte* (2012a: 84).

“Aumentar la dificultad y la duración de la percepción”: la desautomatización (singularización, *ostranenie*) no es una provocación teórica, sino el resultado de un proceso creativo que implica una *techné*. Uno de los aspectos decisivos de la tradición que los formalistas inauguran es su materialismo: nada en sus análisis se deja llevar por las mitologías críticas que explicaban la literatura como producto de la inspiración o del genio. La literatura es un trabajo de lengua. Es un lenguaje distinto por su organización, resultado del tratamiento deformante ejercido sobre la lengua “natural” (o naturalizada en su convención) que es su material. Nada hay, pues, de natural en la lengua de la literatura: todo en ella es técnica, trabajo, artificio.

En este sentido, las hipótesis formalistas invierten el valor de lo *artificial*, al derivar de él la *naturaleza* de lo literario. La literatura consiste en hacer un uso extraño del idioma que hace visible la lengua porque la usa por fuera de la norma y la somete

¹⁸ El término *forma* no refiere aquí la envoltura ornamental de la obra de arte ni sirve para completar, como estructura hueca, una idea tradicional de *fondo* o contenido. Al contrario, ella es la condición de posibilidad del contenido; contiene, siguiendo a Barthes, las “presuposiciones de sentido” que el mundo llena (cit. en Culler 2014: 47). A este respecto, Yuri Lotman escribió en 1970 que en el lenguaje literario los aspectos formales se semantizan y los elementos portadores de contenido se formalizan, de manera que todo en él es portador de información. En el arte, escribe Lotman, “se manifiesta una tendencia constante a la formalización de los elementos portadores de contenido, a su fijación, a su transformación en clichés, a la transición completa de la esfera del contenido al campo convencional del código. [...] Por otro lado, la tendencia a interpretar todo el texto artístico como significante es tan grande que con razón consideramos que en la obra nada es casual. Y volveremos reiteradamente a la afirmación profundamente justificada de R. Jakobson acerca del significado artístico de las formas gramaticales en el texto poético, así como a otros ejemplos de semantización de los elementos formales del texto en el arte” (2011: 29). Y concluye: “el lenguaje de una obra de arte no es en modo alguno ‘forma’, si conferimos a este concepto la idea de algo externo respecto al contenido portador de la carga informacional. El lenguaje del texto artístico es en su esencia un determinado modelo artístico del mundo y, en este sentido, pertenece, por toda su estructura, al ‘contenido’, es portador de información” (*ibid.*: 30).

a un tratamiento difícil¹⁹. Los críticos formalistas se preocuparon por analizar los procedimientos que sirven a esa dificultad: “El arte como artificio” señala por ejemplo cómo Tolstói evita llamar al objeto por su nombre, describiéndolo como si lo viera por primera vez; una técnica (la de la cosa jamás vista) muy empleada también en la literatura erótica, y que llevada al extremo conduciría a la forma-adivinanza. La figura del narrador puede ser también una fuente de oblicuidad o de extrañeza: Eichenbaum explica cómo Gogol emplea un tono entre irónico y oral en la consolidación de la voz narradora de *El capote*, técnica que bautizó con el nombre de *skaz*, derivado de *skazat* (“contar”), y que puede traducirse por “relato directo” (cf. 2012c: 217 y ss.). Muchos de los estudios iniciales de estos teóricos estuvieron dedicados a la versificación rusa y a los poetas futuristas, estableciendo importantes consideraciones sobre el ritmo (Osip Brik); aunque con el tiempo las propuestas más importantes fueron decantándose del lado de la prosa, ensayando las hipótesis que después fundamentarían la narratología. En este sentido, teóricos como Tinianov (2012a), Eichenbaum (2012b) o Tomachevski (2012) se interesaron por la construcción del relato, poniendo sobre el tablero crítico las nociones de “construcción” o “composición”, origen de las “estructuras” y “sistemas” que triunfarían en los análisis posteriores.

Sin querer profundizar en aspectos tan concretos, lo anterior deja ver hasta qué punto la escuela formalista está en el origen de lo que esta investigación entiende por *literalidad*. Su énfasis en la condición construida del texto literario y en los procedimientos que concretan, cada vez, esa construcción orientan el tipo de crítica que importa en este estudio: la que mira hacia la inmanencia textual para atender, desde ahí, a los efectos de su lengua. A la vez, su interés por lo extraño del lenguaje literario viene determinado por la puesta en valor de la dificultad, que no es sino otra manera de referir el funcionamiento interno de los textos elegibles: contrarios a la norma comunicativo-referencial y, por ello, específicos. Decirle no a lo *normal* es decirle no a lo *natural* para situarse, con Shklovski, del lado del artificio. Porque la normalidad y la naturalidad son propiedades ideológicas y no esenciales: esto es, también artificiales y convencionales, pero implicadas en –y neutralizadas por– un determinado discurso del poder.

¹⁹ Algunos años después, Jan Mukařovský tomará la desautomatización como fundamento de su idea de “desvío”, trasladando la disyunción lengua poética / lengua prosaica a la “antonimia dialéctica” obligatoriedad / transgresión en el marco de la norma estética. Mukařovský defiende que ciertos “principios constitutivos” de corte antropológico organizan no sólo la norma, sino también el desvío, por cuanto los acontecimientos o los objetos “anormales” sólo lo son por remisión a aquéllos. Cito de su obra *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales* (1936): “Shklovski, al afirmar que la deformación artística significa el máximo derroche de energía, sólo podía tener razón si se supone que en alguna parte oculta de las bases opera, cual una fuerza de signo positivo, la ley de la conservación de la energía; de lo contrario la deformación dejaría de ser lo que es –la negación de la regularidad. Los principios constitutivos son justamente expresión de la máxima conservación de energía en el campo estético” (2011: 38).

2.2. Una lengua extranjera en la lengua: desterritorialización y literatura menor

Los bellos libros, su lengua extranjera. Tres veces Proust, por Gilles Deleuze. 1) Una literatura menor. Ser como de fuera. La desterritorialización. 2) S comme Style. La lengua forzada o el tartamudeo. Hasta su límite... y después. 3) El problema de escribir. Delirar, ver y oír. El reparto de lo sensible y la política de la literatura.

El primer síntoma de pánico es una
sintaxis indisciplinada

Martín Gambarotta, *Relapso+Angola*

Sobre las cosas que desaparecen, escribe Proust en 1910: “Ce que nous faisons, c’est remonter à la vie, c’est briser de toutes nos forces la glace de l’habitude et du raisonnement qui se prend immédiatement sur la réalité et fait que nous ne la voyons jamais, c’est retrouver la mer libre” (2008: 297). La responsabilidad que se atribuye como escritor parece anunciar allí la desautomatización propuesta por los teóricos formalistas, de quienes fue casi contemporáneo, hermano mayor. “Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère”, continúa, planteando, en esa extranjería, una diferencia de uso –respecto a la lengua materna– que avanza, asimismo, la distinción entre las series poética y prosaica que Shklovski propondría muy pocos años después. Sin embargo, tendría que pasar medio siglo hasta que la frase proustiana, en su exacta formulación, viniera a golpear la crítica literaria. Gilles Deleuze la recuperará por primera vez en 1975, y desde entonces hará que le acompañe hasta el final de su vida, determinando muchas de las hipótesis que todavía hoy son referencia obligada para todo el que quiera abordar desde un enfoque estético los objetos de la literatura.

La Recherche está muy presente en la primera etapa del filósofo, que escribe *Proust y los signos* en 1964. No obstante, sólo se apropiará de la frase –que su autor incluye originalmente en la conclusión del *Contre Sainte-Beuve*– en un texto posterior, dedicado a Kafka, que escribe con el psicoanalista Félix Guattari y al que subtitula *Por una literatura menor*. Entre el *Proust* y el *Kafka*, Deleuze consolida su nombre y su voz en el panorama intelectual francés –publica libros de tanto peso como *Diferencia y repetición* (1968) y *Lógica del sentido* (1969)– y diseña con Guattari las coordenadas teóricas del esquizoanálisis, que ya habían ensayado en un primer volumen conjunto, *El Anti-Edipo*, de 1972²⁰. *Kafka* es un libro de madurez, y es también un libro de clara

²⁰ En el prólogo a la edición española de *Lógica del sentido*, Miguel Morey recoge la división escolar clásica de la trayectoria de Deleuze en cuatro momentos. El primero sería su etapa de crítica literaria filosófica (1953-1968), constituida por las monografías sobre Nietzsche, Kant, Hume, Bergson, Spinoza, Proust y Sacher-Masoch, y en la que el filósofo busca “en el seno de la tradición filosófica, aquellos autores que en

orientación política, donde las consideraciones sobre los procedimientos literarios traspasan de manera rotunda los límites de lo textual –que ya en el 64 se empezaban a quebrar. En este contexto, la frase de Proust les sirve a los filósofos para describir la tensión que opera en ciertas escrituras, que llaman *menores* por el modo en extrañan la lengua (mayor) que es su material, y que califican de revolucionarias por la resistencia que oponen a su norma y al ejercicio de poder que trae consigo:

Il n'y a de grand, et de révolutionnaire, que le mineur. Haïr toute littérature de maîtres. Fascination de Kafka pour les serviteurs et les employés (même chose chez Proust pour les serviteurs, pour leur langage). Mais, ce qui est intéressant encore, c'est la possibilité de faire sa propre langue, à supposer qu'elle soit unique, qu'elle soit une langue majeure ou l'ait été, un usage mineur. *Être dans sa propre langue comme un étranger*: c'est la situation du Grand Nageur de Kafka. Même unique, une langue reste une bouillie, un mélange schizophrénique, un habit d'Arlequin à travers lequel s'exercent des fonctions de langage très différentes et des centres de pouvoir distincts, ventilant ce qui peut être dit et ce qui ne peut pas l'être: on jouera d'une fonction contre l'autre, on fera jouer les coefficients de territorialité et de déterritorialisation relatifs. Même majeure, une langue est susceptible d'un usage intensif qui la fait filer suivant des lignes de fuite créatrices, et qui, si précautionneux soit-il, forme une déterritorialisation absolue, cette fois (1996: 48-49; el subrayado es mío).

Andar / hablar como un extranjero por la propia lengua. Como los formalistas, Deleuze y Guattari señalan que lo que separa la literatura de la lengua normal es una diferencia de *uso*: la posibilidad, escriben, de darle a su propia lengua, a la lengua mayor, un “uso menor”, “intensivo”, que la saque de su lógica de significación sin renunciar por ello a su material verbal. Lo específicamente literario (la *literaturidad*) se define como relación o conflicto: no señala los textos escritos en lenguas minoritarias, sino los textos que una minoría produce en su lengua mayor (cf. 1996: 29). Por ejemplo, Kafka: es judío, vive en Praga. No escribe en yiddish ni escribe en checo, lenguas secundarias en su contexto y que él mismo aprendió tarde u olvidó. Escribe en una lengua hegemónica, el alemán. Pero no escribe en el alemán de Goethe. En qué alemán escribe Kafka es la pregunta

un sentido u otro escapan a la tradición platónica”. La segunda etapa (1968-1969) supone la construcción de su “filosofía crítica” en torno a dos “libros mayores”, *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido*, en los que, como acierta a decir Morey, Deleuze comienza a hablar en su nombre, sin depender tanto de las propuestas ajenas para exponer hipótesis propias (que, no obstante, también aparecían, y con fuerza, en la primera etapa). El tercer momento ocurre entre 1972 y 1980: la etapa del esquizoanálisis, iniciada junto a Félix Guattari y en la que *El Anti-Edipo* y *Mil mesetas* son los libros centrales. A esta etapa, claramente determinada por una orientación psicoanalítica más trabajada y con voluntad política, pertenece también *Kafka por una literatura menor* (1975). Por último, en 1981 el libro *Francis Bacon: logique de la sensation* abre la llamada “etapa estética” (aunque toda una estética venía desarrollándose antes, desde el principio), dedicada especialmente al estudio del cine (cf. Deleuze 2011b: 16).

que organiza lo menor, categoría que tiene en la *extranjería* de la frase proustiana su condición²¹.

Por ser extranjero a su propia lengua, el escritor se convierte a su vez en exiliado: el mismo conflicto, pero visto del otro lado, queda reflejado por el movimiento de la *desterritorialización*. Aplicada a la literatura, la desterritorialización refiere el proceso por el cual una escritura abandona o se fuga del territorio establecido por su lengua²². ¿Pero cómo explicar ese abandono, si esa lengua le sigue sirviendo como material? Estar en la propia lengua *como* un extranjero: en ese *como* radica la esquizofrenia del escritor, que se sitúa a la vez dentro y fuera de su lengua, que hace *como si* fuera de fuera, se convierte en un foráneo. La pregunta entonces no es tanto qué tipo de lenguaje pone en marcha una determinada literatura, sino qué tiene que pasarle al lenguaje para devenir literatura, esto es: cómo se disponen los formantes de una lengua para convertirla, desde dentro, en otra. La respuesta: el escritor debe ejercer sobre esa lengua un tratamiento forzoso, violentar su norma/lidad, su sintaxis. Por ejemplo, Kafka: el devenir menor de su estilo resulta de traer el alemán praguense en su sobriedad y en su pobreza. Establece con el idioma una relación de sustracción, inversa al enriquecimiento artificial que opera entre los escritores de la escuela de Praga (Meyrink, Brod), que pretenden conquistar o “reterritorializar” un idioma y una tradición conflictiva a partir de la inflación simbólica de su material verbal (cf. 1996: 34). Es fácil reconocer entre estos dos usos del alemán de Praga, idioma desterritorializado *per se*, una distancia análoga a la que mediaba entre las operaciones del simbolismo y del futurismo, tal y como Shklovski las recogía en 1917. No a la imagen, decía aquél, sí a la forma; no a la imagen, insisten Deleuze y Guattari: sí al sonido, “materia no formada de expresión” (*ibíd.*: 13). Si lo menor (frente a lo mayor) recupera lo poético (frente a lo prosaico), la fuga del sentido hacia del sonido retoma las intensidades puras exigidas por el *zaum* de los futuristas. Este límite por arriba en la que la literatura casi deviene música es efecto del movimiento desterritorializador, del mismo modo que el *zaum* señalaba la lengua resultante de los procedimientos de desautomatización.

²¹ “Kafka définit en ce sens l’impasse qui barre aux juifs de Prague l’accès à l’écriture, et fait de leur littérature quelque chose d’impossible: impossibilité de ne pas écrire, impossibilité de d’écrire en allemand, impossibilité d’écrire autrement. Impossibilité de ne pas écrire, parce que la conscience nationale, incertaine ou opprimée, passe nécessairement par la littérature [...]. L’impossibilité de écrire autrement qu’en allemand, c’est pour les juifs de Prague le sentiment d’une distance irréductible avec la territorialité primitive tchèque. Et l’impossibilité d’écrire en allemand, c’est la déterritorialisation de la population allemande elle-même, minorité oppressive qui parle une langue coupée des masses, comme un ‘langage de papier’ ou d’artifice; à plus forte raison les juifs, qui, à la fois, font partie de cette minorité et en sont exclus, tels ‘des tziganes ayant volé l’enfant allemand au berceau’. Bref, l’allemand de Prague est une langue déterritorisée, propre à d’étranges usages mineurs” (Deleuze y Guattari 1996: 29-30).

²² Así recoge la función de desterritorialización (D) el glosario que cierra *Mil mesetas*: “D est le mouvement par lequel ‘on’ quitte le territoire. C’est l’opération de la ligne de fuite” (Deleuze y Guattari 2001: 634).

“Opposer un usage purement intensif de la langue à tout autre usage symbolique, ou même signifiant. Arriver à une expression parfaite et non formée, une expression matérielle intense” (*ibid.*: 35). Así el alemán seco y pobre de los judíos de Praga golpea no sólo cada obra de Kafka, no sólo su estilo o el estilo de su época, sino el conjunto del idioma y el lenguaje por entero. Parece que al sustraerle elementos a la lengua, ésta quedara sometida a una tensión interior por la cual cada palabra se vuelve, como pedía Shklovski, más perceptible en su forma –“puisque le vocabulaire est desséché”, escribiría Deleuze años después, “le faire vibrer en intensité” (1995: 35). Lo simbólico se prodiga, busca un suelo, crece en palabras por extensión (es el caso de Meyrink); lo fonético es escueto y compacto, evidencia su desarraigo, su malestar espacial. Es fronterizo o interlingüe –“Combien de gens aujourd’hui vivent dans une langue qui n’est pas la leur?” (*ibid.*)–, por eso está tan precisamente localizado (entre las tierras que pisa y no pisa) y también por eso puede proyectarse como problema, hacerse universal. Así sucede, otra vez, con Kafka: su obra vierte en la lengua el contexto de conflicto en el que está escrita. Así sucede con Joyce, así con Beckett. Así también sucede hoy con escritoras como Luz Pichel, que no sólo son fronterizas sino que supieron hacer de la frontera el motor de su escritura²³.

El proceso de desterritorialización que Deleuze y Guattari atribuyen a la literatura menor resulta, por tanto, de procedimientos de tensión interna que expulsan a la lengua no sólo de la norma de un idioma, sino también del dominio de la referencialidad y del sentido. El uso intensivo (fonético) de la literatura menor se separa así del uso extensivo (representativo) del lenguaje ordinario, que compensa la desterritorialización de los sentidos implicada en toda actividad lingüística (donde boca, lengua y dientes salen de su territorio primitivo, el alimento, para consagrarse a la articulación de sonidos) con una reterritorialización en el Sentido –“Cessant d’être organe d’un sens, elle devient instrument du Sens” (1996: 37)²⁴. La desterritorialización

²³ Pichel no escribe en gallego como no escribía Kafka en alemán ni Beckett en francés. Pichel usa el gallego a la menorada, reescribiéndole una oralidad traída al oído en una lengua de golpes fonéticos que pareciera no querer significar, sino sonar, reproducir un acento. Pichel escribe al ras de la música porque busca la melodía en un habla fugada de la lengua gallega y de la castellana, de la urbana y la rural. En *Cativa en su lughar*, de 2013, Pichel traduce su poemario *Casa pechada* (2006) no al castellano, sino al castrapo: lengua híbrida de gallego y castellano de uso común en Galicia, especialmente en las zonas rurales. *Tra(n) shumancias* (2015) va un paso más allá para, directamente, mezclar distintos idiomas –especialmente gallego y castellano, aunque muchos más– y ponerlos a dialogar en el interior de cada texto o poema. *Co co co u* (2017) lleva el procedimiento a su límite: se trata de un poema largo construido como una transposición oral por escrito de la lengua que se habla en la Galicia interior en la que la autora creció. El volumen es especialmente interesante, pues está escrito a cuatro manos con la poeta Ángela Segovia, que traduce el poema de Pichel al navero, castellano rural de Las Navas del Marqués, su lugar de nacimiento.

²⁴ “Riche ou pauvre, un langage quelconque implique toujours une déterritorialisation de la bouche, de la langue et des dents. La bouche, la langue et les dents trouvent leur territorialité primitive dans les aliments. En se consacrant à l’articulation des sons, la bouche, la langue et les dents se déterritorialisent. Il y a donc une certaine disjonction entre manger et parler –et, plus encore [...] entre manger et écrire: sans doute

sería en este caso *negativa*, puesto que es sofocada antes de producir efecto alguno, y se distinguiría de la desterritorialización *positiva-relativa* de la literatura mayor de, por ejemplo, la escuela de Praga, que vuelve al Sentido al emular una tradición y un territorio simbólicos en su desarrollo verbal (“el alemán de Goethe”). En su práctica de lo menor, la desterritorialización de escritores como Kafka, Beckett o Pichel sería *absoluta*²⁵, en tanto que se fuga del sentido “sin compensación”:

Du sens, subsiste seulement de quoi diriger les lignes de fuite. Il n’y a plus de désignation de quelque chose d’après un sens propre, ni assignation de métaphores d’après un sens figuré. Mais la chose *comme* les images forment plus qu’une séquence d’états intensifs, une échelle ou un circuit d’intensités pures qu’on peut parcourir dans un sens ou dans l’autre, de haut en bas ou de bas en haut. [...] Il n’y a plus sens propre ni sens figuré, mais distribution d’états dans l’éventail du mot. La chose et les autres choses en sont plus que des intensités parcourues par les sons ou les mots déterritorialisés suivant leur ligne de fuite (1996 : 39-40).

peut-on écrire en mangeant plus facilement que parler en mangeant, mais l’écriture transforme d’avantage les mots en choses capables de rivaliser avec les aliments. Disjonction entre contenu et expression. Parler, surtout écrire, c’est jeuner” (Deleuze y Guattari 1996: 35-36). La disyunción hablar-escribir vs. comer que resulta de esta desterritorialización primaria que el lenguaje ejerce sobre los órganos de fonación fue planteada algunos años antes en los términos *Vida vs. Saber*. En un texto de 1970 titulado “Louis Wolfson, ou le procédé”, Deleuze propone que la equivalencia entre la lengua materna, el alimento y la Vida forma una serie que opera como numerador de una ecuación que tendría como denominador la secuencia lengua extranjera-estructura molecular-Saber. Aparece de nuevo aquí una idea de naturaleza / vida / organismo en la que el ejercicio del saber se entiende como fuga, tal y como el escribir pone ciertos órganos al servicio de funciones no vitales, como sería la de comer. La literatura aparecería en este esquema como una forma de saber, en tanto que en su uso vuelve a la lengua extranjera y que su puesta en acto resulta incompatible el alimento. El argumento de Deleuze se volverá más complejo a medida que el texto avance, y, con él, se sucedan distintas ecuaciones derivadas de la ecuación primera. Pero lo enunciado hasta aquí sirve para introducir esta idea de desterritorialización de lo orgánico en la escritura, que parece poner en juego, al fin y al cabo, la oposición clásica entre vivir y escribir, muy alejada de las hipótesis que esta investigación plantea y que el propio Deleuze refuta en distintos trabajos.

Otro de los aspectos problemáticos de este texto radica en el vínculo que establece entre la Vida y Madre, por oposición al Saber (del) Padre. Este esquema probablemente traduce una lectura cortoplacista de ciertos elementos teóricos de Lacan, teórico al que Deleuze no dejó de matizar, insistentemente, en muchos lugares –el propósito del esquizoanálisis que desarrolla junto a Félix Guattari pasa por revisar las teorías psicoanalíticas que están en su base. En todo caso, la asociación, en este caso vía lengua materna, de lo femenino con cierta idea de “naturaleza” –lo orgánico, la vida, el alimento–, da lugar a una serie mucho más arbitraria que funciona en clave masculina: el Padre-el Saber-lo inorgánico o artificial-el arte. Una ecuación que, en alguna de sus derivadas, llega a oponer el “cuerpo sin órganos” de la madre al “cuerpo puro”, reconstruido, del padre. No importa cuánto se matice: esta estructura acaba reescribiendo la antítesis arte vs. naturaleza en clave de género, y, aplicada a la literatura, asume una división del talento y del trabajo que coloca la agencia artística del lado del hombre, dejando para la mujer el papel de proveedora –madre de artistas, musa de artistas (Deleuze 2010c: cf. 26 y ss.). Una postura que, por supuesto, un trabajo como éste, preocupado por el *background* político de la lengua, no puede en ningún caso asumir, más allá de que quien lo escribe sea una mujer.

²⁵ Para una descripción detallada de los tipos de desterritorialización, cf. Deleuze y Guattari 2001: 634-636.

¿Pero es posible renunciar al sentido, retenerlo sólo como el suelo de su propia fuga? Si la literatura realizara *absolutamente* esa fuga, la metamorfosis del sentido en el sonido se prolongaría hasta el silencio, y por lo tanto su lengua desaparecería. “Et ça termine toujours comme ça, les lignes de fuite du langage: le silence, l’interrompu, l’interminable, ou pire encore” (*ibíd.*: 49). Pero la literatura funciona contra ese silencio: sólo existe y sólo tiene efectos en el espacio que lo precede. En efecto, Deleuze y Guattari se harán cargo muy pronto de la complejidad del adjetivo *absoluto* aplicado al proceso de desterritorialización, que, como exponen en *Mil mesetas* (1980), no puede entenderse si no es en relación al territorio, la tierra y los movimientos de reterritorialización con los que se mezcla y confunde. Desterritorializar es excavar las líneas de fuga que a la vez recorren un espacio y lo establecen como “agencement territorial”. Y a la inversa: la reterritorialización no implica sin más una vuelta al territorio, sino una vuelta a las fugas en que el territorio se define; un puente, pues, hacia la desterritorialización. De todo ello se concluye que

la terre n’est pas du tout le contraire de la D: on le voit déjà dans le mystère du “natal”, où la terre comme foyer ardent, excentrique ou intense, est hors du territoire et n’existe que dans le mouvement de la D. Mais, plus encore, c’est la terre, la glaciaire, qui est la Déterritorisée par excellence: c’est en sens qu’elle appartient au Cosmos, et qu’elle se présente comme le matériau par lequel l’homme capte des forces cosmiques. On dira que la terre, en tant que déterritorisée, est elle-même le strict corrélat de la D. Au point que la D peut être nommée créatrice de la terre –une nouvelle terre, un univers, et non plus seulement une reterritorialisation (Deleuze y Guattari 2001: 635).

Así, si tomamos que (1) tierra = lengua, (2) territorio = lenguaje (sistema de la lengua, norma o mapa), (3) desterritorialización (D) = uso menor de la lengua o literatura (menor) y (4) reterritorialización = uso mayor de la lengua, lengua ordinaria (o literatura mayor), el párrafo anterior podría reescribirse como sigue: “La **tierra** lengua no es en absoluto lo contrario de la $\text{\textcircled{D}}$ literatura [...]. Es más: la propia **tierra**-lengua, ~~la glaciaire~~ la lengua primitiva, es ~~la Desterritorializada~~ lo Literario por excelencia: en este sentido pertenece al Cosmos y se presenta como el material a través del que el hombre capta las fuerzas cósmicas. Se dirá que la propia **tierra**-lengua, en tanto que ~~desterritorializada~~ usada a la menor, es el estricto correlato de la $\text{\textcircled{D}}$ literatura hasta el punto de que la $\text{\textcircled{D}}$ literatura puede señalarse como creadora de **tierra** lengua –una **tierra** lengua nueva, un universo, y no solamente ~~una reterritorialización~~ un canon, una norma o una tradición”.

La relación de la literatura con la lengua, el sentido, la norma y la tradición obedece, pues, a la relación compleja que mantienen el territorio y la desterritorialización. Que en la literatura menor la desterritorialización sea “absoluta” señala una tendencia de la lengua devenir otra cosa (sonido, silencio), pero también garantiza que la metamorfosis

no se puede completar. La lengua desterritorializada sigue siendo lengua, la literatura no contiene más que esa lengua que, en fuga, ensaya otras formas de significación. Impropia o extranjera, la lengua de la literatura es más lengua, lengua resucitada y nueva, que al desatender los límites del sentido y de la referencialidad, redimensiona la superficie de su material verbal.

*

Un paréntesis. Un texto que sirva para sintetizar lo dicho hasta ahora o para aclarar un argumento que viene siendo ya muy complejo. Otro lugar donde Deleuze, esta vez en solitario, rescata la frase proustiana y el aparato teórico que ésta pone a andar. Entre 1988 y 1989, el filósofo se presta grabar una serie de tres entrevistas conducidas por su exalumna Claire Parnet, que, producidas por Pierre-André Boutang, serán emitidas por la televisión francesa en 1996 (la emisión póstuma fue una de las condiciones para aceptar el proyecto). Las preguntas, 25, se plantearon como definiciones de conceptos, ideas o elementos recurrentes en el pensamiento del filósofo, y se corresponden con las letras del alfabeto, de ahí el nombre del programa: *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. La letra S de esta larga secuencia corresponde a la noción de *estilo* (*style*), asociada casi por entero al estilo literario y muy relacionada con la idea de literatura menor. Estilo, desterritorialización, desautomatización y lenguaje literario aparecen así, en muchas de sus acepciones, como sinónimos. En el corte de la S Deleuze retoma ciertas ideas del *Kafka*, del *Proust* o de *Mil mesetas*, pero el formato exige de él una exposición mucho más sencilla y, de alguna manera, le obliga a ser didáctico. Aunque el filósofo se excusa varias veces por la falta de matiz, lo cierto es que logra sintetizar de forma deslumbrante su concepción de la literatura como un particular uso (o caso) de lengua.

Define ahí el estilo como la resultante de dos operaciones de un escritor, que (1) ejerce un tratamiento forzoso del lenguaje por el cual excava una lengua extranjera en la lengua (recupera aquí, otra vez, la frase de Proust) y (2) lleva a todo el lenguaje al límite de lo musical. Vemos hasta qué punto estos dos movimientos, que operan a la vez y en un vínculo de causalidad recíproca, traducen el complejo sistema de fugas y tensiones que explicaba la literatura menor. La primera operación retoma la idea de desterritorialización en su formulación más escueta (y en consecuencia más cercana a la desautomatización): el escritor somete a la lengua habitual a cierto tratamiento que viene a forzarla, a deformarla, a contorsionarla; un “tratamiento sintáctico original” que lo “moviliza todo”: “hacer tartamudear a la lengua, me explico: no que uno mismo tartamudee, sino hacer que la lengua tartamudee”. El escritor es un creador de sintaxis, un creador de lengua. La segunda operación sintetizaría los efectos de la desterritorialización como proceso: lo musical retoma la “expresión material intensa” a

la que tiende el uso menor de la lengua, las líneas de fuga del sentido hacia el sonido. Hacia el sonido, materia asignificante y no formada, que tiende también un puente hacia la alianza formalismo-futurismo, esta vez por su convergencia con los presupuestos del *zaum*: la deformación operada sobre la lengua al escribir empuja lo escrito, y el conjunto del lenguaje, a su límite, lo lleva “al borde que lo separa de la música; se produce una especie de música”²⁶.

Como el estilo, la literatura (menor) puede explicarse así: extranjería + uso intensivo; desterritorialización + expresión material no formada; *ostranenie* + *zaum*. Un uso particular, por el cual la lengua sale de sí en muchos niveles: se convierte en extranjera (sale de su idioma), ensaya un registro musical (sale de su código), afecta o tiene efectos en todo aquello que toca, haciéndose, así, *política* (sale del campo o de la institución del arte). Todas esas huidas suceden, no obstante, desde dentro, a través de las líneas de fuga que la lengua traza sobre su superficie signifiante. De forma análoga, la literalidad que organiza el texto elegible remite a un lenguaje que, por su consistencia fonética, opacidad sintáctica o densidad semántica, determina un texto *proyectivo* que, más allá de los límites que sus enunciados le imponen, afecta al sistema de la lengua y a la realidad histórica en la que éste funciona. “Une forme étant brisée, reconstruire le contenu qui sera nécessairement en rupture avec l’ordre des choses” (Deleuze y Guattari 1996: 52): el texto elegible se escribe en una lengua retorcida que obliga al lector a producir el sentido que, de entrada, aquélla se resiste a establecer. Y con el sentido de la lengua produce también, tal y como proponía Tolstói en el diario recuperado por Shklovski, el sentido de un mundo que el sujeto había dejado de ver, que estaba muerto. El lector debe producir, pues, lo que el texto le *dice* que *falta*. La insuficiencia del texto es literal: viene escrita. Su lectura, proyectiva. Sus efectos: de forma, políticos.

*

Un último apunte. Con Deleuze (pero también con Shklovski) dije que el texto literario sale de sí de muchas maneras o en distintos grados: hay una salida *en* la lengua (por una lengua extranjera), hay una salida *de* la lengua (por un procedimiento sonoro), hay una salida al mundo (por un uso menor que es, por naturaleza, revolucionario). La desterritorialización aparece en el *Kafka* como una de las tres características de la literatura menor, condición (lingüística) de las dos restantes, a las que no quise referirme hasta ahora: su carácter político y el agenciamiento colectivo de su enunciación (Deleuze y Guattari 1996: 33). Así, al intervenir la forma-expresión (el signifiante), el

²⁶ Todas las citas de la entrevista están tomadas de la versión en DVD editada por el sello Montparnasse en 2004. Mi traducción está basada en la versión que el filósofo Raúl Sánchez Cedillo liberó en internet.

escritor interviene la forma-contenido (el sentido), confunde expresión y contenido en una misma materia intensa que interviene, a su vez, las coordenadas de la realidad desde la que se escribe o se interpreta lo escrito. Frente a la literatura mayor, que avanza desde contenido hacia la expresión al ritmo que le impone la mimesis (dado un hecho en el mundo, busca la expresión adecuada), la literatura menor comienza por enunciar, y sólo después ve, comprende²⁷. Entre una opción y otra no media simplemente una inversión: la literatura menor quiere problematizar la referencialidad, producir otro tipo de vínculo con el mundo a partir de un lenguaje que ya estaba intervenido por él. La extranjería de la lengua literaria es esencialmente política, por cuanto cualquier asunto que exprese, por privado que sea, produce sentido por fuera de la anécdota individual. La trama personal, familiar o amorosa (de Georg Samsa, de Joseph K., de Bartleby) se inscribe inmediatamente en la esfera pública, y por tanto deja de remitir al sujeto de la enunciación que es su causa para comprometer al sujeto del enunciado, que es un efecto lingüístico. Como efecto de lengua, ese sujeto puede ser cualquiera (puede encarnarse en cualquier lector). La literatura habla de esas vidas de cualquiera: Deleuze y Guattari la definen como “asunto del pueblo” (*ibid.*: 32), no porque hable *de* un pueblo ni porque le hable *a* un pueblo, sino porque deja que el pueblo hable a través de las cuestiones de orden común que vienen agitadas por su lengua.

El uso menor de la lengua es, por tanto, político. Esta dimensión completa la noción deleuziana de la literatura, que no se agota en sus procedimientos formales-lingüísticos, sino que atiende desde muy pronto a sus efectos y a su recepción. Los efectos políticos de la lengua, que la devuelven a un afuera que su material ya traía, me sirven para rescatar un tercer lugar donde Deleuze acude a la frase de Proust que guio el avance argumental de este epígrafe. Se trata de un texto escrito en 1993, que el filósofo incluyó como prólogo a los artículos del volumen *Crítica y Clínica*, y donde leo:

Le problème d'écrire: l'écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. Il met à jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait *délirer*. Mais aussi le problème de d'écrire ne se sépare pas d'un problème de *voir* et *entendre*: en effet, quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite “asyntaxique”, “agrammaticale”, ou qui communique avec son propre dehors (2010a: 9).

²⁷ “Nous ne nous trouvons donc pas devant une correspondance structurale entre deux sortes de formes, formes de contenu et formes d'expression, mais devant une *machine d'expression* capable de désorganiser ses propres formes, et de désorganiser les formes de contenus, pur libérer de purs contenus qui se confondront avec les expressions dans une même matière intense. Une littérature majeure ou établie suit un vecteur qui va du contenu à l'expression: un contenu étant donné, trouver, découvrir ou voir la forme d'expression qui lui convient. Ce qui se conçoit bien s'énonce... Mais une littérature mineure ou révolutionnaire commence par énoncer, et ne voit et ne conçoit qu'après ('Le mot, je ne le vois pas, je l'invente')” (Deleuze y Guattari 1996: 51-52).

El problema de *escribir* remite a un delirio de la lengua (un forzamiento, una salida de sí), pero también a un problema de *ver* y de *oír*. Es decir: apela a la configuración del mundo accesible por los sentidos. De qué manera sea político este fragmento puede ser aclarado con la ayuda de Jacques Rancière, que también observó cómo la literatura determina lo que existe en tanto permite que sea visto y oído. Así lo expone en un artículo de 2004 titulado “Politique de la littérature”, donde defiende, como Deleuze, que lo literario es político por naturaleza, más allá de su tema o del posicionamiento del escritor. Rancière vincula lo político con la constitución de una esfera de experiencia que establece ciertos objetos comunes y que adjudica a ciertos sujetos la capacidad de nombrarlos y decidir sobre ellos. Tal esfera, sin embargo, no es fija, sino variable y problemática, y la actividad política pasa por intervenir en sus límites y configuración. ¿Quién decide dónde termina la palabra y empieza el ruido?, ¿quién separa lo visible de lo invisible, lo que existe de lo que no? Éstas son las preguntas que el filósofo considera relevantes, y a las que da una respuesta *estética*, al considerar que las prácticas artísticas intervienen y deciden sobre lo que se puede percibir, quién puede percibirlo y quién puede decir lo percibido.

Para referir esta injerencia en el espacio público habla el filósofo de un “reparto de lo sensible”, por el cual la literatura introduce en la comunidad objetos, sujetos y relaciones nuevas, distribuye las “fronteras sensibles por las cuales se adjudica la capacidad política” (Rancière 2007: 12)²⁸. Este poder político no es exclusivo de los objetos literarios, sino propio de las “prácticas estéticas” en general, que no deben entenderse como configuraciones singulares a partir de un determinado material y a través de un determinado procedimiento, y sí como “formas de visibilidad de prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que ‘hacen’ a la mirada de lo común”. Así lo establece en un texto anterior, publicado en el año 2000, donde define estas prácticas como “maneras de hacer” particulares “que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y formas de visibilidad” (2009: 10-11). En este texto, titulado precisamente *El reparto de lo sensible*, la estética no comparece en tanto que disciplina filosófica, sino como la imagen del pensamiento – “sistema de formas a priori que determinan lo que se da a sentir” – que está en la base misma de la política –que “trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto”

²⁸ “Cette redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, du visible et de l’invisible forment ce que j’appelle le partage du sensible. L’activité politique reconfigure le partage du sensible. Elle introduit sur la scène du commun des objets et des sujets nouveaux. Elle rend visible ce qui était invisible, elle rend audibles comme êtres parlants ceux qui n’étaient entendus que comme animaux bruyants. L’expression ‘politique de la littérature’ implique donc que la littérature intervient en tant que littérature dans ce découpage des espaces et des temps, du visible et de l’invisible, de la parole et du bruit. Elle intervient dans ce rapport entre des pratiques, des formes de visibilité et des modes du dire qui découpe un ou des mondes communs” (Rancière 2007: 12).

(*ibíd.*: 10). El vínculo esencial entre estética y política, más allá de posicionamientos particulares del artista o de la tendencia hacia la “estetización de la política” de la que había hablado Walter Benjamin, pasa por su contribución a ese *reparto de lo sensible* que, al principio del texto, Rancière define como

ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en ese reparto (2009: 9).

En este “reparto” de lo visible y de lo decible resuena el “problema” de ver y oír que Deleuze reconocía en la escritura. Los filósofos coinciden, pues, en señalar la esencia política del arte, pero se alejan al considerar los modos en que los hechos y las relaciones artísticas hacen efectiva esa dimensión –esto es: cómo afectan a la agencia de los sujetos en el espacio y en el tiempo. Así ocurre también en el ámbito concreto de la literatura: no es su condición política, sino la manera en que ambos piensan esta práctica lo que introduce entre ellos un desacuerdo. En su juego de identificaciones y repartos sociales, Rancière se interesa por “lo literario” como institución histórica y no por la especificidad material de los objetos responden a esa categoría. Para él, el término “literatura” no designa, digamos que “objetivamente”, el conjunto de las artes de la palabra y la escritura, sino que adquiere tarde (a principios el siglo XIX) y en un marco sociopolítico determinado, ese sentido que hoy parece “objetivo”, universal. Esta idea de literatura como institución del arte verbal no está, pues, fundada en un determinado uso del lenguaje, sino en el establecimiento de nuevos vínculos sociales y nuevos regímenes de identificación de la práctica de escribir²⁹. ¿Qué significa la “literatura en tanto que literatura”? se pregunta entonces Rancière (2007: 12), para dirigir una doble crítica al olvido de la historicidad que le es constitutiva, y que se manifiesta tanto en quienes emplean ese término como si fuera atemporal, como en los que leen su historicidad a través de su material, esto es, de la “volonté de fonder linguistiquement la spécificité de

²⁹ “La spécificité historique de la littérature ne tient pas à un état ou à un usage spécifique du langage. Elle tient à une nouvelle balance de ses pouvoirs, à une nouvelle manière dont il fait acte en donnant à voir et à entendre. La littérature, en bref, est un régime nouveau d’identification de l’art d’écrire. Un régime d’identification d’un art est un système de rapports entre des pratiques, des formes de visibilité de ces pratiques, et des modes d’intelligibilité. C’est donc une certaine manière d’intervenir dans le partage du sensible qui définit le monde que nous habitons: la façon dont il est pour nous visible, et dont ce visible se laisse dire, et les capacités et incapacités qui se manifestent par là. C’est à partir de là qu’il est possible de penser la politique de la littérature “comme telle”, son mode d’intervention dans le découpage des objets qui forment un monde commun, des sujets qui le peuplent et des pouvoirs qu’ils ont de le voir, de le nommer et d’agir sur lui” (Rancière 2009: 15).

la littérature” propia de lo que él reconoce como el “paradigma modernista” (cf. *ibíd.*: 13-14).

Es, pues, el *problema de la especificidad literaria* lo que aleja a Rancière de las hipótesis planteadas en este trabajo. Esta suerte de obsesión lingüística del “modernismo” promocionaría, a su entender, un uso intransitivo de la literatura que, opuesto a su uso comunicativo, definiría lo específicamente literario en función de su ruptura con el régimen de la representación, reconduciendo la sumisión de la literatura a un referente exterior hacia la atención a su materialidad como referente primero. Así retratada, la preocupación por la especificidad que orientó, por ejemplo, a formalistas, estructuralistas y postestructuralistas como Deleuze se presenta como la defensa de una autonomía hipertrofiada, preocupada por señalar “lo propio” de la literatura o su “literariedad” –“un langage rendu à la pureté de sa matérialité signifiante” (*ibíd.*: 22)–, cuando, según Rancière, las prácticas estéticas se caracterizan precisamente por su “impropiedad”: esto es, por el hecho de que cualquiera pueda apropiarse de ellas. Es esta igualdad radical de los sujetos respecto a los objetos y las prácticas literarias la que, según Rancière, cambia la idea de literatura y las formas literarias mismas; ella –y no los usos de la lengua– es la condición de la especificidad de la literatura³⁰. La literariedad, lo propio de la literatura tal y como se entiende del XIX en adelante, tiene que ver, entonces, con su *democratización*: es un arte hecho por y para cualquiera, una nueva configuración de lo sensible en el que más agentes tienen parte/s (ojos, bocas, cuerpos, voz). La literatura “moderna” no es autónoma ni específica, sino democrática, más que nunca heterónoma, relacional. “La revolución técnica”, dice Rancière, “viene después de la revolución estética” (2009: 40): la democratización de lo literario es la condición de su especificidad, pero también su amenaza, porque supone “la ausencia de toda frontera” entre el lenguaje literario y el lenguaje de la vida, entre arte y no-arte (2007: 22).

Que la democratización de la literatura es condición (y efecto) de su especificidad como práctica es algo que Deleuze estaría más que dispuesto a corroborar. En este sentido, el *uso menor* de la lengua mayor que define lo literario como *desviado*, *específico* y *propio* ha de entenderse como la operación por la cual *cualquiera* puede tomar su lengua y hacer de ella un uso nuevo, por fuera de lo que Rancière llamaría las “identificaciones” hegemónicas que ponen a cada sujeto social en el lugar (y en el registro) que le corresponde. Es decir: la especificidad no ha de entenderse como autonomía radical,

³⁰ “La littérature qui a rendu possible la littérature comme forme nouvelle de l’art de la parole n’est aucune propriété spécifique au langage littéraire. Au contraire, elle est la radicale démocratie de la lettre dont chacun peut s’emparer. L’égalité des sujets et des formes d’expression qui définit la nouveauté littéraire se trouve liée à la capacité d’appropriation du lecteur quelconque. La littérature démocratique est la condition de la spécificité littéraire” (Rancière 2007: 22).

del mismo modo que la lógica no-representativa dista mucho de suponer un cierre de la literatura frente a su realidad histórica. Las primeras formulaciones teóricas de la especificidad literaria se apoyan, de hecho, en esquemas relacionales: los formalistas opusieron el lenguaje literario al cotidiano desde la consciencia de que uno y otro compartían material. Lo que confrontaron fue dos usos, uno nuevo o distinto y otro habitual, que de alguna manera están operando a la vez: lo “extraño” de la literatura, su desvío, sólo existe en el choque con las expectativas de significación instauradas por una lengua “no desviada” o “normal”. En el artificio literario, lo “natural” de la lengua cotidiana descubre su carácter también artificial, no natural ni neutral ni inocuo, sino socialmente determinado, históricamente cargado y, por tanto, *ideológico*. Aunque ellos no fueran tan lejos teóricamente, Deleuze sí realiza esta relectura política de la especificidad, para darle a la literatura un espacio *propio* y a la vez *propiamente* democrático. Del mismo modo, cuando Yuri Lotman, en su periodo más puramente estructuralista, define la literatura como un “sistema de modelización secundario” construido *con y sobre* el sistema de modelización primario de la lengua “natural”, refuerza la idea de que la especificidad no desatiende la dimensión social del lenguaje ni afirma la literatura como un territorio intocado por la vida, la sociedad y el devenir histórico (cf. Lotman 2011: 39 y ss.). La especificidad (material) de la lengua literaria está dada *en relación* con la lengua no literaria, es decir: con el marco comunicacional general y, por tanto, con el mundo enunciado/ble y percibido/ble.

Desde esta concepción, parece claro que Rancière no sólo se equivoca cuando atribuye la especificidad a la pureza o la autonomía de la obra, sino también cuando hace equivaler la “propiedad” de la literatura con un “paradigma modernista *simple*” (2009: 30), que, centrado en el desvío como un mero hecho de lengua, *él mismo se empeña en simplificar*. Así, en *El malestar en la estética*, define el modernismo como “el pensamiento del arte que busca la identificación estética del arte pero rechaza las formas de desidentificación en las cuales ésta se efectúa, que busca la autonomía del arte pero *rechaza la heteronomía* que es su otro nombre”, y lo acusa de fundar una “fábula ejemplar”, que vincula la revolución moderna del arte con la “retirada de la *mimesis*” y el “descubrimiento de la esencia pura finalmente revelada del arte”. Una esencia que es, además, propia de *cada arte*, puesto que depende de su especificidad material –la fábula modernista de la literatura consistiría, por ejemplo, en “la explotación de los puros poderes del lenguaje, liberado de la obligación de comunicar”–, y que por tanto separa tanto las artes de la vida como las diferentes artes entre sí (cf. *ibíd.*: 86).

Las páginas anteriores prueban suficientemente hasta qué punto el rechazo de la heteronomía (esto es: de los efectos políticos de la literatura) no es consecuencia de la atención específica a su técnica y a su material, sino que pertenece a esta visión estrecha del modernismo que en ningún caso define, como Rancière quiere demostrar,

los postulados formal-estructuralistas ni su revisión deleuziana. Lo que está en juego en esta versión radicalizada de la autonomía es, en el fondo, una separación entre arte y no-arte, para Rancière inherente a esa idea de *propiedad* que choca con la indiferenciación de lo artístico y lo no-artístico que opera en corazón de la estética³¹. Los excesos del modernismo denunciados por el filósofo, así como las críticas que –por modernista– vierte sobre el modelo deleuziano, pierden su base cuando se desactiva lo que, a mi juicio, es una falsa cadena de sinonimia, que vincula una concepción muy estrecha de la especificidad con la “pureza” modernista y con una visión de la autonomía que solamente tuvo sentido emancipatorio, como bien señaló Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* (1987: 51-81), en tanto sirvió para desprender las prácticas artísticas de los intereses particulares de la Iglesia y el Estado, a los que durante siglos habían estado sometidas. En esta secuencia de falsas identificaciones, la autonomía asociada a la lógica antirrepresentativa –y, de manera muy precipitada, también la especificidad– aparecería como totalidad y “destino” del arte moderno (lo que Rancière llama “modernitarismo” [*modernitarisme*]; cf. 2009: 30), en lugar de reconocerse como una forma de división política de lo sensible determinada por el *régimen estético de las artes*. Un régimen que, sucesor del poético (representativo-mimético) y del ético, recusa “toda oposición entre un arte autónomo y un arte heterónimo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política”, porque la autonomía *estética*, defiende el filósofo, “no es la autonomía del ‘hacer’ artístico” presuntamente celebrada por el modernismo, sino “la autonomía de una experiencia sensible” que aparece como “el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida” (2012: 44)³².

³¹ La relación paradójica entre arte y no-arte es, para Rancière, el fundamento mismo de la estética: “La política dentro del régimen estético del arte, o más bien su metapolítica, se encuentra determinada por esta paradoja fundadora: en este régimen, *el arte es arte en la medida que es también no arte*, una cosa distinta que el arte. No es necesario, por tanto, imaginar ningún fin patético de la modernidad o una explosión jubilosa de la posmodernidad, que pondría fin a la gran aventura modernista de la autonomía del arte y la emancipación a través del arte. No existe ruptura posmoderna. Existe una contradicción originaria y que actúa de manera incesante. La soledad de la obra lleva consigo una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa implica la supresión del arte como realidad separada, su transformación en una forma de vida” (Rancière 2012: 49).

³² Rancière distingue tres grandes regímenes de identificación de las artes en la tradición occidental: ético, poético y estético. En el régimen ético, que tiene como referente a Platón, el “arte” no es identificado como tal, sino que pertenece al reino y al problema de las “imágenes”, que “son objeto de una doble interrogación: la de su origen y, por consiguiente, la de su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los cuales sirven y los efectos que inducen”. La legitimación de las imágenes depende aquí de la medida en que participan en el *ethos*, esto es, “la manera de ser de individuos y colectividades”. De ahí que este régimen se denomine *ético*, y en consecuencia que dificulte la individualización del arte como tal (cf. 2009: 21). El régimen poético o representativo “identifica el hecho del arte –o más bien de las artes– en la pareja *poiesis/mimesis*”, esto es: toma la mimesis como un criterio pragmático en función del cual clasifica, organiza y jerarquiza las artes. Como demuestra la *Poética* de Aristóteles, la mimesis no es un procedimiento del arte, sino que es anterior a su técnica: “un régimen de visibilidad” que autonomiza las artes y las relaciona con un orden general prácticas (cf. *ibíd.*: 22-24). Por último, Rancière opone a este régimen representativo un

Es notable el esfuerzo de Rancière por agrandar el ámbito y las consecuencias de este supuesto modernismo purista, y de vincularlo a unas teorías sobre la especificidad de las artes que, por mucha atención que pongan al material, a la técnica y a la composición, nunca desatienden la articulación de “lo propio” del arte con un “afuera” que se introduce en él ya desde esos mismos materiales y procedimientos. Establecidos estos matices, y por tanto desvinculado el interés por la especificidad literaria de su destino autorreferencial, desatender las cuestiones técnicas y materiales de la literatura, es, en el marco teórico propuesto por este trabajo, una *irresponsabilidad crítica*. Separar lo literario de un uso concreto de la lengua para vincularlo a ciertas formas de inteligibilidad social implica poner la lengua al margen de la sociedad y de sus repartos, tomarla como algo estable e incondicionado, en cuyo uso no se juega nada de la operación democrática puesta en marcha por la literatura. Pero cuando Balzac o Flaubert (que son los grandes referentes de Rancière) dan voz, espacio y agencia a nuevos sujetos sociales, lo hacen también a través de unas formas lingüísticas y compositivas concretas que *ya tienen efectos en la sociedad*. Así, por ejemplo, la democratización de la lectura que trae consigo la generalización del folletín y la novela por entregas del siglo XIX no sólo tiene que ver con la introducción de nuevos personajes –envés ficcional de la ampliación de la comunidad lectora–, sino también con la fragmentación narrativa, que cambia por completo la idea de la trama y de la composición literaria, así como con las variedades de lengua puestas en las bocas de esos personajes diversificados. La preocupación por el material y por la técnica no es necesariamente, como parece indicar el filósofo, un ejercicio preciosista, no es un gesto esteticista sino estético, esto es, político por esencia, que trae a la materia literaria la lengua que expresa un determinado material social. La política de la literatura, sus efectos en el reparto de lo sensible, *no ocurre en el material, pero no puede ocurrir sin él*³³: rechazar la especificidad de la literatura no ayuda a entender

régimen estético de las artes. *Estético* porque “allí la identificación del arte ya no se hace por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible propio de los productos del arte” (*ibid.*: 24). “La palabra estética”, continúa, “remite propiamente al modo de ser específico de lo que pertenece al arte, al modo de ser de sus objetos. En el régimen estético de las artes, las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible” (*ibid.*). Esta afirmación de la singularidad del arte se logra a costa de la mimesis, que desaparece como criterio que distinguía las maneras de hacer del arte del resto de ocupaciones sociales. Por tanto, el régimen estético “afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de esa singularidad” (*ibid.*: 26).

³³ En *Qué es la filosofía*, Deleuze y Guattari reconocen el material como “condición de hecho” de la obra de arte como ser de sensación, pero distinguen “por derecho” la obra de ese material que la compone: “Y sin embargo –escriben– la sensación no es lo mismo que el material, por lo menos por derecho. Lo que por derecho se conserva no es el material, que sólo constituye la condición de hecho, sino, mientras se cumpla esta condición (mientras el lienzo, el color o la piedra no se deshagan en el polvo), lo que se conserva en sí es el percepto o el afecto. [...] La sensación no se realiza en el material sin que el material se traslade por completo a la sensación, al percepto o al afecto” (1993: 167-168). Esta consideración sobre el material está en íntima relación con la consideración de la *técnica* de la obra de arte, entendida como composición: los

su dimensión estético-política, sino que más bien la disuelve o la instrumentaliza, olvidando la condición también histórica de sus materiales y procedimientos.

Pero Rancière no sólo acusa a la estética deleuziana de “modernista”, sino además, y precisamente por ello, de *contradictoria*. Su preocupación por el material, argumenta, acaba conduciendo a una “metafísica de la literatura” que nada tiene de materialista. La concepción de la obra de arte como “ser de sensación”, tal y como Deleuze propone en su ensayo sobre Bacon (1981) o, junto a Félix Guattari, en *¿Qué es la filosofía?* (1991), apunta a un objeto artístico que “existe por sí mismo” y que “no necesita de nosotros, sino que persiste en virtud de su propia unidad” (Rancière 1998: 526; cf. Deleuze y Guattari 1993: 173 y *passim*). El contradictorio materialismo de Deleuze está especialmente desarrollado en la lectura que Rancière hace de su ensayo sobre la fórmula de Bartleby, al que yo misma acudí más arriba. La “trampa” de esta fórmula radicaría, para Rancière, en que viene definida por su materialidad lingüística –“a material operation that the materiality of a text produce” (2004: 146)–, pero corrobora sus efectos en la fábula: el cuento de Melville realiza y justifica el desvío de Bartleby, su personaje, cuya “excentricidad” no es lingüística, sino psicológica y social. La fórmula *reproduce*, así, un sistema de dominación que existe *fuera de la lengua*, remite a unas leyes externas, y, por lo tanto, “es literal pero al mismo tiempo no lo es”³⁴.

Ocurre, no obstante, que el análisis de Rancière obvia por completo las consideraciones de Deleuze sobre la agramaticalidad de la fórmula de Bartleby para situar el conflicto en la trama y en el personaje, sin reconocer que si uno y otro son problemáticos es a partir del problema que una expresión lingüística había iniciado. Leído desde la fábula, el desvío sintáctico es una suerte de reclamo de totalidad y remite a una obra de arte orgánica que produce, siguiendo el modelo idealista de los románticos, las reglas de su propia unidad (cf. *ibíd.*: 147). Tomada desde aquí, la fórmula de Bartleby pierde la importancia literal y disruptiva que Deleuze quiso darle, y se pone al servicio de una organicidad no muy diferente a la exigida por el régimen mimético de las artes que, tal y como lo concibió Aristóteles, pone en sus objetos la función de *revelar*

filósofos distinguen entre una “composición técnica”, que es el “trabajo del material”, y una “composición estética”: “el trabajo de la sensación”. La relación entre ambos planos, dicen, varía históricamente, de manera que la sensación puede realizarse en el material o los materiales penetrar en la sensación. En todo caso, dicen, la sensación y los materiales pertenecen a dos órdenes distintos, y la progresión en el arte no depende de los materiales como tal (de la técnica), sino de la creación de afectos y perceptos, de la existencia en sí de la sensación “mientras los materiales duren” (cf. *ibíd.*: 194-195).

³⁴ “We must, then, correct Deleuze’s initial assertion: Bartleby’s formula, like Gregor’s transformation, is indeed literal, and at the same time it is not so. The tale is, from this point of view, a privileged structure. It is the magic formula that tells the story of a magic formula, that metamorphoses every story of metamorphosis into a demonstration of its metamorphic power. Thus Deleuze’s analysis institutes a rather peculiar play between what was classically called the form and the content of the work. He tells us that literature is a material power that produces material bodies. But, most often, he demonstrates this to us by telling us not what the language or form effect, but what fable tell us” (Rancière 2004: 153).

una verdad exterior y justifica, por tanto, su destino “metafísico”. La dependencia última que la fórmula (material lingüístico) evidencia respecto de la fábula (verdad, sentido) descubre que el materialismo y la literalidad defendidas por Deleuze no son sino el camino hacia una totalidad anterior a la que aquéllas obedecerían. Esta contradicción, esta reconducción de la materia a la idea, tendría su máxima expresión en las lecturas deleuzianas de la obra de Proust, donde las nociones de *obra* y de *verdad* tienen un peso aún mayor (cf. *ibid.*: 150-153).

Pero en su aproximación al material lingüístico de la literatura, Rancière no sólo obvia la relación de la lengua con hechos por ella expresados, sino que olvida, al menos, dos cosas más. En primer lugar, olvida que la idea de totalidad o de sentido defendida por Deleuze no se parece en nada a la imposición abstracta del idealismo, sino que aparece como consecuencia de los desvíos de la lengua en el seno de una obra que, como en seguida me ocuparé de explicar, *funciona* (o *mal funciona*) como *máquina literaria*. El sentido, la totalidad, la unidad o incluso la fábula no son, pues, la condición de la lengua / fórmula, sino su consecuencia (*vid. infra* epígrafe 2.4). La otra cosa que olvida es que la contradicción no es algo que impida a Deleuze pensar, puesto que su movimiento filosófico, como bien señala Adrián Cangi (2012), consiste en pensar “antes de la contradicción”, “desde la diferencia”. Una *diferencia eficiente* ajena a la racionalidad filosófica occidental, que organizada por Aristóteles y consolidada por Hegel, concibe la oposición como problema. Pensar antes de la contradicción no implica asumir una “posición mística” ni volver a “un plano indiferenciado” que rechace la tradición del pensamiento, sino apropiarse de las categorías tradicionales y “liberar la diferencia” apresada en ellas, “radicalizar el pensamiento” para “desmantelar las máscaras conservadoras tanto como las fuerzas reactivas del nihilismo”. Deleuze construye una imagen del pensamiento sobre la síntesis disyuntiva y las figuras paradójicas, cambia las oposiciones absolutas por “oposiciones dinámicas relativas”, y así piensa la reunión y la articulación de los heterogéneos que la contradicción separa (sujeto-mundo, proposiciones-estados de cosas, sensación-composición, materia-sentido, etc.) como fundamento de su “empirismo trascendental” (*ibid.*). Cuando Rancière señala el germen contradictorio de esta imagen del pensamiento no evidencia una falla en el sistema deleuziano, sino la irreductibilidad de dos posturas filosóficas orientadas, no obstante, a un objetivo común: dar cuenta del movimiento material del mundo³⁵.

³⁵ “Las de Deleuze y Rancière son dos imágenes del pensamiento irreductibles una a la otra, y sin embargo por igual potentes y productivas en los dominios estético y político. Presentada la imagen del pensamiento de Deleuze y su concepción de la imagen, de nada sirve que el eje crítico de Rancière se sostenga sobre la contradicción cuando esta forma del movimiento del pensamiento ha sido explícitamente criticada en términos lógicos por Deleuze y reemplazada por una lógica de la composición sostenida en síntesis disyuntivas y en figuras paradójicas más cercanas a su juicio a la diferencia eficiente como movimiento

Es posible, por tanto, entender la dimensión política de la literatura menor en su operación, radicalmente democrática, de tomar la lengua mayor y usarla contrahegemónicamente –en palabras de Rancière, por fuera de sus identificaciones sociales. Quiero entonces rescatar el vínculo entre *escribir*, *ver* y *oír*, entre la literatura entendida como *opción* de lengua y el mundo percibido a través de ella. Los objetos literarios intervienen (también) *técnicamente* el reparto de lo sensible, recogen usos lingüísticos invisibles y señalan, al mismo tiempo, la parcialidad ideológica de la lengua que en determinado contexto aparece como “normal”. Consideran, en fin, las posibilidades políticas presentes en la lengua misma, siempre que ésta deje de considerarse como algo dado, natural, neutro e instrumental. Tal vez desde ahí sea más fácil entender el destino del formalismo ruso, la primera escuela de la especificidad: si el círculo de Moscú causó tanta incomodidad al Estado soviético no fue por ser apolítico, sino porque su compromiso estético con la libertad no se agotaba en el aspecto formal. Esto y no otra cosa fue lo que forzó su disolución.

2.3. Todo lo que sucede y todo lo que se dice, sucede y se dice en la superficie (significante)

Punto-línea-superficie. ¡Inmanencia por doquier! 3 imágenes de filósofos. 2 inversiones: Platón y Saussure. El manto de Hércules. El corte y la puntada. Siempre hay significante de más –o la paradoja de Lévi-Strauss. Lugar sin ocupante y ocupante sin lugar –o la paradoja de Lacan. De la obra al Texto.

En su uso menor, la lengua incluye (escribe) sus líneas de fuga. La lectura más fiel al texto literario consiste en perseguirlas y, por tanto, acaba necesariamente fuera de él. Y a pesar de ello, el texto gana siempre. Gana porque sólo él produce ese afuera al que remite; el mundo es un efecto de su lengua. Primero nombra, luego ve: así la literatura revolucionaria de Kafka. Así también la “literatura literal” que Barthes reconocía en las novelas de Robbe-Grillet, donde el lenguaje, sometido a una altísima presión, pierde toda función representativa para producir la realidad de los objetos que organizan sus tramas³⁶. Y también así el texto elegible, categoría que remite a objetos estéticos contruidos sobre esta la lógica productiva de lo literal.

real. El fondo de la querella es dar cuenta del movimiento material del mundo. Movimiento, que de dos modos distintos, persigue lógicas de pensamiento enfrentadas” (Cangi 2012).

³⁶ “Chez Robbe-Grillet, au contraire, les constellations d’objets ne sont pas expressives, mais créatrices; elles ont à charge, non de révéler, mais d’accomplir; elles ont un rôle dynamique, non euristique: avant

Retomemos su definición. Las tres acepciones de la e-, cuando prefija la raíz *leer*, invitan a pensar que el sentido de un texto se juega en el eje dentro-fuera: es (1) lo que está “fuera del texto”, aunque (2) “emana” del texto, haciendo que (3) éste se “dilate” y se salga de sus límites. De igual modo, el uso menor de la lengua que propone Deleuze señala dispositivos literarios de textualidad densa, que en su construcción desviada, desterritorializada, se vuelcan sobre el universo no textual: primero por su relación dialéctica con la lengua mayor que es su material, segundo por su inmediatez política y por el sujeto colectivo que asume la enunciación. Esta tensión entre el adentro y el afuera del texto determina la literalidad compleja que aquí quiero defender. Pero el problema del sentido con frecuencia traduce las coordenadas dentro-fuera por las de arriba-abajo. Se impone, pues, un eje vertical que el texto corta ras de letra, digamos, planteando una relación a tres: lo elevado, lo profundo y lo superficial. Tal y como aquí propongo, lo literal opera en clave de superficie: precipita una lectura que avanza sobre un texto que, rasgado por líneas de fuga que lo atraviesan, conecta con un afuera que sucede en *el mismo nivel*.

Punto-línea-superficie: tal es la topología del texto que Deleuze desarrolla en su *Lógica del sentido*, y que explica el carácter a la vez inmanente y proyectivo de la literalidad. ¿Pero cómo defender la apertura del texto a su afuera sin acudir a la trascendencia de un sentido que sería anterior al lenguaje y por tanto más valioso que él³⁷? La solución que el filósofo ofrece pasa por entender la superficie textual como instancia que comunica dos series de contenido heterogéneo pero igualadas en cuanto a su valor –cosas y proposiciones, lenguaje y mundo–, en un un movimiento complejo por el cual éstas no cesan de entrelazarse, torsionarse, confundirse y separarse, requerirse mutuamente.

“La superficie es el lugar del sentido”, escribe Deleuze (2011b: 137). Pero la manera que tiene de entenderla es paradójica: desarrollada, esta superficie, a la que

qu’elles ne se produisent, il n’existe rien de ce qu’elles vont donner à lire: elles font le crime, elles ne le livrent pas: en un mot, elles sont littérales” (Barthes 2002a: 118). Tal y como escribe Barthes al principio de su artículo, la *presión* a la que está sometido el lenguaje de estas novelas exige la *precisión* de una lectura que no puede ser ya voraz o de atención intermitente, como sí permitían los textos clásicos, sino exhaustiva y rigurosa. La función productiva de la texto se reproduce o realiza, así, en el lector: “Un roman de Robbe-Grillet ne se lit pas de la manière à la fois globale et discontinue dont on ‘dévore’ un roman traditionnel, où l’intellection saute de paragraphe en paragraphe, de crise en crise, et où l’œil n’absorbe à vrai dire la typographie que par intermittences, comme si la lecture, dans son geste le plus matériel, devait reproduire la hiérarchie même de l’univers classique, doté de moments tour à tour pathétiques et insignifiants. Non, chez Robbe-Grillet, la narration impose elle-même la nécessité d’une ingestion exhaustive du matériau; le lecteur est soumis à une sorte d’éducation ferme, il perçoit le sentiment d’être maintenu, élongé à même la continuité des objets et des conduites. La capture provient alors, non d’un rapt ou d’une fascination, mais d’un investissement progressif et fatal. La pression du récit est rigoureusement égale, comme il convient dans une littérature du constat” (*ibid.*: 112).

³⁷ Tomo esta pregunta de la que Philippe Mengue plantea en su artículo “Deleuze et la question de la vérité en littérature”: “Comment conserver l’ouverture sur le dehors sans se référer à la transcendance du sens? Maintenir une analyse purement immanente sans abandonner les droits du sens et de la vie?” (2012: 5).

se le supone una consistencia *física* (una literalidad), se adjetivará como “metafísica”. *Superficie metafísica* o *campo trascendental* llama Deleuze a la frontera entre los cuerpos y las proposiciones, sobre la que el sentido se despliega y va trazando la línea que reúne el lenguaje con el mundo (cf. *ibíd.*: 159). Qué exacta y gráfica definición de lo literal: no una literalidad seca, puro deletreo; sino la literalidad rica del tartamudeo de la lengua, del mundo traído a la lengua en su uso menor. Porque esa superficie, trascendental y no trascendente³⁸, es un plano de inmanencia, toda ella texto, aún más texto que la letra “normal”, por ser letra desterritorializada que se da de forma inmediata con su afuera. La consigna que antes asocié a la los formalistas, *¡más texto!*, podría leerse así junto esta otra: *immanence partout!*, que algunos años después, y en colaboración con Guattari, Deleuze propondrá en *Mil Mesetas* (2001: 251).

Hay, en *Lógica del sentido*, una suerte de genealogía de esta idea de superficie. Deleuze le dedica uno de los capítulos del libro, titulado “De las tres imágenes de filósofos”. La pregunta por cómo orientarse en el pensamiento, afirma, parece estar fijada en la filosofía por el platonismo, que sitúa el sentido (la verdad, la esencia) en el mundo de las ideas, y que por tanto define el movimiento de pensar como una ascensión desde la tierra de lo aparente hasta el cielo de lo esencial (éste es el esquema heredado por el modelo judeocristiano). “Todo ocurre en las alturas”: filósofo es aquel que, desde el suelo de los hombres, mira hacia arriba y ve / comprende esa idea que explica la copia imperfecta que comparece en la cosa. “La operación del filósofo se determina entonces como ascensión, como conversión, es decir, como el movimiento de girarse hacia el principio de lo alto, de donde procede, y determinarse, llenarse y conocerse al amparo de una tal moción” (2011b: 161). La enfermedad del filósofo platónico es, parece obvio, el idealismo, que en su sucesión de ascensiones y caídas –cimas y simas– toma la forma maniacodepresiva.

La primera imagen del filósofo será cuestionada por Nietzsche, que recupera a los presocráticos e imprime otra trayectoria sobre el acto de pensar, ahora engendrado

³⁸ El adjetivo trascendental refiere, al menos desde Kant, las *condiciones* inmanentes del pensamiento y no una causa o finalidad última. Trataré esta diferencia cuando me ocupe de lo que Edmond Husserl entiende por *intención* (vid. *infra* epígrafe 3.2), pero es interesante rescatar la distinción que, en este sentido, ofrece Deleuze en un texto titulado “L’immanence, une vie”: “Le transcendant n’est pas le transcendental. À défaut de conscience, le champ transcendental se définirait comme un pur plan d’immanence, puisqu’il échappe à toute transcendance du sujet comme de l’objet. L’immanence absolue est en elle-même: elle n’est pas dans quelque chose, à quelque chose, elle ne dépend pas d’un objet et n’appartient pas à un sujet. [...] L’immanence en se rapporte pas à un Quelque chose comme unité supérieure à toute chose, ni un Sujet comme acte qui opère la synthèse des choses: c’est quand l’immanence n’est plus immanence à autre chose que soi qu’on peut parler d’un plan d’immanence” (1995: 4-5). En efecto, Husserl es una referencia muy presente en la *Lógica del sentido*, sobre todo en la primera mitad, y orienta tanto el enfoque “empirista” de la hermenéutica deleuziana como su voluntad materialista, que puede no ser evidente a primera vista. Escribirá el filósofo que “la lógica del sentido está enteramente inspirada por el empirismo, pero precisamente sólo el empirismo sabe superar las dimensiones experimentales de lo visible sin caer en las Ideas, y acosar, invocar, y tal vez producir un fantasma en el límite de una experiencia alargada, desplegada” (2011b: 48).

por la vida. El sentido emerge allí donde experiencia y especulación coinciden –“es la misma cosa una anécdota de vida y un aforismo del pensamiento” (*ibíd.*: 162). Pero aunque este modelo parte de la superficie, no encuentra en el suelo raso de lo vivido el espacio de la verdad. Ni cielo ni tierra, Nietzsche regresa a la caverna presocrática para colocar el sentido en la profundidad. El platonismo tenía unas alas por emblema, frente a ellas se establece el martillo como instrumento filosófico. Y, a su lado, la sandalia que la lava del Etna escupe hacia arriba después de que Empédocles se arrojara al volcán. La sandalia de Empédocles demuestra que la conquista de la profundidad de Nietzsche se plantea desde y hacia la superficie (la sandalia baja y vuelve a subir), pero también, matiza Deleuze, que no afirma la superficie ni se queda en ella, sino que la analiza desde una verdad profunda que explica la vida y los organismos en términos de tierra o autoctonía (de eso que antes fue señalado como “territorio”). Porque instalan la profundidad en los cuerpos, la esquizofrenia es, para Deleuze, la enfermedad de los presocráticos.

Los únicos que reclaman la superficie como lugar del pensamiento son los menos griegos de los griegos, según Deleuze: megáricos, cínicos y estoicos, que encarnan la tercera imagen del filósofo. Éstos proponen un sistema de pensamiento distinto, que no opera hacia arriba ni hacia abajo, sino que se desarrolla lateralmente, hacia delante, en horizontal. Ya no hay profundidad ni altura, no hay ideas ajenas a los cuerpos ni verdades profundas o autóctonas. Frente a Platón, los cínicos y los estoicos persisten en “destituir la Idea y demostrar que lo incorporal no está en lo alto, sino en la superficie, que no es la causa más alta, sino el efecto superficial por excelencia, que no es Esencia sino acontecimiento” (*ibíd.*: 164). Frente a los presocráticos, descubren la profundidad como “ilusión digestiva”, espacio en el que todo se mezcla y donde todo está permitido, sin atender a reglas. Entonces, concluye un Deleuze claramente posicionado en el estoicismo, el sentido no lo dicta ya Apolo desde lo alto ni tampoco Dioniso desde lo profundo, sino Hércules, que en su doble lucha contra la profundidad y contra la altura pone en relación los tres reinos y reorienta el pensamiento, creándole una nueva geografía.

La superficie es un lugar de relación, el destino de lo alto y lo bajo: la Idea (el sentido) cae en ella como efecto de la cosa y no le brilla por encima como causa; la tierra no sirve para justificar la autoctonía, sino para acoger el movimiento productor de sentido operado por la desterritorialización. La gran operación estoica, a la vez contra los presocráticos y contra Platón, pasa por descubrir la autonomía de la superficie –“independiente de altura y profundidad”– y por tanto la de “los acontecimientos incorpóreos, sentido o efectos, que son tan irreductibles a los cuerpos profundos como a las altas Ideas”. “Todo lo que se sucede”, concluye Deleuze, “y todo lo que se dice, sucede y se dice en la superficie” (*ibíd.*: 166). De ahí que Hércules, héroe y no dios,

sea el representante del sentido, que toma su manto extendido por emblema: tejido de doble cara donde se relacionan y confunden el derecho de la altura con el revés de la profundidad. Toda la hermenéutica de la superficie está contenida en lo que la textura de este manto representa: una continuidad entre el haz y el envés que anula la disyunción elevado-profundo. Frente a las alas y al martillo, bastonazos contra el suelo. Y la enfermedad filosófica más literal: la perversión, “extraño arte de las superficies” (*ibíd.*: 167).

“La superficie es el lugar del sentido”, escribe Deleuze, pero no se establece allí sin más, sino que resulta de toda una organización superficial “que asegura la resonancia entre dos series” (*ibíd.*: 137). Estas series adquieren distintos nombres a lo largo de *Lógica del sentido*: significante / significado, proposiciones / estados de cosas, acontecimientos / efectos incorporeales, etc. Pero lo importante de todas estas formulaciones es que responden a un modelo de síntesis de lo heterogéneo que determina la radical novedad de la operación estoica, que Deleuze refiere como la *primera gran inversión del platonismo* y que está basada en una revisión completa del principio de causalidad. Si para los estoicos los cuerpos y sus estados asumen los caracteres de la causa –son irreductibles a la Idea o a la Verdad profunda–, entonces “lo ideal, lo incorporeal, no puede ser más que un *efecto*” (*ibíd.*: 33). El cuerpo o la cosa son anteriores a un sentido que ya no reciben desde arriba o desde abajo, sino que *producen*. En esta producción Deleuze cifró también el *acontecimiento*, correlato del sentido más allá de la proposición. Como el sentido, el acontecimiento es siempre dos cosas a la vez: efecto incorporeal y atributo lógico –o (casi)causa– de los cuerpos. También como aquél crece éste por los bordes, avanza horizontalmente, superficialmente, *literalmente*, recorriendo esa la línea por la que el lenguaje produce su afuera –“es siguiendo la frontera, costeanado la superficie, como se pasa de los cuerpos a lo incorporeal” (*ibíd.*: 34).

Como figura de esta superficie problemática, Deleuze propone la cinta de Moebius, inspirado, como enseguida explicaré, por las propuestas de Jacques Lacan. La continuidad del derecho y del revés sustituye la jerarquía profundidad-altura, y explica la organización y el despliegue de las series heterogéneas, que se encabalgan y suceden organizando el entramado superficial. Así por ejemplo la expresión (el significante) y lo expresado (el significado) se articulan una sobre el otro alrededor del punto de sinsentido, “instancia paradójica” o vacío de la significación, que va trazando esa línea del sentido que junta y separa las dos series implicadas. De ahí su naturaleza fronteriza: el sentido es esa cinta que superpone y hace girar sobre sí las proposiciones y las cosas. No existe fuera de la expresión, pero tampoco se confunde con ella: *insiste* o subsiste en la proposición. Y a la vez adviene sobre la cosa, se dice de la cosa y no de la proposición, es un atributo de un objeto que tampoco puede confundirse con su cualidad o su ser. Y sólo en esta medida el sentido del texto es literal, como mostró la fórmula de Bartleby:

pertenece a la lengua y pertenece a la realidad que esa lengua dice, una y otra vez, pero que al mismo tiempo no dice en absoluto. “Insistencia y extra-ser” (*ibíd.*), línea fugada del lenguaje hacia el mundo y regresada, desde el mundo, a ese lenguaje del que escapó.

*

¿En qué medida esta lógica de la superficie remite al significante como parte material del signo lingüístico, frente a un significado que vendría a representar parte abstracta o incorporeal? El primado del significado sobre el significante, del concepto abstracto sobre su expresión concreta, es en cierta medida un calco del privilegio platónico de la Idea sobre la cosa. Parece que los procedimientos extrañadores del texto elegible apuntan en otra dirección: reclaman la *percepción* de la lengua, su uso menor, extranjero, desviado. Establecer en la superficie del texto el lugar de su sentido invita a pensar en una jerarquía distinta, donde el significante va antes y lo significado después. Lo revolucionario de literatura menor, decían Deleuze y Guattari, está en que primero nombra y sólo después ve; en el mismo sentido entiende Lacan la función de la palabra en el proceso hermenéutico de la experiencia psicoanalítica: “C’est le monde des mots qui crée le monde des choses” (1999b: 274). La lengua va por delante del mundo, y por tanto no lo refleja, sino que lo crea, le da forma o lo transforma. De ello se infiere que el mundo no está dado, sino que ha de ser producido lingüísticamente. Los signos de esa lengua que lo produce quedan afectados por tal inversión, de modo que su material gráfico y fonético (el significante) ya no le debe fidelidad a una imagen conceptual (significado) que sería su causa, sino que es anterior a ella y, por tanto, la configura y determina como su efecto.

“On peut dire que c’est dans la chaîne du signifiant que le sens *insiste*, mais qu’aucun des éléments de la chaîne ne *consiste* dans la signification dont il est capable au moment même”. A juzgar por lo expuesto en páginas anteriores, estas palabras podrían estar firmadas por Deleuze, que las hace suyas y las establece como *leitmotiv* de su topología del sentido. Y sin embargo fueron pronunciadas diez años antes, en mayo de 1957, por Jacques Lacan, en una conferencia titulada “La instancia de la letra en el psicoanálisis o la razón desde Freud” (1999a: 499). Incluido en el primer volumen de los *Écrits*, este texto es fundamental para el desarrollo de mi investigación, que no sólo asume la teoría lacaniana de forma indirecta (a través de Barthes o Deleuze), sino que se acerca a ella sin mediación, reconociéndola como una referencia esencial para los enfoques estéticos contemporáneos. Reconociéndola también como síntoma epocal. “La instancia de la letra” importa aquí por cuanto establece la primacía del significante sobre el significado en el signo lingüístico, operación que fundamenta el momento literal del texto elegible. En efecto, la “letra” del título apela al “soporte

material que el discurso toma del lenguaje” (1999a: 492), a la estructura “esencialmente localizada” del significante (*ibíd.*: 498), que ha de ser tomado precisamente así: *à la lettre*, al pie de su letra. Pero el escrito también importa por la relación que establece entre significante, significado, sujeto y sentido, extendiendo lo literal hacia la lectura –es decir: determinando el movimiento proyectivo del texto.

Si la *letra* que aquí defiende debe mucho a Lacan, la lectura lingüística que Lacan hace de la tercera tópica freudiana –“c’est toute la structure du langage que l’expérience psychanalytique découvre dans l’inconscient” (*ibíd.*: 492)– debe mucho a Ferdinand de Saussure. Padre de la lingüística como disciplina y del estructuralismo como método, Saussure demuestra la inexistencia de un vínculo natural entre el lenguaje y el mundo: el signo, señala, es una entidad psíquica que pone en relación un significante (imagen acústica) y un significado (concepto), no un nombre y una cosa (cf. 1945: 92)³⁹. Significante y significado son, pues, las dos caras de un signo que no contempla la realidad extralingüística más que de forma abstracta, como imagen mental asociada a una serie fonemática. Saussure reforzará esta primera desnaturalización de la lengua al establecer que la relación entre un significado y el significante que lo representa es *arbitraria*; es decir, que no tiene una motivación fuera del signo y que por tanto no hay un “signo natural” que venga dado por la naturaleza de la cosa que refiere. Que esta relación sea arbitraria no implica que sea aleatoria: aunque el significante se elige libremente, una vez elegido se impone a una comunidad de hablantes y adquiere cierto grado de inmutabilidad. La fijación social de la lengua se alcanza a través del consenso entre los usuarios que se “someten” a ella –escribe Saussure: “la masa está atada a la lengua tal cual es” (*ibíd.*: 97). De este modo, el carácter arbitrario del signo prefigura su *convencionalidad*, e introduce en el signo lingüístico las coordenadas de la realidad no-lingüística en las que éste opera: un espacio (una comunidad) y un tiempo (una tradición).

La convención que fija el signo (su *norma*) apela, en definitiva, a la praxis lingüística (su *uso*), que es, paradójicamente, el elemento que cuestiona su inmutabilidad y que

³⁹ “Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla ‘material’ es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto. [...] Y proponemos conservar la palabra *signo* para designar el conjunto, y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente con *significado* y *significante*” (Saussure 1945: 92-93). En la definición de Deleuze: “Llamamos ‘significante’ a cualquier signo, en tanto que presenta en sí mismo un aspecto cualquiera del sentido; ‘significado’, al contrario, es lo que sirve de correlato a este aspecto del sentido, es decir, lo que se define en dualidad relativa con este aspecto. Lo que es significado nunca es el sentido mismo. Lo que es significado, en una acepción restringida, es el concepto; y en una acepción más amplia, es todo lo que puede ser definido por la distinción que tal o cual aspecto del sentido mantiene con él” (2011b: 67).

desplaza el significante en el tiempo –la *alteración* es otra de las características que Saussure atribuye al lenguaje. Y así, aunque la lingüística nace de una escisión entre la lengua y el mundo, el signo no puede dejar al mundo fuera, puesto que se integra en su estructura como elemento de legitimación y estabilidad. Tal vez esto ayude a comprender esa inmediatez política del lenguaje que proponían Deleuze y Guattari: una lengua no puede pensarse solamente a partir de categorías lingüísticas, sino como un sistema dos veces relacional: hacia dentro (por su carácter diferencial) y hacia fuera (en su interacción con los otros sistemas –lingüísticos, culturales, históricos, etc.). La lengua existe en tanto que está en uso: no hay lingüística sin pragmática, y en consecuencia “la *pragmatique doit refuser l'idée d'un invariant qui pourrait se soustraire aux transformations, même l'idée l'invariant d'une 'grammaticalité' dominante. Car le langage est affaire politique avant d'être affaire linguistique; même les appréciations des degrés de grammaticalité est matière politique*” (Deleuze y Guattari 2001: 174, el subrayado es mío).

A la arbitrariedad, convencionalidad, inmutabilidad y alteración como características del signo lingüístico, Saussure añade una más, que será muy importante para el desarrollo teórico de Lacan y que por tanto orientará muchas de las hipótesis contenidas en estas páginas, especialmente las relativas al proceso de lectura (*vid. infra* epígrafe 4.1). Se trata del *carácter lineal del significante*. Como cadena fonemática, la estructura del significante es en sí misma temporal, más allá de que esté integrada en (y determinada por) una temporalidad histórica. Sobre la naturaleza temporal del significante se construye uno de los ejes que organiza el funcionamiento del lenguaje: el plano sintagmático o de combinación, de orientación horizontal, que en su representación gráfica está cortado por el plano paradigmático o de selección (vertical), que remite a la lógica sincrónica del significado. La temporalidad del significante será importante aquí por las consecuencias hermenéuticas que comporta: si el significado de una palabra depende de la relación diferencial entre sus fonemas (“pato” no es “gato” ni es “paté”), éste no podrá aparecer hasta que estos fonemas se hayan desplegado por completo, desde el primero hasta el último. La posterioridad del significado que señala Lacan, su dependencia respecto del significante, encuentra pues un fundamento en este carácter temporal que el mismo Saussure había reconocido en él. Así, la *cadena significante*, elemento esencial de la teoría lacaniana del sujeto, estará sujeta a esta linealidad sobre la que se producirán procesos temporales de comprensión tan interesantes como el *après-coup*, del que me ocuparé más adelante (cf. Dor 2013: 40-42; *vid. infra* epígrafe 4.3).

Una cosa más: si la estructura del signo lingüístico resulta del vínculo entre un significado y un significante, su *valor* vendrá dado por la relación que aquél mantiene con el resto de los signos que intervienen en el sistema de una lengua. Este valor es, según Saussure, *diferencial*, en tanto que define los límites de un signo de forma

negativa, por oposición a los demás. Un signo sólo existe en relación, es lo que los otros signos *no son*. Junto al carácter lineal del significante, la naturaleza diferencial del signo condicionará el proceder del sentido, que tenderá a deslizarse de significante en significante arrastrado por esta lógica la remisión que el sistema de la lengua introduce en la operación de la significación.

Vuelvo, entonces, a la propuesta de Lacan. Su interpretación lingüística de la estructura psíquica del sujeto opera algunas modificaciones esenciales sobre el esquema de Saussure que es su fundamento. Estas modificaciones pueden organizarse, según establece Joël Dor (2013: 181 y *passim*, 2003: 48 y *passim*), en dos momentos: (1) la inversión los elementos del signo lingüístico, por la que se consolida la supremacía del significante sobre el significado y (2) el reconocimiento de las series significante y significada como *flujos* y ya no como “masas amorfas”, lo que invitará a retomar la noción de superficie para plantear el *corte* significante como elemento decisivo en el proceso de significación. Paso a considerar con más detalle cada uno de estos momentos.

(1) En “La instancia de la letra”, Lacan sitúa la fundación de la disciplina lingüística en la emergencia del algoritmo S/s, “signifiant sur signifié, le *sur* répondant à la barre qui en sépare les deux étages” (1999a: 494). Este algoritmo debe casi todo al diagrama clásico del signo, pero lo modifica de manera esencial al establecer una jerarquía que deja al significante por encima (*sur*) del significado. Esta direccionalidad de la fórmula lacaniana a menudo fue entendida como una *inversión* de la hipótesis de Saussure, que en el *Curso de lingüística general* situaba el concepto por encima de la imagen acústica, aunque establecía entre ambos un vínculo recíproco mediante unas flechas ascendente y descendente que enmarcaban lateralmente la representación gráfica del signo (*vid.* figura 1). Lacan posiciona de forma consciente y rotunda el significante por encima de la barra, con lo que, si no de inversión, al menos sí podemos hablar de una pérdida de la simetría entre los términos, así como de un refuerzo de la barra que los separa, en la que el psicoanalista reconoce la resistencia a la significación (figura 2).

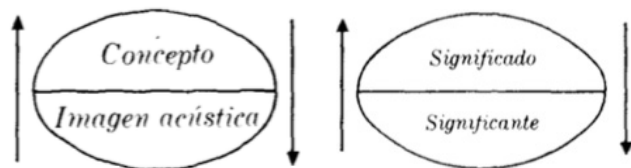


Figura 1. Diagrama de Saussure (1945: 92 y 138)

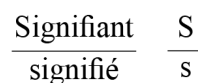


Fig. 2. Algoritmo de Lacan (1999a:494)

Desde esta posición privilegiada, el significante explica la naturaleza de un signo que ya no funciona en una lógica representativa: no se puede pedir de él que ponga letra a un significado ni que dé cuenta de un proceso de significación que sucedería por fuera de

su secuencia. Al contrario, el significante pone en marcha el sentido, y de este modo se independiza del concepto o interviene sobre él, participando de su génesis. Asimismo, la propuesta de Lacan cuestiona la relación de simetría por la cual a un significante le corresponde un significado, con independencia de la posición que los términos ocupen respecto de la barra. Sirva aquí su ejemplo: si el algoritmo saussureano nos enfrentaba a un signo donde el significante ÁRBOL estaba asociado a la imagen mental de un árbol (figura 4), Lacan plantea una situación en la que los significantes DAMMES y HOMMES tienen como correlato la misma imagen de una puerta (que remite, a su vez a un aseo) (figura 5). La ambigüedad semántica que contiene esa puerta le sirve a Lacan para contar esta historia: dos hermanos van viajando en tren, miran por la ventana al pasar por una estación y, señalando los carteles que cuelgan la pared, uno dice: “estamos en Damas”; “Imbécil, estamos en Caballeros”, responde la otra. No sólo es que el significante no esté regido por un significado, parece revelar su conversación, sino que *produce* significados distintos en función de su contexto, que en ocasiones dan lugar a equívocos y que evidencian el componente pragmático de la comunicación. Lacan coloca el significante por encima del significado, barra mediante, pero además

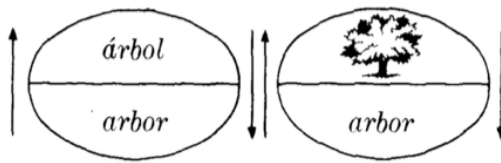


Fig. 3. *Curso de Lingüística General* (Saussure 1945: 92)

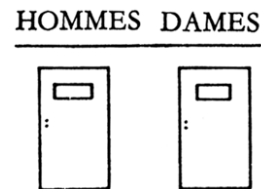


Fig. 4. *La instancia de la letra* (Lacan 1999a: 496)

lo designa con una S mayúscula, *Signifiant*, frente a la minúscula del *signifié* (vid. figura 2). Esta mayúscula es la marca gráfica de su anterioridad, de su autonomía respecto al significado y de su prioridad en el sistema de la lengua. El algoritmo S/s, dirá Lacan, es pura función del significante y transfiere su estructura a todo el proceso de significación. En consecuencia, el sistema del lenguaje es todo él *articulado*, es decir: reducible a sus elementos diferenciales últimos (fonemas), que se componen según las leyes de un orden cerrado. Este orden es el de la *cadena significante* –“anillos cuyo collar se sella en el anillo de otro collar hecho de anillos” (1999a: 499)–, en la que, como dije más arriba (y aún más arriba con Deleuze), el sentido *insiste* pero no *existe*, puesto que no está presente en ninguno de los términos que, en cada momento, hacen posible la significación.

Todo el sistema de la lengua queda entonces determinado por la lógica del significante. Las dos operaciones de la significación, metonimia y metáfora, no hacen sino confirmarlo: la primera imprime un deslizamiento (*glissement*) incesante de la serie significada sobre la serie significante, un diferimiento de sentido de significante en significante que viene dado por su carácter lineal. La segunda suspende, al sustituir un significante por otro, el deslizamiento del sentido, adelantándolo y haciendo así posible la significación. La acción conjunta de metonimia y metáfora habilita la superficie de la lengua para que el sentido tome en ella su lugar, reafirmando así la primacía de la serie significante (a la que ambas figuras pertenecen), que siempre está en exceso e inclina a su favor dos series necesariamente desequilibradas (cf. Lacan 1999a: 499 y ss.). Volveré enseguida sobre esto.

(2) Hay, por tanto, dos series en la lengua, significante y significada, que Lacan define como un “doble flujo” (1999a: 500) frente a las “masas amorfas” de pensamiento y sonido que, según Saussure, el signo vendría a articular (cf. 1945: 137). Las masas de Saussure parecen asumir un carácter estático, comportándose como el haz y el envés de una hoja de papel, como él mismo ejemplifica en el *Curso de lingüística general*. La significación vendría dada, en esta figura, por la acción del signo, que, entendido como un corte sobre ese papel, incidiría de forma simultánea en ambas superficies⁴⁰.

Pero la metáfora de la hoja de papel, igual que la idea del corte como anudamiento entre series y momento de significación, resulta insuficiente en el sistema de Lacan. La primacía del significante dota a la lengua de una estructura paradójica donde ya no se puede distinguir netamente entre un haz-S y un envés-s. Al contrario, una serie y otra se relacionan en la compleja trayectoria dibujada por la banda de Moebius. Aunque intuitivamente esta banda parece tener dos caras, basta recorrerla desde un punto cualquiera –trazar sobre ella una línea, por ejemplo– para advertir que se puede completar una vuelta sin cambiar de lado ni atravesar borde alguno. Retomada después por Deleuze, Lacan será el primero en reconocer en esta figura la dinámica que organiza las series significante y significada de la lengua, que ya no se superponen, sino que se complican, se retuercen y se suceden; son y no son la misma cosa.

Operar un corte sobre esta superficie tiene un efecto diferente que el que resultaba de cortar la hoja de Saussure. Ya no sirve para señalar un punto de relación entre las series, sino que delimita y orienta el espacio de la significación. Me explico: si cortamos la banda a lo ancho por su punto medio, no obtendremos dos bandas idénticas y separadas, como cabría esperar, sino solamente una, que habrá, eso sí, cambiado de

⁴⁰ “La lengua es también comparable a una hoja de papel: el pensamiento es el anverso y el sonido el reverso: no se puede cortar uno sin cortar el otro; así tampoco en la lengua se podría aislar el sonido del pensamiento, ni el pensamiento del sonido; a tal separación sólo se llegaría por una abstracción y el resultado sería hacer psicología pura o fonología pura” (Saussure 1945: 137).

forma. Seccionada transversalmente, la banda de Moebius (unilátera y no orientable) se convierte en el anillo de Jordán, que, a diferencia de la anterior, es bifaz y orientable. De tal modo que, según explica Lacan, si alguien se decidiera a colorear uno de sus lados, dejaría el otro en blanco, al contrario de lo que le sucedería a cualquiera que se pusiera a pintar la banda de Moebius, que terminaría coloreando toda la superficie sin que su pincel cambiara de cara. De manera análoga, ejercido sobre el doble flujo de la significación, el corte sirve para determinar una topología de la lengua, permitiendo así su comprensión. A tal punto ordena el lenguaje que, según Lacan, aquél no tendría más estructura que la de ese corte.

Introducir esta topología de la superficie significante obliga a reformular la unión que se produce entre las series o los flujos en el momento de la significación. De la práctica psicoanalítica Lacan aprende que el vínculo entre significante y significado es móvil, muy frágil, siempre a punto de deshacerse. De nada sirve imaginar un corte limpio y vertical que, al atravesar la superficie por dos puntos, vinculara las series y limitara el espacio del signo, separando esos puntos ya emparejados de todos los demás. Tal corte sólo funcionaría en la estructura simétrica que propone el signo de Saussure. Pero en la cadena significante de Lacan ya no hay dos superficies, sino solamente una, en la cual las series vienen a organizarse de forma paradójica a través de una torsión. No hay correspondencia, sino desequilibrio constante. Aquí el corte es horizontal y atiende a una función distinta: multiplica y no detiene. Es necesario, pues, contemplar otra forma de anudamiento entre las partes.

Lacan encontrará la formula en el *point de capiton*, es decir, en la capacidad del significante para *adelantar el sentido*. El *point de capiton* (que Joël Dor traduce por *puntada*⁴¹) es la operación por la cual el propio significante, al asociarse a un significado en la cadena del discurso, detiene el deslizamiento de la significación que su misma estructura provoca y que, de no intervenir, continuaría de manera indefinida. En un texto de 1960 titulado “Subversion du sujet et dialectique du désir”, Lacan describe la trayectoria del *point de capiton* en el primer nivel del grafo del deseo, que, al unir el sujeto de deseo con el sujeto de la necesidad, corta la trayectoria de la cadena significante (S—S’), que avanza en dirección opuesta, permitiendo establecer en ella puntos de anclaje para el sentido⁴². Así:

⁴¹ Como aparece, por ejemplo, en el primer volumen de la *Introducción a la lectura de Lacan* de Joël Dor, según la traducción de Margarita Mizrayi (2013: 49). Otras opciones, parece que con más fortuna, serían la que utiliza Graciela Klein en el segundo volumen, “punto de acolchado” (2003 :181), o la “basta de acolchado” que Tomás Segovia y Armando Suárez proponen en su traducción de los *Escritos* para Biblioteca Nueva (Lacan 2013: 470). Opto aquí por la primera, de manera un tanto interesada, porque me parece un mucho más afín a la que el término de Lacan desempeña en estas páginas (agarre, cosedura o atadura del sentido).

⁴² “S’articule ce que nous avons appelé le point de capiton par quoi le signifiant arrête le glissement indéfini de la signification. [...] Ce point de capiton, trouvez-en la fonction diachronique dans la phrase, pour

El *point de capiton* interviene la lógica lineal de la cadena signifiante, *puntúa* (o delimita desde atrás) su diferimiento y sirve a Lacan para integrar las operaciones formadoras

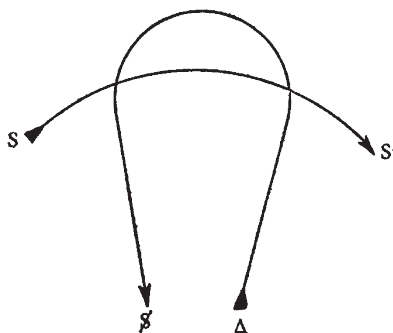


Figura 5. Grafo 1 del deseo (Lacan 2014a: 285)

del sentido, metáfora y metonimia, en la estructura psíquica del sujeto. Metonimia o deseo, metáfora o síntoma: no importa tanto desarrollar esta correspondencia como recordar la forma en que cada operación trabaja. Cómo contribuye, sistemáticamente, con el exceso de signifiante que desequilibra los flujos del signo lingüístico.

La metáfora es un proceso de sustitución paradigmática de un signifiante por otro en razón de su similaridad –perlas por dientes, tomando un ejemplo clásico. *Un mot par un autre*: un signifiante (S_2 = “perlas”) se sitúa en el lugar de otro (S_1 = “dientes”) para referir el concepto al que este último remite (s_1 =dientes), perdiéndose, al menos en lo inmediato, el significado que le va *convencionalmente* asociado (s_2 =perlas). Así, la sustitución de S_1 por S_2 hace que todo el signo sustituido (S_1/s_1) pase debajo de la barra, dejando por encima a S_2 , que asumiría la función signifiante ($S_2/S_1/s_1$). Por su parte, la metonimia supone un proceso de transferencia en el plano sintagmático, una remitencia entre significantes que se relacionan ahora por contigüidad (parte-todo, causa-efecto, continente-contenido, etc.). *Mot à mot*: esta vez, por ejemplo, vela por barco. Se impone de este modo un nuevo signifiante (S_2) que reemplaza al viejo (S_1), pero el signifiante reemplazado no pasa a la parte de abajo de la barra, sino que, por la inmediatez del vínculo con S_2 , queda en la parte de superior, enviando al nivel inferior solamente el significado que lleva asociado, y expulsando de la fórmula el significado s_2 (S_2---S_1/s_1). En ambos casos, la fórmula contiene dos significantes (S_1 y S_2) para un solo significado (s_1), puesto que el otro (s_2) cae en el proceso y sólo puede recuperarse a través de una operación mental análoga a la experiencia analítica.

autant qu'elle ne boucle sa signification qu'avec son dernier terme, chaque terme étant anticipé dans la construction des autres, et inversement scellant leur sens par son effet rétroactif" (Lacan 2014a: 285).

Metáfora y metonimia operan, por tanto, en clave significativa. Con respecto a su función en la construcción del sentido, Lacan dirá que sólo en la sustitución metafórica se da un efecto de significación, un franqueamiento (+) de la barra que divide el algoritmo. La lógica de transferencia y diferimiento de la metonimia constata, al contrario, la resistencia a la significación (-) que la barra del signo lingüístico representa, y no hace sino expresar la irreductibilidad propia de las relaciones S-s. Siendo que la metonimia es una suerte de “inercia” de la lengua dada por el carácter lineal del significante, el sentido emerge gracias a la contención operada por la acción (sincrónica) de la metáfora y gracias a la retroacción ejercida por el *point de capiton* (en la diacronía)⁴³.

*

Siempre hay significativo de más. Claude Lévi-Strauss tematizó el exceso del lenguaje sobre el mundo en clave estructural al establecer que el sistema de la lengua se le da al sujeto de una vez, mientras que el mundo que la lengua refiere se le aparece de vez en vez, a lo largo del proceso de aprendizaje que es su vida. El lenguaje es del orden de lo dado, la realidad es del orden de lo conocido⁴⁴. De forma análoga, todos los significantes deben presentársele de golpe, porque no existen fuera de sus relaciones diferenciales y por tanto necesitan una totalidad virtual (sistema-lengua) en la que organizarse; mientras que el significado ha de ser conquistado en un movimiento progresivo, parte por parte, desde el significante. Deleuze lee a Lévi-Strauss en clave paradójica y no lógica: apunta que el desequilibrio entre las series significativa (excesiva) y significada (defectuosa) no debe ser compensado, pues es precisamente lo que permite la significación, es decir, el deslizamiento recíproco de las series y el advenimiento del significado en la superficie significativa. De lo cual resulta que hay “un *significante flotante*, que es la servidumbre de todo pensamiento finito, pero también la prenda de todo arte, toda poesía, toda invención mítica y estética”. Y hay, al otro lado, una especie de *significado flotado*, dado por el significante “sin por ello ser conocido”, sin ser por ello asignado ni realizado (Deleuze 2011b: 80).

A partir del desequilibrio natural entre las series, Deleuze profundizará en el proceso de significación reorganizando la paradoja de Lévi-Strauss en lo que llamará la *paradoja de Lacan*. Ésta le sirve para introducir en la estructura lingüística una instancia de sinsentido que, funcionalmente análoga al *point de capiton*, comunica las

⁴³ Para recorrer este complejo proceso de emergencia del sentido a través de la acción conjunta de la metáfora y la metonimia, me baso fundamentalmente en lo que Lacan propone en “La instancia de la letra” (cf. Lacan 2009a: 503-506) y en las consideraciones que sobre este asunto apunta Joel Dor (cf. 2013: 52-62).

⁴⁴ “On est dans la situation décrite pour Lévi-Strauss: le monde a commencé par signifier avant qu’on sache ce qu’il signifiait, le signifié est donné sans être pour autant connu” (Deleuze y Guattari 2001: 141).

series y las hace resonar, permitiendo así su anudamiento. El sinsentido tiene en el sistema deleuziano la figura de un punto, y su función es recoger el exceso de la serie signifiicante y el defecto de la serie significada, revelándolos como la misma cosa vista desde dos perspectivas: lugar sin ocupante en lo signifiicante, en lo significado ocupante sin lugar⁴⁵. Lo que de un lado no aparece, del otro aparece como un vacío; así el eje que engarza las series se comporta como el objeto brillante que perseguía Alicia en la novela de Carroll, que parecía posarse siempre en el estante de arriba al que ella miraba (no está donde se le busca), que de pronto se vaciaba por completo mientras los otros estaban llenos a reventar. Por su naturaleza paradójica, esta instancia siempre “falta a su lugar” (*ibíd.*: 71), pero vuelve a las series estrictamente simultáneas respecto a ella. La significación procederá entonces alrededor de ese punto-bisagra, que articula la torsión de los flujos del signo y organiza el movimiento superficial dictado por banda de Moebius, sobre el cual ese punto de sinsentido dibuja, al avanzar, una línea de sentido. Punto-línea-superficie: así definí la topología del lenguaje en Deleuze, así también avanza su hermenéutica literal: el pie en la letra frente a la sandalia en el volcán.

El exceso de signifiicante es, pues, esencial a la significación. En este exceso la lengua reafirma su proceder de superficie y se vuelve literal, autónoma, no representativa. Es primera respecto del mundo, llega antes que él, lo produce. No obstante, la primacía del signifiicante, material concreto de una lengua *percibida*, tiene algunos riesgos. Por un lado, está el peligro de entender lo literal como mera sucesión de letras, estableciendo entre el lenguaje y mundo una distancia insalvable. Esta simplificación no considera la relación entre el signo y su sentido, sino que propone para el primero una autonomía total que lo vuelve autosuficiente. Así entendida, la lengua perdería todo componente pragmático y todo efecto político. En consecuencia, la literatura no representaría el mundo, a la manera realista, pero tampoco produciría nada; quedaría agotada en el juego de palabras o en la forma bella. *À la lettre* significaría aquí delecto, frente al tartamudeo que, como propone Deleuze, desterritorializa la lengua y hace tomar parte (lugar) y partido (posición) en su realidad.

Podemos imaginar el peligro contrario: no ya el de una lengua estrecha, sino el de una interpretación infinita. La lógica lineal del signifiicante, en su proceder metonímico, desliza el sentido de término en término sobre la superficie de la lengua. Vimos que Lacan pone un freno a este deslizamiento, pero muchas posiciones hermenéuticas plantean un signifiicante enteramente libre para el que no se puede esperar fijación semántica alguna (la deconstrucción derridiana sería aquí el caso más representativo).

⁴⁵ “Lo que está en exceso en la serie signifiicante, es literalmente una casilla vacía, un lugar sin ocupante, que se desplaza siempre; y lo que está en defecto en la serie significada, es un dato supernumerario y no colocado, no conocido, ocupante sin lugar y siempre desplazado. Es la misma cosa bajo dos caras, pero dos caras impares mediante las que las series comunican sin perder su diferencia” (Deleuze 2011b: 81)

Aunque opera en un sentido inverso, esta lógica tiene el mismo resultado que la anterior, pues la remitencia de un signo a otro signo, y sólo a otro signo, coloca la realidad no lingüística fuera de la significación y deja al lenguaje sin efectos. La cadena significante se cierra sobre sí, su línea se hace círculo y toda interpretación se vuelve tautología, redundancia formal. El texto se presenta como dispositivo ideal y autónomo, sin trazas de cuerpo significado, superficie de lengua pura que produce indefinidamente el signo que después reproduce. El “engaño del cura”, así apodan Deleuze y Guattari este proceder semiótico, animado por un significante “despótico”⁴⁶ o intransigente, que repite, por hipercorrección, lo abstracto de su reverso: “est pure abstraction, non moins que principe pur, c’est à dire rien” (Deleuze y Guattari 2001: 144).

Roland Barthes planteó estas dos torceduras del régimen significante en el espacio de la literatura. Su enfoque no busca tanto defender teóricamente el aspecto material del lenguaje como denunciar el olvido de la lengua que organiza todo un paradigma de escritura. Los fracasos del significante (su mal uso, su abuso) ocurren así en la superficie blanda de una *obra* que, desde los primeros años del siglo XX, viene a ser cuestionada por la letra dura o difícil del *Texto* (cf. 2015b). Las categorías de obra y Texto reproducen aquí la relación entre lo legible y lo escribible que el autor había desarrollado en *S/Z*, y que yo reconocí como disparador de mi propuesta teórica. En consecuencia, no puedo más que colocar la noción de Texto en una de las ramas del árbol genealógico de lo elegible –además de mantener el término, en minúscula, como parte del sintagma que sirve de título a esta investigación.

¿Qué se juega el significante en una y otra concepción? Guiada por un imperativo mimético, la *obra* ofrece dos modos de significación, que Barthes llama filológica y hermenéutica. Ambas sitúan el significado como elemento primero, anterior a un significante que pierde especificidad y que invita, bien a desconsiderar la superficie textual, bien a considerarla con un rigor tan exclusivo que acaba por desconectarla de la realidad. La significación filológica remite a la literalidad seca de la descodificación; toma el lenguaje como si fuera neutral y lo analiza en términos absolutos, sin contemplar la interacción con el mundo que, como vengo señalando, le permite existir. Esta concepción del significante vuelve a la lengua inofensiva, carente de efectos en la realidad. Del otro lado, la significación hermenéutica ve en el significante un trámite verbal que ha de ser superado en el sentido. Al final, la lengua sobra y debe ser retirada: Barthes reconoce en esta modalidad una “hermenéutica del secreto”, en

⁴⁶ Deleuze y Guattari desarrollan esta idea de “significante despótico” o “trascendente” en *El Anti-Edipo*, donde la vinculan al tipo de representación “imperial” propia de la escritura –“un uso del lenguaje donde el grafismo se ajusta a la voz, pero también la sobrecodifica e induce a una voz ficticia de las alturas que funciona como significante”– y tratan de pensar políticamente su incidencia en el contexto del capitalismo (cf. 2016: 248 y *passim*).

tanto prefigura un sentido “oculto” que el significante debe sacar a la luz. Pero por oculto que sea, ese sentido es anterior a su expresión, y por tanto no cuestiona la lógica de la representación, tan sólo cambia la ubicación del referente: si antes estaba fuera, ahora está abajo. La cadena significante se convierte en instrumento del significado, perdiendo tanto su autonomía como la potencialidad semántica que determina su valor artístico⁴⁷. En cualquiera de estas dos formas, dice Barthes, el paradigma clásico de la obra responde a una “ideología totalitaria del referente”, que convierte la literatura en “l’expression docile et comme limpide soit du temps dit objectif (ou temps chronique), soit de la subjectivité psychologique” (Barthes 2015d: 25). Expresión *dócil y transparente*: en efecto, el ideal defendido por esta opción de lengua es la confusión con el mundo al que le debe fidelidad, y por tanto su desaparición.

Frente a la transparencia de la obra, la opacidad o la evidencia del Texto. La teoría del Texto reescribe en clave literaria la supremacía del significante; su paradigma rechaza la dictadura del referente y la lógica de la representación. Donde la obra ponía realidad, el Texto coloca discurso (*ibíd.*: 30). El significado, la idea y el mundo vienen detrás de la lengua, son sus *efectos*. No hay nada por debajo del Texto (no hay secreto), lo que hay es *trabajo signifiante*. El significado no está por descubrir, sino por *hacer*: la literatura abandona la función mimética para funcionar en una lógica productiva regida por la acción del significante, que pone en marcha la maquinaria literal de la literatura,

⁴⁷ Inmediatamente asocio esta modalidad hermenéutica con uno de los tipos de interpretación que Susan Sontag criticó en 1964: “En nuestra época [...] la interpretación es aún más compleja. Pues el celo contemporáneo por el proyecto de interpretación no suele ser suscitado por la piedad hacia el texto problemático (lo cual podría disimular una agresión), sino por una agresividad abierta, un *desprecio declarado por las apariencias*. El antiguo estilo de interpretación era insistente, pero respetuoso; sobre el significado literal erigía otro significado. El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida en que excava, destruye; escarba hasta ‘más allá del texto’ para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero. Las doctrinas modernas más celebradas e influyentes, la de Marx y la de Freud, son en realidad sistemas hermenéuticos perfeccionados, agresivos e impías teorías de la interpretación. Todos los fenómenos observables son catalogados, en frase de Freud, como contenido manifiesto. Este contenido manifiesto debe ser cuidadosamente analizado y filtrado para descubrir debajo de él el verdadero significado: el contenido latente. Para Marx, los acontecimientos sociales, como las revoluciones y las guerras; para Freud, los acontecimientos de las vidas individuales (como los síntomas neuróticos y los deslices del habla), al igual que los textos (como un sueño o una obra de arte), todo ello, está tratado como pretexto para la interpretación. Según Marx y Freud estos acontecimientos sólo son inteligibles en apariencia. De hecho, sin interpretación, carecen de significado. Comprender es interpretar. E interpretar es volver a exponer el fenómeno con la intención de encontrar su equivalente” (1984: 19). El ensayo del que tomo este fragmento, “Contra la interpretación”, no es sólo un brillantísimo diagnóstico sobre las tendencias de la crítica de arte en general y literaria en particular, sino además un texto propositivo y una defensa sincera de la literalidad –que ella refiere, por ejemplo, con términos como “transparencia”– y de la materialidad del lenguaje, en ocasiones mediante fórmulas que reescriben las de los formalistas: “Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. *Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más*. Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo de poder ver en detalle el objeto” (*ibíd.*: 27; el subrayado es mío).

sus efectos de sentido. “Le signifiant ne doit pas être imaginé comme ‘la première partie du sens’, son vestibule matériel, mais bien au contraire comme son *après-coup*”; el significante es eso que vuelve después de haber comprendido, la superficie que acoge movimiento entero de la lectura (2015b: 74-75).

Hablar de Texto es entonces referir un artefacto lingüístico de forma difícil y significación proyectiva, una literatura “moderna”, de lengua dura, no representativa. En una reseña fechada en 1970, Barthes escribe que el acierto de la novela *Éden, Éden, Éden*, de Pierre Guyotat, radica en que no pone en acto una historia, sino la escena misma del lenguaje, la “aventura del significante” y no la del héroe (2015e: 287). La novela de Guyotat, dice, es toda ella “frase”, y por tanto es un caso de Texto: la superficie significante contiene todo el sentido, da todo a ver y a leer, rechaza la profundidad sin ser por ello ligera, sino siendo, al revés, aún más densa, estando más cargada de lengua⁴⁸.

Es cierto que definir el Texto por su organización significante, frente a una obra que vendría organizada por el significado y por el referente, simplifica en buena medida los argumentos desarrollados hasta ahora. La inversión de los elementos del signo operada por Lacan no hacía distinciones, y por tanto es justo decir que la supremacía del significante afecta también a esa literatura que Barthes llama *clásica*, y que incluye en la categoría de *obra*. No obstante, tanto desde el punto de la composición como desde el punto de vista de la lectura, ciertos textos –aquí llamados elegibles– performan (ponen en forma / en letra) lo que para Lacan era una hipótesis sobre el sujeto y su venir a ser. Digamos que Barthes se apropia de ese esquema para introducir una suerte de gradación del significante que le permite ordenar los objetos literarios no tanto en dos categorías cerradas como en el espacio que media entre dos extremos ideales –así lo demuestra S/Z, donde el autor acude a una obra “clásica” (*Sarrasine*) para explicar el plural que es propio del Texto “moderno”. Por tanto, aunque desde Lacan el privilegio del significante queda establecido para todos los usos lingüísticos (incluso la más realista de las novelas o el menú de un restaurante), es justo reconocer la diversidad de relaciones significante-significado que esos usos manifiestan, así como los efectos que esa variedad tiene sobre los procesos de significación. En este sentido, lo que Barthes llama *Texto* organiza una superficie lingüística consistente y opaca, que se aleja de la

⁴⁸ Como Deleuze, defensor de la superficie frente a la profundidad (nada hay bajo el texto: no hay secreto), Barthes cuestiona en este artículo la aparente contradicción que acoge un significante del que puede predicarse tanto ligereza como profundidad: “D’une part il faut arriver à concevoir [...] comment peut s’énoncer contradictoirement la *profondeur* et la *légèreté* du signifiant [...]; car, d’un côté, le signifiant n’est pas ‘profond’, il ne se développe pas selon un plan d’intériorité et de secret; mais, d’un autre côté, que faire de ce fameux signifiant sinon quelque chose comme s’immerger en lui, plonger loin du signifié, dans la matière, dans le texte? [...] À quelle substance comparer le signifiant? Certainement pas à l’eau, fût-elle océanique, car les mers ont un fond; plutôt au ciel, à l’espace cosmique, en ce qu’il a précisément d’*impensable*. D’autre part, cette même exploration métaphorique devrait être menée sur le mot *travail* (qui, en fait, bien plus que *signifié*, est le vrai corrélat de *signifiant*)” (Barthes 2015c: 95).

superficie fina, transparente, de la obra. Este opacamiento, que hace al Texto *literal* –vuelto hacia la lengua–, lo hace también *político* –productor de lengua nueva, de sentido y de experiencias de realidad.

*

La lógica de la producción sustituye a la lógica de la representación en los usos lingüísticos que priorizan el significante. En literatura, estos usos señalan la superficie textual como lugar de la significación. El texto literario, en este uso menor de la lengua, es una máquina que producir sentido (objetos, sujetos, circunstancias) a partir de su material lingüístico. La idea de *máquina* aplicada a la literatura propone una línea de análisis muy sugerente, que me ocuparé de desarrollar en el siguiente epígrafe. De momento me conformo con remarcar su vínculo con la superficie textual a partir de los procesos productivos que emprende un significante liberado de la ilusión mimética. En un nivel superior, la máquina literaria organiza las series texto-sentido igual que la instancia paradójica articulaba el significante y el significado en el signo lingüístico. Sólo funciona en el texto –de hecho, ella hace que el texto funcione–, pero el resultado de su trabajo no es textual. Su *input* es lingüístico, su *output* no.

A juzgar por su hermenéutica inmanente y productiva, quizás habría que decir de Deleuze, como de Barthes y de Lacan, que fue un estructuralista a secas, sin *post*-⁴⁹. Él mismo vinculó el estructuralismo a una doble inspiración carrolliana y estoica en su proceder superficial, y entendió la noción de estructura como “una máquina de producir sentido incorporal” (2011b: 102). Algo semejante planteaban ya los protoestructuralistas del Círculo de Moscú y de la Opoiáz en su fórmula *literatura = texto + percepción*. Deleuze ajusta esa intuición y defiende, vía Lacan, una ampliación de la inmanencia, que desde el espacio textual albergaría todo el proceso de significación. Me interesa rescatar, en este punto, la valoración del método estructural que el filósofo incluye en su *Lógica del sentido*. Por la manera en que pone a resonar todos los aspectos desarrollados en este epígrafe, no se me ocurre mejor cierre que reproducirlo:

Finalmente, la importancia del estructuralismo en filosofía, y para todo pensamiento, se mide en esto: que desplaza las fronteras. Cuando la noción de sentido tomó el relevo de las desfallecidas Esencias, la frontera filosófica pareció instalarse en los que ligaban el sentido con una nueva trascendencia, nuevo atacar

⁴⁹ Más allá de Deleuze, considero necesario matizar la oposición que tradicionalmente describe la relación entre el estructuralismo y al postestructuralismo. En este sentido, estoy de acuerdo con la idea de Jonathan Culler, según la cual todo el postestructuralismo es al mismo tiempo estructuralista y antiestructuralista, seguidor y enemigo del estructuralismo al que quiere oponerse (cf. 2014: 26-29). Para un análisis detallado de la querella entre dos sistemas y de sus consecuencias epistemológicas, resultan útiles sus páginas introductorias a *Sobre la desconstrucción* (Culler 1984: 19-31).

de Dios, cielo transformado, y lo que encontraban el sentido en el hombre y su abismo, profundidad nuevamente abierta, subterránea. Nuevos teólogos de un cielo brumoso (el cielo de Koenigsberg), y nuevos humanistas de las cavernas, ocuparon la escena en nombre del Dios-hombre o del Hombre-dios como secreto del sentido. A veces era difícil distinguir entre ellos. [...] de cualquier forma, cielo o subterráneo, el sentido se presenta como Principio, Depósito, Reserva, Origen. Principio celeste, se dice de él que está fundamentalmente velado y olvidado; principio subterráneo, que está profundamente tachado, desplazado, alienado. Pero, tanto bajo la tachadura como bajo el velo, se nos invita a reencontrar y restaurar el sentido, sea en un Dios al que no se habría comprendido lo suficiente, sea en un hombre al que no se habría sondeado suficientemente. Es pues agradable que resuene hoy la buena nueva: *el sentido no es nunca principio, ni origen, es producto. No está por descubrir, ni restaurar ni reemplazar; está por producir con nuevas maquinarias. No pertenece a ninguna altura ni está en ninguna profundidad, sino que es efecto de superficie, inseparable de la superficie como de su propia dimensión.* No es que el sentido carezca de profundidad o de altura; son más bien la altura y la profundidad las que carecen de superficie, las que carecen de sentido, o que lo tienen sólo gracias a un “efecto” que supone el sentido (2011b: 103; el subrayado es mío).

2.4. Maquinaria, maquinita, lenguaje. La máquina literaria

Un domingo en el cine Doré. Máquina técnica y máquina deseante. La producción es ya producto. La máquina literaria (funciona estropeándose). Un poema de Gherasim Luca. ¿Cómo mantenerlo unido? El ritornelo. La racontouze. El lenguaje.

Ça marche
Deleuze & Guattari, *El Anti Edipo*

Voy a seguir desde aquí. Un domingo de hace un par de años fui a ver *Tres cantos a Lenin* (1934) al cine Doré de Madrid. Presentaba la película Marcelo Expósito, artista y crítico cultural, entonces diputado por Barcelona en las Cortes Generales. Su intervención quiso hacerse cargo del tipo de experimentación implicada en el cine de Dziga Vértov, donde la innovación formal y la ampliación de las posibilidades filmicas están subordinadas a una motivación política en el sentido más inmediato del término. Vértov, afirmaba Expósito, trabajaba siguiendo esta secuencia: primero veía un problema político (por ejemplo, detectaba cotas elevadas de desempleo en cierto sector productivo o en cierta región), después proponía soluciones técnicas (creaba, por ejemplo, puestos de trabajo

que emplearan a esa población en situación de pobreza) y sólo de esa doble operación resultaba, finalmente, una estética nueva. La función política era para él condición y no consecuencia de los objetos de arte, y por tanto quedaba enteramente traducida en sus procesos productivos. El compromiso revolucionario de su cine no se agotaba en politizar al espectador, sino que empezaba antes, “en la producción de mecanismos y dispositivos de subjetivación que no necesariamente coinciden con la figura clásica de la ‘obra’ de arte como objeto de contornos definidos o portador de una condición estética esencial y reconocible” (Expósito 2010). *Tres cantos a Lenin* se presenta, así, como dispositivo de cambio social antes que como objeto artístico: un producto cultural capaz de crear comunidades de trabajo y de reflejar *objetivamente* la verdad (*pravda*) de su tiempo y la potencia de la revolución proletaria.

Aparece aquí una idea muy concreta del proceso artístico, entendido como dispositivo o máquina que produce a) un objeto de arte, b) una comunidad de trabajo, y c) el compromiso estético resultante de a + b. Aunque la orientación que quiero seguir en estas páginas no es exactamente ésta, el análisis de Expósito sirve para recuperar un texto clave respecto a lo que el término *máquina* pueda significar para la literatura. Máquina como “cerebro social”: esta lectura de Vértov parte de una hipótesis que Karl Marx ensayara en sus *Grundrisse* (1857-1858), según la cual la máquina –forma más adecuada del capital fijo (o medio), a su vez forma más adecuada del capital en general– se establece como emblema del capitalismo. En condiciones capitalistas, la máquina se separa del obrero para *funcionar sola*, activada por un autómata. Ya no es la herramienta, el instrumento o el órgano de quien la utiliza, sino que ingresa como fuerza productiva en el proceso de producción. Como tal, ella misma genera valor, y lo hace en dos sentidos: primero por el valor que ya tiene –pues es una forma de trabajo objetivado–, segundo porque incrementa el margen de plus trabajo respecto al trabajo necesario –esto es, rentabiliza la producción al intervenir en la relación entre el tiempo y los resultados: más productos, menos horas (cf. 1972: 216-230).

La máquina funciona sola, dice Marx: “es ella misma la virtuosa” (*ibíd.*: 220). Este tipo de máquina, a la Vértov, será lo que Deleuze y Guattari llamen *máquina técnica*, por oposición a una *máquina deseante* que no solamente no es virtuosa, sino que *no funciona más que estropeándose*. “Las máquinas técnicas no funcionan, evidentemente, más que con la condición de no estar estropeadas; su límite propio es el desgaste y no el desarreglo. [...] Las máquinas deseantes, por el contrario, al funcionar no cesan de estropearse, no funcionan más que estropeadas: el producir siempre se injerta sobre el producto, y las piezas de la máquina también son el combustible” (2016: 37). Las máquinas deseantes se introducen en su producto a través del desarreglo que estimula la producción. La pieza rota no se repone; al revés, produce más: rentabiliza, como decía Marx, la cantidad de producto respecto al trabajo movilizado. ¿La cantidad de qué

producto?, cabría preguntar. De flujos de deseo, responden Deleuze y Guattari, así como de sus traducciones o desplazamientos estructurales. Por ejemplo, acontecimientos – así la máquina social en el marco de la historia. Por ejemplo, sentidos – así la máquina artística / literaria, cuyo suelo y material es la lengua⁵⁰.

La obra de arte es por tanto una máquina deseante. Produce sentido gracias al elemento disfuncional que interrumpe la re-producción (la representación) de la máquina técnica⁵¹. La literatura es una máquina: artística: deseante. Funciona en la medida en que no usa bien la lengua, en tanto que la estropea en un uso anormal, agramatical, *menor*. Ese uso menor se da a partir de decisiones que, en clave mayor, se entenderían como *errores*: la fórmula de Bartleby es incorrecta para el inglés normativo, como incorrecto es e. e. cummings cuando escribe “he dance his did”, o incorrecta es casi siempre Gertrude Stein –por ejemplo en este verso: “let her be let her be let her be to be to be shy let her be to be let her be to be let que try” (1998a), que también incorrectamente tradujo María Salgado (2015) en este otro: “déjala ser dejarse ser déjala ser ser estarse impar déjala ser déjala probar”. Por aquí son todo erratas avanzando sobre una lengua estropeada; las mismas palabras aparecen como obstáculos para el significado. La literatura menor desacelera la lectura, descompone la línea de la frase bien hecha en los elementos que la malhacen y deforman. No reproduce una realidad externa según las instrucciones de la lengua mayor (una gramática, una sintaxis), sino que *produce* una nueva lengua y las partes de realidad que van con ella. Leo en *Mil mesetas*: “Il ne s’agit plus d’imposer une forme à une matière, mais d’élaborer un matériau de

⁵⁰ Deleuze y Guattari trazan un paralelismo entre la máquina deseante y la máquina social determinado precisamente por la presencia en ambos casos de una “instancia de antiproducción” (2016: 37), y así escriben: “Es ahí que aparece la identidad de la máquina social con la máquina deseante: no tiene por límite el desgaste, sino el fallo, no funciona más que chirriando, estropeándose, estallando en pequeñas explosiones –los disfuncionamientos forman parte de su propio funcionamiento, y éste no es el aspecto menor del sistema de la crueldad. Nunca una discordancia o un disfuncionamiento anunciaron la muerte de una máquina social que, por el contrario, tiene la costumbre de alimentarse de las contradicciones que levanta, de las crisis que suscita, de las angustias que engendra, y de las operaciones infernales que la revigorizan: el capitalismo lo ha aprendido y ha dejado de dudar de sí mismo, mientras que incluso los socialistas renuncian a creer en la posibilidad de su muerte natural por desgaste. Nunca se ha muerto nadie de contradicciones. Y cuanto más ello se estropea, más esquizofrenia, mejor marcha” (*ibid.*: 158).

⁵¹ Se ha hablado bastante, en el epígrafe anterior, de la producción de la literatura (menor) frente a la representación de la lengua (mayor). Es fácil encontrar esta clave en *El Anti-Edipo*. Como ejemplo, este fragmento, referencia ampliada de las líneas que glosa: “El arte a menudo utiliza esta propiedad creando verdaderos fantasmas de grupo que cortocircuitan la producción social con una producción deseante, e introducen *una función de desarreglo* en la reproducción de las máquinas técnicas. [...] El artista es el señor de los objetos, integra en su arte los objetos rotos, quemados, desarreglados para devolverlos al régimen de las máquinas deseantes en las que el desarreglo, el romperse, forma parte del propio funcionamiento; presenta máquinas paranoicas, milagrosas, célibes, como otras tantas máquinas técnicas, libre para minas las máquinas técnicas con máquinas deseantes. Además, *la propia obra de arte es máquina deseante*. El artista amontona su tesoro para una próxima explosión, y es por ello por lo que encuentra que las destrucciones, verdaderamente, no llegan con suficiente rapidez” (Deleuze y Guattari 2016: 37; el subrayado es mío).

plus en plus riche, de plus en plus consistant, apte dès lors à capter des forces de plus en plus intenses” (2001: 406). En clave literaria, esta frase vendría a defender una lengua cada vez más rica, cada más densa y más percibida, es decir: cada vez menos normal, cada vez menor.

La *máquina literaria* es una máquina deseante: produce porque no funciona, habla porque tartamudea, contraviene la lengua y la hace extranjera. Otro ejemplo: en el año 1973, el poeta rumano Gherasim Luca podría haber escrito “Je t’aime passionnément”, y sin embargo escribe un largo poema que consiste en el despliegue de las rupturas de esa frase, en la transcripción de los golpes fónicos que la articulan y dividen, e incluso de los caminos no seguidos por cada golpe de lengua. Desde el principio, el texto se detiene en la primera sílaba del adverbio (*pas*), interrumpiendo la palabra, o más bien contrariando la expectativa de una palabra que está prometida desde el título mediante una repetición tartamuda que se convierte en base rítmica. En efecto, el arranque del poema cumple la máxima de la desterritorialización, por la cual la literatura lleva la lengua al límite del sonido, depurando la palabra de un sentido que le vendría dado y ofreciéndola como intensidad no semántica. Esta sílaba-golpe (*pas*) se organiza en bloques rítmicos de dos o tres tiempos, separados como si fueran palabras, es decir, como unidades lingüísticas superiores al fonema que organizan la interrupción:

pas pas paspaspas pas
 pasppas ppas pas paspas

Una interrupción organizada: así podría definirse el tipo de tartamudeo que pone a funcionar la maquinaria literaria. Que la pone a funcionar estropeándola, interrumpiéndola, para hacerla avanzar después en una sucesión de roturas o palabras estalladas. En Luca, por ejemplo, la transición de “pas” a “passionnément” no sólo se ve frustrada por silencios o cortes, sino también por avances en falso que dan lugar a retrocesos y vueltas a empezar. Así, antes de que la sílaba “pas” derive en “passion”, producirá sucesivamente las palabras “pas” (paso), “papa” (papá), “passer” (pasar), “pisser” (mear), “pape” (papa), etcétera; que a su vez organizarán universos semánticos cerrados (“le faux pas”, “le mauvais pas”, “il passe”, “le papa”) que en un momento dado serán reconducidos al “pas” inicial. Desde ahí, el “pas” emprenderá nuevas derivas, como imantándose hacia palabras distintas por ver si le cuadran, por si le encajan mejor, y descubriendo que no, y volviendo a intentarlo de nuevo. Estropeándose y recomponiéndose así hacia delante, sin corregir nunca. Por su condición extrema, este poema da cuenta de la lógica del deseo que pone en marcha la máquina literaria: avanza metonímicamente, por asociación, atraído por los fonemas y deslizándose sobre ellos. Y mientras produce lengua, golpe a golpe, desde la primera palabra hasta la última, esta máquina va organizando su producto a través de aquellas suspensiones

metafóricas o puntadas de sentido que antes explicaba a través de Lacan, y que, según el analista, vendrían a compensar el avance del deseo con la retención impuesta por el síntoma. “Pas”, “papa”, “passion”: palabras-síntoma sobre la cadena significante, fugas del texto en el texto. Nada tiene este poema que referir –todo está dicho desde el título–, su objetivo es producir una lengua y un sentido que parece, no obstante, esquivar.

Aquí unos versos que muestran el tránsito de “pas” a “passion” a través de todas sus contenciones metafóricas, sintomáticas, intermedias:

le pas pas le faux pas le pas
 paspas pas le pas le mau
 le mauve le mauvais pas
 paspas pas le pas le papa
 le mauvais papa le mauve le pas
 paspas passe paspas passe
 passe passe il passe il pas pas
 il passe le pas du pas du pape
 du pape sur le pape du pas du passe
 passepasse passi le sur le
 le pas le passi passi passi pissez sur
 le pape sur papa sur le sur la sur
 la pipe du papa du pape pissez en masse
 passe passe passi passepassi la passe
 la basse passi passepassi la
 passio passiobasson le bas
 le pas passion le basson et
 et pas le basso do pas
 paspas do passe passiopassion do
 ne do ne domi ne passi ne dominez pas
 ne dominez pas vos passions passives ne

El texto sigue (cf. Luca 2001: 169-176). Digamos que la estabilidad del término de llegada, “passion”, es muy frágil, siempre quiere escapar. “Passion” se deslizará hacia “basson” y hacia “passives”, como muestra el fragmento; y más adelante desembocará en “passionné”, que al repetir su final establecerá el motivo “né” (nacido). Pero este “né” ya había sido previsto versos antes por el sintagma “ne dominez pas”, que a su vez articula una línea fónico-semántica alrededor del verbo “dominer” (“do-do-dominez-do-photo-mimez-phiphie”, etc.). Las combinatorias son múltiples y hacen que el poema contenga mucha más lengua de la literalmente trae, aunque sólo literalmente pueda verse toda. El avance del sentido por la cadena significante del texto podría representarse mediante la figura que propongo, que vendría a reemplazar a la línea recta de la lengua mayor o comunicativa [*pas*-----*passion*]:

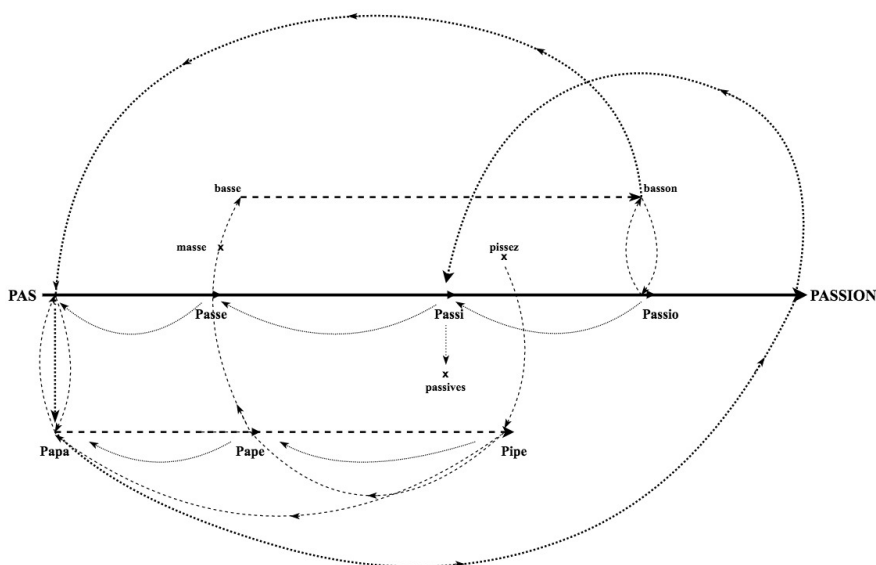


Figura 6. Diagrama del poema “Je t’aime passionnément” de Gherasim Luca

En el prefacio a *Le Coup de dés*, Mallarmé explicó que la puesta en página de su poema no atiende a la disposición propia de la forma-verso estándar (donde el blanco enmarca lateralmente la letra) ni tampoco a una la silueta de una imagen no lingüística que las palabras quisieran dibujar (a la manera, por ejemplo, de los caligramas). Al contrario, la forma de la pieza, con su poderosa presencia del espacio en blanco, responde a “subdivisiones prismáticas de la Idea, del instante en que aparece y que prolonga su contexto en una puesta en escena espiritual exacta; que se impone en sitios variables, cerca o lejos del hilo conductor, latente, en función de la verosimilitud que impone el texto” (1998: 253). Ocurre al leer atentamente *Le Coup de dés* que esa subdivisión prismática se transfiere de la idea a la materia: cada palabra irrumpe también como una palabra-prisma que, suspendida en el blanco, se vincula con las otras palabras por muchos lados, prolonga cada cara en distintas direcciones, sin respetar la progresión lineal y orientada que gobierna la significación en un uso de lengua normal. Si la palabra de Mallarmé se expande hacia fuera, digamos que la de Luca estalla hacia dentro: primero se rompe en sílabas para tratar de recuperarse después en un sentido –el del título– que sin embargo no deja de cambiar⁵². Mallarmé proyecta distintos significados a partir de

⁵² Es interesante pensar la función que el título desempeña en los poemas de Mallarmé y de Luca, puesto que en ninguno de ellos se limita a ser un elemento paratextual, sino que interviene la composición del texto. El título de Mallarmé atraviesa la estructura del poema, construye su frase más importante (resaltada tipográficamente por su tamaño) y recorre todas sus páginas, organizando a su alrededor los diferentes niveles textuales (hay toda una jerarquía gráfica en *Le Coup de dés*). Indica el principio y el fin del poema: la frase es su medida. El título también sirve de marco en el poema de Luca, pero de un modo diferente: aparece, completo, como cabecera del texto (ahí sí en un rol paratextual), para inaugurar un

un significante liberado de la norma sintáctica; Luca produce sentido al hacer estallar al significante mismo, que va desperdigando sus pedazos, haciéndolos *sonar* como si fueran cosas –*Le Coup de dés* daría más bien las cosas a *ver*, siendo que ni un poema *suen*a ni el otro *muestra*, sino que ambos *dicen*, llaman la atención sobre el lenguaje.

Y así la máquina-poema (se) produce y se produce a fuerza de disfunción, de error sintáctico, de asociación metonímica de un pedazo de lengua a otro. Su sentido se construye a través de una lengua rota que evoca, como muy bien escribió Esteban Pujals reseñando a María Salgado, “el deshacerse de lo que fue normalidad” (2017b:193-194). La literalidad del poema va generando una superficie en la que cada sentido desmentido no se corrige ni desaparece. Quedan así todos esos sentidos en latencia sobre un texto que va acumulando tensión y se va cargando semánticamente. Para cuando finalmente resuelve –

passionnément aimante je
t’aime je t’aime passionnément
je t’ai je t’aime passionné né
je t’aime passionné
je t’aime passionnément je t’aime
je t’aime passio passionnément

– el poema pesa tanto que incluso el ritmo parece acelerarse hasta no poder más, hasta detenerse por no caberle ni un poco más de lengua dentro (la lógica productiva de la maquinaria podría, de no ser así, continuar)⁵³.

Retomo entonces. Vengo de definir la máquina literaria como un tipo de máquina deseante, que no funciona más que estropeándose. Gherasim Luca ayudó a visualizar su funcionamiento como superficie, es decir: la forma en que lengua y sentido son producidos simultáneamente sobre la cadena significante en una lógica metonímica, que se detiene en las sucesivas configuraciones metafóricas de sentidos anticipados y provisionales. La cadena significante acciona la máquina, es su aparato de “transmisión o de reproducción” (Deleuze y Guattari 2016: 337), organiza las series o los flujos que el texto literario pone en juego –lengua y mundo, proposición estado de cosas, significante y significado. Su proceder es superficial y no ha de confundirse con la acción del significante despótico, por la cual una de las series coloniza toda la maquinaria y arruina su dinámica productiva (el deletreo filológico frente a la proliferación semántica del tartamudeo). Conscientes de este riesgo, Deleuze y Guattari

objeto literario que, a partir de uno de los elementos de ese título (el *pas*), irá avanzando a tientas hasta “recuperarlo” en la frase final.

⁵³ Se puede ver al mismo Luca performar su poema, y escuchar cómo lo pone en habla de su propia boca, en el documental *Comment s’en sortir sans sortir* (Raoul Sangla, 1989), disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=16ltchO5Vpw>.

se preguntan en su *Anti-Edipo* si el deslizamiento de la cadena significante, como cadena de deseo, es compatible con la idea de *código* (cf. *ibíd.*: 325 y ss.). Es decir: si la lengua menor puede ser interpretable, o si, en todo caso, hay *claves* para esa interpretación. Las páginas anteriores quisieron mostrar cómo la literatura se caracteriza precisamente por rechazar las claves preestablecidas para producir, cada vez, las suyas. No hay más código que el que el propio texto produce, pero en tanto que lo produce, ese texto ya no es una fuga desregulada⁵⁴. El equilibrio entre texto, código y fuga recupera el vínculo tierra-territorio-desterritorialización que organiza, según Deleuze y Guattari, los usos literarios. Un vínculo –y una tensión– que ya había sido tematizado en la relación dialéctica entre el lenguaje poético y el lenguaje prosaico de los formalistas, y que organiza, asimismo, el problema de la interpretación textual y sus límites –del que me ocuparé en el cuarto capítulo de esta sección.

*

Deleuze y Guattari crean una hermosa figura para referirse al equilibrio entre territorio y desterritorialización que tiene lugar en la máquina literaria: *el ritornelo*. En *Mil mesetas* describen sus tres momentos: (1) un niño en la oscuridad, se siente perdido, con miedo. Canturrea, su canción le orienta porque dibuja un centro y le sitúa respecto a él, le acerca a casa. Un principio de orden se impone. *Del caos al medio*. (2) El niño está en casa; para que esa casa exista tuvo que ser delimitada y organizada, separada de su afuera y decorada / establecida por adentro. Hay marcas y hay paredes, un espacio familiar con sus normas. El niño canta para acumular fuerzas requeridas por el trabajo escolar. *Del medio al territorio*. (3) El niño sale: llama a un amigo, alguien le llama o simplemente sale. Abandona la casa sin saber qué ocurrirá, improvisando –pues “improvisar es unirse al mundo”– mientras canta de felicidad, de libertad, de novedad, de agencia. *Del territorio al cosmos*. 1, 2 y 3 no son las fases de una progresión, sino los tres movimientos

⁵⁴ Aunque entiendo la propuesta esquizoanalítica de *El Anti-Edipo*, no comparto la hipótesis por la cual la cadena (significante) del deseo deshace el código: “La cadena –escriben Deleuze y Guattari– no tiene más función que desterritorializar los flujos y hacerles pasar el muro del significante. Es decir, *deshacer los códigos*. La función de la cadena ya no radica en codificar los flujos sobre un cuerpo lleno de la tierra, del despota o del capital, sino, al contrario, en descodificarlos sobre el cuerpo lleno sin órganos. *Es una cadena de fuga y no de código*. La cadena significante se ha convertido en la cadena de descodificación y de desterritorialización, que debe ser captada y no puede serlo más que como el reverso de los códigos y de las territorialidades. Esta cadena molecular todavía es significativa porque está hecha con signos del deseo; pero estos signos ya no son por completo significantes, en tanto están bajo el régimen de las disyunciones incluso en las que *todo es posible*” (Deleuze y Guattari 2016: 338; el subrayado es mío). Habría que introducir en tal afirmación ciertos presupuestos que su enunciado omite, para decir, por ejemplo, que la cadena significante, en tanto que funciona a fuerza de desarreglos y fugas, *deshace el código que ella misma organiza* (al hacer comunicar entre sí las series heterogéneas que la componen). Hacer para deshacer, hacer con lo deshecho: tal es su dinámica de producción.

del ritornelo, melodía que siempre recomienza. Esos movimientos están enlazados por el *tarareo* que acoge sus transiciones: la territorialización que se produce entre 1 y 2 (que se suceden a través del ritmo), y la desterritorialización que engancha 2 y 3 (mediante esa “improvisación” del niño: la transgresión, el contratiempo) (cf. 2001: 381-433).

El ritornelo, basta fijarse en la palabra, es una especie de maquinita de cante. Su mecanismo es el mismo que el de la máquina literaria, que si deshace códigos (3) es porque en algún momento, o en algún aspecto, los estableció (1 y 2). Vimos cómo la literalidad consistía en trazar una huida de la lengua sobre la superficie textual, y que por tanto hace falta un texto, una norma y una lengua de la que salir, como hace falta una casa para que el niño se escape. *Mil Mesetas* recupera por su envés el problema que Deleuze y Guattari plantearon en el *Kafka*: si la literatura menor, en su uso límite de la lengua, privilegia el movimiento de la desterritorialización, el ritornelo señala los “agenciamientos territoriales” necesarios para que se desarrolle una materia de expresión (cf. 2001: 397). El interés por el uso (fugado) de la lengua se desplaza aquí hacia la composición: la pregunta se dirige ahora hacia la consistencia literaria. Es decir: cómo la literatura es condición, y no sólo efecto, de su fuga.

“Qu’est-ce qui fait tenir ensemble?” (*ibíd.*: 403). ¿Por qué se mantienen unidos los elementos heterogéneos que la máquina literaria produce? ¿Qué tipo de atracción los reúne, por ejemplo, bajo un título? Se trata, para Deleuze y Guattari, de una suerte de partitura rítmica ejecutada (y compuesta) por la propia máquina, que produce sus líneas de fuga al tiempo que produce lo consolidado –es decir, la consistencia que acoge esa fuga y delimita el texto como materia de expresión. El material textual establece marcas territorializantes como las del niño en (2): genera la lógica interna de motivos y contrapuntos en que se organiza una obra o un estilo. Sólo en la medida en que se organiza y consolida puede un estilo hacer efecto; es decir, reorganizar sus funciones y reagrupar las fuerzas del territorio / obra / sistema que establece. Sólo entonces es posible el movimiento de la desterritorialización. La consistencia no es un molde que fije para siempre la forma de su objeto (estilo, obra, casa, territorio); sí es la acción que produce sin cesar tanto el orden de ese objeto como sus efectos de reorganización y huida –“l’agencement territorial n’est pas séparable de ses coefficients de déterritorialisation, des passages et des relais vers d’autres agencements” (*ibíd.*: 410). Es este ejercicio de hackeo programado el que convierte a la obra literaria en máquina y la hace funcionar a la menor. Como bien escriben los filósofos del esquizoanálisis: “Chaque fois qu’un agencement territorial est pris dans un mouvement qui le déterritorialise (dans des conditions dites naturelles, ou au contraire artificielles), on dirait que se déclenche une machine” (*ibíd.*: 411).

De este modo, la máquina deseante-literaria organiza elementos heterogéneos hacia dentro (entre sí) y hacia afuera (con sus circunstancias). La organización interna

de esos elementos según pautas que contravienen la máquina técnica (intervalos, intercalados, superposiciones, etc.) genera el doble movimiento de la consistencia: por un lado el agrupamiento territorial de fuerzas y funciones (T), por el otro su reconfiguración o fuga –una función puede, en un momento dado, dejar de “contribuir” con la dinámica de producción establecida y comenzar a producir por sí misma, en un sentido diferente, trazando así una línea de desterritorialización (DT). Llevado al extremo, éste sería el caso del *pas* en el poema de Luca, que mientras se territorializa como parte de “passion” (en la lógica que organiza el título y que propone un horizonte de expectativas), se desterritorializa sucesivamente en “papa”, “passer”, etc., así como en la lengua insistente y repetida del tartamudeo.

Una vez más, entonces: ¿cómo mantenerlo unido? ¿Cómo hacerlo *consistir*, si el mismo movimiento territorial de la obra produce su huida? Deleuze y Guattari descubren en las *transversales* el componente esencial de la máquina literaria, por cuanto siendo vectores de desterritorialización, contribuyen a la unidad del conjunto y hacen posible el agenciamiento territorial (cf. 415). De nuevo en el poema: el *pas*. El *pas* es el componente más desterritorializado, pero a la vez es la sílaba que imanta “passion” y “passionnément” con “papa”, “passer” y “pissier”, con “ne pas” y “ne dominez pas”, con “je t’aime passionnément” y todos sus anticipos y sus derivadas. Lo más propio y lo más impropio al mismo tiempo. Como enseguida demostraré: lo más *indeterminado*.

*

La pregunta sobre la consistencia de un texto reescribe la pregunta por su unidad: mantenerlo junto es también mantenerlo *uno*, unido. En efecto, el “Qu’est-ce qui fait tenir ensemble?” (2001: 406) recupera el “Qu’est-ce qui fait l’unité de l’œuvre?” que Deleuze enunciara respecto de *La Recherche* y del estilo proustiano algunos años atrás (cf. 2011a: 195-198). Después recorrer las páginas escritas hasta ahora no resulta difícil responderle: ese *qui* es la máquina literaria. Es ella la que, a través de sus transversales, produce el *efecto de unidad* (de sentido) en que la obra *consiste*, pero que no *contiene*. Las transversales producen un tipo de unidad muy especial, que no ejerce dominio sobre los elementos que reúne, sino que los deja aparecer en su diferencia esencial e in/comunicarse entre sí como esa diferencia exige. Por ejemplo el *pas*, que organiza el poema de Luca sin introducir continuidad entre sus motivos / lexemas, o por ejemplo la transversal del viaje en tren que, según Deleuze, le sirve a Proust para conectar paisajes y lugares respetando sus marcas y su particular naturaleza. La conexión es posterior al viaje, no había rastro de ella en los espacios que conecta. Lejos de neutralizar intervalos y distancias, el viaje afirma el espacio que media y distingue los lugares que pone en relación.

La misma estructura presentan los emblemáticos *côtés*, que dan a *La Recherche* una estructura disyuntiva: o Guermantes o Swann. En su estudio, Deleuze rescata las “rutas transversales” entre *côtés* que Proust introduce progresivamente a través de Gilberte. Para sorpresa de Marcel, Gilberte propone tomar el camino de Méséglise para llegar a Guermantes, comunicando los dos lados y deshaciendo el equívoco que arrastra el protagonista (y el lector) al demostrarle que “no eran tan irreconciliables como creía”⁵⁵. Aunque el filósofo no llegue a escribirlo, la propia Gilberte (Swann) acabará convertida ella misma en transversal: no sólo conecta en sus paseos dos mundos discordantes, sino que encarnará la alianza entre ambos a través de su matrimonio con Robert de Saint-Loup, sobrino de los duques de Guermantes.

Gilberte es la transversal que reúne, en su diferencia, los dos *côtés* de *La Recherche*, sin dominarlos ni someterse a ellos, sólo estableciendo una convergencia lateral que interacciona con esos elementos diferenciados: dando un paseo, celebrando una boda. No obstante, por encima de la consistencia espacial que este personaje produce, la transversal más importante de *La Recherche* es el tiempo. “El tiempo”, escribe Deleuze, “es exactamente la transversal de todos los espacios posibles, incluidos los espacios de tiempo” (2011a: 157). El Tiempo como categoría general (en mayúscula), y las distintas estructuras temporales en que se realiza a partir de la disyunción perdido-recobrado (cf. *ibíd.*: 28 y ss.), es el elemento que totaliza la novela y que dota a los siete volúmenes que la componen de una unidad a posteriori, que aparece al final de sus episodios y se sitúa al mismo nivel, como si fuera uno más. La estructura formal de *La Recherche* es la transversalidad, concluye el filósofo, y por tanto el Tiempo, que relaciona frases, motivos y acontecimientos, pero que también conecta el conjunto de la obra con otras obras que contiene y en las que se reconoce; esto es, con toda una tradición de escritura de la que, sin embargo, se distancia para afirmar su diferencial literario y el nuevo paradigma que contribuye a consolidar⁵⁶.

Así pues, la transversal, que comparece como material de la estructura literaria, se realiza como unidad o sentido en la experiencia de comprensión / lectura. La consistencia es una parte pero también es un efecto de la máquina literaria. Como

⁵⁵ “Et la troisième fois fut quand Gilberte me dit: ‘Si vous voulez, nous pourrions tout de même sortir un après-midi et nous pourrions aller à Guermantes, en prenant par Méséglise, c’est la plus jolie façon’, – phrase qui, en bouleversant toutes les idées de mon enfance, m’apprit que les deux côtés n’étaient pas aussi inconciliables que j’avais cru” (Proust 2013: 269).

⁵⁶ Escribe Deleuze: “La nouvelle convention linguistique, la structure formelle de l’œuvre, est donc la transversalité, qui traverse toute la phrase, qui va d’une phrase à une autre dans tout le livre, et qui même unit le livre de Proust à ceux qu’il aimait, Nerval, Chateaubriand, Balzac... Car si une œuvre d’art communique avec un public, bien plus le suscite, si elle communique avec des autres œuvres du même artiste, et les suscite, si elle communique avec d’autres œuvres d’autres artistes, et en suscite à venir, c’est toujours dans cette dimension de transversalité, où l’unité et la totalité s’établissent pour elles-mêmes, sans unifier ni totaliser objets ou sujets” (2011a: 202).

apunté más arriba (*vid. supra* epígrafe 2.3), Deleuze lee la obra de Proust en clave maquina algunos años antes de desarrollar las categorías de ritornelo o literatura menor. Algunos años, pero quizás no tantos como cabría esperar: la primera versión de *Proust y los signos*, publicada por PUF en 1964, sólo consta de los siete capítulos que hoy están englobados en la primera parte, “Les signes”. El volumen no conoce su forma actual hasta 1971, cuando Deleuze añade los cinco capítulos que, bajo el título “La machine littéraire”, conforman la segunda sección. Las consideraciones a las que ahora hago referencia datan, pues, de una época más avanzada en la trayectoria del filósofo, que ya trabajaba con Guattari en la escritura de *El Anti-Edipo*, su gran tratado sobre las máquinas y el deseo, que aparecería un año después. Es desde este suelo teórico, muy diferente al del 64, que reescribe en clave esquizoanalítica la lectura semiótica que había desarrollado en la primera parte.

En la segunda parte de su *Proust*, Deleuze avanza, de forma más sencilla y acotada, su teoría de la máquina literaria o *antilogos*, que describe como un mecanismo de producción-interpretación de la realidad que no funciona según los parámetros de la razón (*logos*). La razón –la norma, la ley– explica la estructura inmanente de las cosas en función de un orden trascendente, sagrado o profano, que se decide fuera de ellas. Propone una imagen *lógica*, donde lo existente cabe en la foto fija de una totalidad ordenada: el problema pasa por determinar dónde está y de qué naturaleza es la entidad ordenadora –una Idea, una Estructura, una Gramática, una Historia; desde arriba, desde abajo, desde fuera, etc. En estas coordenadas, la literatura reproduciría en el nivel del hombre el ordenamiento del mundo por el Dios-Ley, es decir: permitiría a escritor y lector conocer los límites de un objeto cerrado, cuyas partes enlazadas y coherentes podría ver, por completo, desde fuera.

Pero la literatura no contiene esos objetos estables decretados por la lógica, sino que produce, como demostré en varias ocasiones, experiencias alargadas de sentido. Producto y producción, el texto literario se organiza metonímicamente desde un lenguaje en permanente fuga. Frente al *logos* Deleuze opone un *signo* –“Partout oppose le monde des attributs, le monde du pathos au monde du Logos, le monde des hiéroglyphes et des idéogrammes au monde de l’expression analytique, de l’écriture phonétique et de la pensée rationnelle” (*ibíd.*: 131). Y el signo (1964) le lleva a la máquina (1971): el *antilogos* aparece entonces como un dispositivo semiótico de producción (y no de reproducción) de sentido. “Au *logos*, organe et organon dont il faut découvrir le sens dans le tout auquel appartient, s’oppose l’anti-logos, machine et machinerie dont le sens (tout ce que vous voulez) dépend uniquement du fonctionnement des pièces détachées”, escribe. Y continúa: “L’œuvre d’art moderne n’a pas un problème de sens, elle n’a qu’un problème d’usage” (*ibíd.*: 175- 176).

Otra vez: *un problema de uso* (pragmático, político). La máquina literaria organiza una teoría del lenguaje antes que una teoría de la verdad o de la naturaleza. Una

semiótica de la literatura: “toda producción parte del signo”, escribe Deleuze (*ibíd.*: 185); esto es: todo sentido parte de su lengua. Así en *La Recherche*: el signo es allí la impresión que, por analogía, desencadena la memoria involuntaria. Signo es también la obra de arte cuando empieza a ser producida, es decir, cuando, al final de la novela, se enuncia la necesidad que pone en marcha su escritura: quiero pensar que a la última frase de *Le Temps retrouvé* – “Si du moins il m’était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre...” – sucede literalmente a la primera de *Le Temps perdu* – “Longtemps je me suis couché de bonne heure”. La obra es una máquina de producir esa obra: si algo representa es su propia producción⁵⁷. Marcel haciéndose escritor. Proust escribiendo sobre Proust escribiendo. La circularidad de ese mecanismo sólo es aparente, su trayectoria es la de una torsión que avanza sobre sí misma, siempre hacia delante: la banda de Moebius. Nada hay de autorreferencial en una novela en permanente fuga hacia sus circunstancias: el *affaire* Dreyfus, los cambios en el paradigma del arte, la homosexualidad y sus disfraces morales, la transformación social de principios del XX. Y mientras tanto, y todo el tiempo, una injerencia en la sintaxis francesa que, para muchos, marcará un antes y un después en las formas literarias y, en general, en las maneras de operar con la lengua.

Tal vez el momento álgido, por sintético, del tratado de Deleuze sea aquel en el que el filósofo recupera las palabras con las que Malcolm Lowry introduce la segunda edición de *Bajo el volcán*. Es éste un fragmento disparador, que concentra la forma de ser de la máquina literaria y que establece la única condición de la literatura: *que funcione*:

Et non seulement instrument, *La Recherche* est une machine. L’œuvre d’art moderne est tout ce qu’on veut, ceci, cela, et encore cela, c’est sa même propriété d’être tout ce qu’on veut, d’avoir la surdétermination de ce qu’on veut, du moment que *ça marche*: l’œuvre d’art moderne est une machine, et fonctionne à ce titre. Malcolm Lowry dit splendidement de son roman: “On peut le prendre pour une sorte de symphonie, ou encore une sorte d’opéra ou même un opéra-western; c’est du jazz, de la poésie, une chanson, une tragédie, une comédie, une farce et ainsi de suite... c’est une prophétie, un avertissement politique, un cryptogramme, un film loufoque et un Mane-thecel-pharès. On peut même le prendre pour une sorte de machinerie ; et elle fonctionne, soyez-en sûr, car j’en fait l’expérience”. Proust ne veut pas dire autre chose en nous conseillant non pas de lire son œuvre, mais de nous en servir pour lire en nous (2011a: 175).

*

⁵⁷ “C’est l’œuvre d’art qui produit en elle-même ses propres effets, et s’en remplit, s’en nourrit: elle se nourrit des vérités qu’elle engendre” (Deleuze 2011a: 185).

No que signifique: que funcione. La idea de máquina literaria precipita una lectura semiótica, pero también política, de los textos que produce. Por su signo y por su uso. En 1975, Deleuze y Guattari hablaron de la escritura de Kafka como una “machine révolutionnaire à venir” (1996: 34); hace poco más de diez años Rancière escribió que la literatura es una “machine à faire parler la vie” (2007: 23). La literatura produce las revoluciones que aún no hay y las vidas que no pueden ser percibidas. Da a existir. En este sentido, la *máquina literaria* conecta con la categoría de *artificio*, que Shklovski introdujera en el pensamiento estético hacia 1917. Máquina, artificio y artefacto (término de Mukařovský que ahora me limito a adelantar) leen la lógica de no-representación en clave de no-naturalidad: *el arte produce lo que la naturaleza no tiene*. El arte no es natural. La naturaleza misma es artificial –producida. Otra jerarquía se deshace: la superficie se impuso sobre la altura, el significante adelantó al significado y ahora el art/ificio condiciona el mundo natural, inclinando el pensamiento estético a favor de la producción y no de la representación.

La literatura produce mundo y también produce la lengua que no se ve: en su uso extrañado, insistente y repetido, la máquina literaria frena la “natural” amnesia lingüística de los usos referenciales. Produce una memoria de la lengua. Un estribillo: el ritornelo. Hasta ahora no lo quise ver así, pero esta insistencia casi ritual sobre la lengua funciona en cierta medida como un juego. Como tantos otros escritores y críticos, Georges Perec reconoció que el componente *lúdico* era uno de los aspectos comprometidos en su trabajo de escritura –junto al sociológico, el autobiográfico y el propiamente novelesco (cf. 2015: 10). Un aspecto que tiene, además, un desarrollo procedimental muy concreto, vinculado, en su caso, con la escritura *à contraintes*. Leídas desde la máquina, las *contraintes* –es decir, las trabas o dificultades autoimpuestas que Perec aprendió y desarrolló en el grupo Oulipo desde los años 60– serían los raíles por los que conducir y descarrilar la lengua, así como una especie de código de programación para la obra literaria. De este modo, y aunque tienen mucho de juego y de ejercicio, las *contraintes* fueron para Perec un elemento esencial al trabajo creativo, que al violentar las normas sintácticas y gramaticales, “estropeaban” la lengua normal y ponían en marcha la “machine à narrer” que él mismo apodaba, cariñosamente, *racontouze*.

No quiero adelantar las consideraciones sobre la escritura de Perec, a quien dedico todo un capítulo de la segunda parte de este trabajo (*vid. infra* epígrafe 6.3). Si acudo ahora a las *contraintes* es porque me permiten abordar la máquina literaria –y sus extensiones conceptuales: artificio, lengua menor, extranjería o desautomatización– en su dimensión técnica o procedimental –es decir, preguntarme cómo funciona. Lo *trabado* o no-natural del proceso creativo de este autor incide de manera definitiva en el material de sus textos: una lengua artificial para una literatura evidente (o evidentemente construida), que él mismo califica de “realista” (1992a) por su capacidad para producir

un orden que la realidad en bruto no tiene. En este punto, la *contrainte* perecquiana es productora de realidad, pero también es productora de eso que Deleuze llama *estilo*: produce la consistencia de cada una de sus obras, que tienden a fugarse de la lengua y de la tradición literaria francesas, y produce también la relación de esas obras entre sí. El idiolecto literario de Perec es muy reconocible por el tipo de operaciones lingüísticas que organizan la disfunción: aunque él defendía la “versatilidad” de su escritura *à contraintes*⁵⁸, el gesto oulipiano homogeneiza su escritura hasta el punto de volverla insistente. Esta insistencia técnica, así como el desvío que le es constitutivo, quedan recogidos con precisión en ese término que inventa: *racontouze*.

Racontouze viene de *raconter* (contar), pero no deviene en el normativo *raconteur* / *-euse*, que remite al contador o la contadora de historias (cuentacuentos). El sufijo *-ouze*, agramatical, invita a pensar en un agente (el / la que cuenta) pero no en una persona (que acudiría a las terminaciones *-eur* / *-euse*). Tal vez por asociación con la *machine à narrer* que sobrenombra, parece que el valor añadido de *-ouze* respecto a *-euse* sea precisamente su connotación maquínica o artificial (no humana). En este sentido, cabría versionar el francés *racontouze* por el castellano *maquinita*, entendiendo que esta fórmula refiere (1) el carácter lúdico de la mecánica oulipiana y (2) cierta redundancia estilística propia la obra del autor (recuerda aquí al *ritornelo*), al tiempo que (3) remite a la máquina literaria y al alto grado de desterritorialización que se da en el uso perecquiano de la lengua, pero lo hace (4) sin sacrificar el rasgo coloquial, casi infantil, del original francés.

Otra vez por afinidad formal y semántica, la maquinita perecquiana me conduce hacia otra de las palabras clave de este epígrafe, que vendría en cierta manera a cerrar, desde el presente, el universo conceptual organizado en torno a la máquina literaria. Esta palabra es *lenguajeo*, y fue acuñada por el Seminario Euraca en el año 2012⁵⁹. Aunque

⁵⁸ En un escrito titulado “Notes sur ce que je cherche”, Perec se defiende de los lectores que lo comparan, por lo sistemático de su escritura, con un ordenador (“une machine à produire des textes”), cuando él se concibe más bien como un “campesino” de la lengua. Paradójicamente, esta reacción no parte de reconocer la homogeneidad estilística que produce su *racontouze*, sino que, al contrario, pretende justificar una “versatilidad sistemática” que, a su entender, no se comprendió lo suficiente. Dice Perec que su escritura está orientada por la voluntad de no repetir fórmulas ni procedimientos, de ahí que cada texto acuda a una o varias *contraintes*, que determinarían su especificidad. “Je n’ai jamais écrit deux livres semblables”, afirma, tal vez sin ser consciente de la responsabilidad que la *contrainte*, como categoría, ejerce en su estilo. La primacía del juego oulipiano en la producción de lenguaje acaba por homogeneizar cada procedimiento –letras prohibidas, letras privilegiadas, procedimientos catalógicos, etc.– en uno sólo, la *contrainte* misma. De lo que se deduce lo siguiente: la incompreensión que Perec asociaba a la diversidad de su escritura deriva de la misma operación –*à contraintes*– por la que esa escritura se vuelve reconocible, insistente, en último término repetitiva (cf. Perec 2015: 9).

⁵⁹ Euraca es un seminario de investigación poética que sucede en distintos lugares de (sobre todo) la ciudad de Madrid desde noviembre de 2012. Su objeto es, como deja leer su subtítulo, estudiar las “lenguas y lenguajes de los últimos días del euro”: es decir, indagar en los procedimientos lingüísticos y literarios que, especialmente en el ámbito de la poesía, podrían ajustarse al presente político del sur de Europa y de eso que se ha llamado su “crisis”. A finales de octubre de 2017, el seminario editó el primer número de su revista,

éste término es muy nuevo, recoge y recupera una tradición tan consolidada –y tan poco reivindicada por la crítica– como es la de los poetas language. Las etiquetas *Language writing* o *Language poetry* refieren un conjunto de escritores estadounidenses de estilos muy diversos que a finales de los años setenta se reunieron en torno a ciertas formas de militancia a través de la lengua. Lo que de común tiene la obra de, por ejemplo, Charles Bernstein, Ron Silliman, Bob Perelman o Bruce Andrews viene dado por la voluntad compartida de reivindicar una escritura poética y políticamente consciente de su materialidad y de su potencia significativa. Tal propósito exigía la puesta en cuestión de ciertas categorías –Lenguaje, Significado o Poesía, por ejemplo– que estrechaban (y aún estrechan) la concepción de lo literario (cf. Euraca 2017: 8). Para Esteban Pujals, que en 1992 tradujo y antologó a estos poetas en el volumen *La lengua radical*, esta comunidad representó “la fase más reciente de la llegada, muy tardía, al ámbito de la poesía en lengua inglesa del llamado ‘giro lingüístico’, que tuvo lugar, para la filosofía, para las artes y para las ciencias, en torno a los años 1900” (2017a: 18).

En efecto, la centralidad del lenguaje en la estructuración de los individuos y las comunidades, así como los efectos de producción de realidad compartida que trae de por sí la lengua, hace que el *language* que nombra al grupo tenga poco que ver con lo que en España se dio en llamar “poesía del lenguaje”, para acercarse más, por ejemplo, a formulaciones del tipo “escritura de referencia debilitada” (Pujals 1992: 31). Interesa esta nomenclatura por cuanto en ella cae otro de los presupuestos que los language quieren desmontar, esto es: el referente entendido como elemento privilegiado del signo y como una suerte de traducción lingüística del mundo no lingüístico que presuntamente le antecede. Recuperando los esquemas teóricos propuestos en estas páginas, los language conciben la escritura en una lógica de producción (de sentido y mundo *en* la lengua), frente a la lógica de la representación (del mundo *por* la lengua) que organiza la historia de las formas literarias. Otra vez, el lenguaje va primero. De hecho, la atención privilegiada a la lengua fue la única premisa que organizó, entre 1978 y 1982, la revista *L=A=N=G=U=A=G=E*, a la que el grupo debe su nombre. Así lo reconocieron Charles Bernstein y Bruce Andrews, sus editores, poco después de dar por finalizado el proyecto:

Throughout, we have emphasized a spectrum of writing that places its attention primarily on language and ways of making meaning, that takes for granted neither vocabulary, grammar, process, shape, syntax, program or subject matter. All of these remain at issue. Focusing on this range of poetic exploration, and on related aesthetic and political concerns, we have tried to open things up beyond correspondence

L/E/N/G/U/A/J/E/o, disponible para su descarga en el enlace <<https://seminarioeuraca.wordpress.com/revista-lenguajeo>>. Para saber más sobre el seminario y consultar los distintos programas y materiales que produjo hasta el momento, consultar el sitio web de Euraca: <<https://seminarioeuraca.wordpress.com>>.

and conversation: to break down some unnecessary self-encapsulation of writers (person from person, & scene from scene), and to develop more fully the latticework of those involved in aesthetically related activity (2007: ix).

Es fácil reconocer el “homenaje y calco” (Euraca 2017: 8) que el término *lenguajeo* ejerce sobre *language* –más si tenemos en cuenta que el seminario decidió tomar esta palabra como título para su revista, escribiéndolo entre barras como su modelo la escribía entre signos de igual: *L/E/N/G/U/A/J/E/o*. En efecto, en su preocupación por la materialidad de la lengua, el colectivo Euraca es directo heredero de las prácticas *language* (y claramente convergente, por tanto, con el aparato teórico que vino desarrollándose en las páginas precedentes). Pero las implicaciones del término *lenguajeo* no terminan en su filiación *language*, ni tampoco en su resonancia con el proceder artificial de *maquinita / racontouze* de Perec. *Lenguajeo* es una palabra situada, y como tal debe explicarse.

De entrada, la palabra está localizada en un contexto tan específico como es el de la ciudad de Madrid durante el ciclo político que comenzó en mayo de 2011. Cuenta Ulrike Meinhoff en el fanzine *Buah* (2012) que el término surgió en la calle, concretamente en la plaza (del Sol), la noche del 17 de mayo de 2011, durante una asamblea de la Comisión de Comunicación organizada tras una de las densas concentraciones iniciales del 15M. La palabra se pronuncia en esa asamblea, una de las primeras de aquel mayo, donde precisamente se debatía cómo trasladar a lengua escrita lo que les estaba sucediendo a los cuerpos en las plazas. La asamblea se dio por objetivo la elaboración de un manifiesto, pero se enredó, creció y terminó transformada en Asamblea General ya entrada la noche. Y fue entonces, dice Meinhoff, cuando un compañero a su lado *trajo* a la plaza la palabra y, aunque no la inventó, “la dibujó delante de los ojos y los oídos, en su cuaderno y en su lengua rápida, lúcida, atareadísima aquella noche” (2012: 68). No la inventó, pero la puso en marcha, y hacerlo tuvo consecuencias tanto en los hechos de entonces como en los actos de después, como por ejemplo cuando en 2012 Euraca la retoma para elaborar una poética, o cuando en 2017 la recupera para nombrar una revista. Esto es: la palabra sirvió para señalar una operación de lengua que carecía de nombre. En el acto de nombrar, el nombre y lo nombrado se establecieron. La palabra traída vino a existir, y al hacerlo determinó una preocupación política y estética y también señaló la práctica poética que viene asociada a aquélla: la que piensa una lengua capaz de hacerse cargo del mundo que bullía en Sol en 2011 y de otros bullicios de mundo que vinieron después. Así es como una palabra traída, no original, se hizo *propia*: perteneció y fue pertinente. La palabra no era de nadie, no tenía dueño, pero se hizo de todos (de cualquiera) al servir a una necesidad colectiva de enunciación –“menos que nunca se trata de un asunto de propiedad privada. Más que nunca se trata de un asunto de poesía de la dura” (*ibíd.*: 68).

La práctica del lenguajeo no consiste entonces en inventar una lengua (como no se inventó la palabra), sino en *inventarle a la lengua un uso*. Vuelven aquí Deleuze y Guattari con su uso menor de la lengua como fuerza productiva de la máquina literaria. Escribe Meinhoff: “Unx poeta lenguajea las lenguas que ya existen para entresacar de entre ellas las que puedan podrían o pudieren ir a existir, y así mostrarnos un nuevo detalle del mundo ése en que podemos podríamos pudiéramos ya estar viviendo”⁶⁰. Es decir: unx poeta (ampliamente entendido: unx escritorx: una máquina literaria) desterritorializa o aliena, extraña de sí en un uso menor, la lengua mayor que es su material, y en esa operación *produce* lengua literaria, hace que la literatura *exista*. La palabra lenguajeo nombra la operación maquinaica propia de toda opción lingüística que, emancipada de la función mimética, produzca lenguas, textos, formas y mundos contra las lenguas, los textos y las formas de mundo que ya están dadas y que limitan lo que hay. No se trata de crear desde cero, sino de crear con lo que de lengua ya tenemos y conocemos, y también con lo desconocemos y apenas vemos. Crear, por ejemplo, con las formas que suceden en la oralidad. O por ejemplo con los idiomas no normalizados ni normativizados (el asturiano, ciertas formas del gallego, las lenguas de las comunidades indígenas americanas, etc.). O con lenguas de frontera (castrapo, spanglish), o con las lenguas de internet, o con las “jergas” de comunidades social, cultural e históricamente determinadas (lxs pijxs, lxs chonis, lxs intelectuales, etc.). O con las formas fijas de la lengua de mercadotecnia, aparato de poder, extrañadas de su función: los ripios mediáticos, la comunicación política, las publicidades; todo idioma que el mercado saca a subasta.

El seminario Euraca orientó su investigación del lenguajeo hacia muchas formas de conflicto lingüístico y literario. Lenguas sin territorio, territorios interlingües, territorios plurilingües, lenguas multimedia, translenguajes. Se preguntó, por ejemplo, dónde se escribe la lengua popular y qué es lo popular. ¿Es un folclore? ¿Qué lengua popular escriben los pueblos y las generaciones sin folclore? Buscó y busca y cuenta con lxs que están más cerca de escribir en esas lenguas ricas e inciertas: Luz Pichel, Ángela Segovia, Yanko González, Washington Cucurto, Juan Desiderio. Valle-Inclán. La premisa que sentó el *Trilce* de César Vallejo. Lenguajear pasa por hacer entrar en la

⁶⁰ Y continúa: “Unx poeta lenguajearía las hablas de cualquiera, los textos literarios, el detritus de la tv, la wikipedia, los carteles, los códigos-fuente, las promociones virales, las lenguas, los discursos, los relatos, los lapsus linguae, los nombres, los manuales de instrucciones de la guerrilla montonera, las frases de campaña, los sonidos, las letras, las erratas, los papeles, el agua –las señas en el agua– las listas interminables y sí, también “sus sentimientos” –los cuales son como los culos, “cada unx tiene el suyo” hasta que en un momento dado por invertir su uso se convierte en un placer bien antiproductivo y, por lo tanto, colectivamente subversivo. Me refiero a que subvertir los sentimientos de la poesía podría propiciar placeres inauditos a lectores que no suelen esperar de los poemas ninguna exuberancia ni lingüística ni sentimental. ¡Poesía exuberante ya! ¡Queremos cosas de lenguaje que nos gusten en la boca! ¡Queremos casos de amor que nos vuelvan ingobernables!” (Meinhoff 2012: 73).

literatura lo que la institución literaria coloca fuera, es decir: por ampliar y actualizar el campo literario con los usos de lengua que no pueden faltar en ningún texto que se quiera decir de *hoy*. Lenguajear es producir la lengua, el mundo y el deseo que organice la literatura por venir. Producir los textos que hoy piden existir, y no reproducir aquéllos que aunque siguen pasando, ya sólo se pueden leer. Estos textos tan valiosos son los que Barthes llamó escribibles y son también los que yo vinculo al paradigma de la elegibilidad.

CAPÍTULO 3. HUECOS, AGUJEROS, DESCOSIDOS. SOBRE LA INDETERMINACIÓN

3.1. Lo no-dicho y su contorno. Ilegibilidad e indeterminación

Dos casos se retoman. Lo literal opera por sustracción. La indeterminación es ilegible, pero está escrita. La escuela de Constanza y la experiencia estética. Valor, función, estructura. Lo que no puede faltar. Lo que siempre sobra.

Platón relata la vida de Sócrates, pero no la relata *toda*, minuto a minuto, sino únicamente algunos episodios, entre los cuales quedan muchos huecos, agujeros y descosidos que el lector tiene que dar por “implícitamente” rellenos

José Luis Pardo, *La regla del juego*

Vuelvo por un momento al poema de Gherasim Luca. Su transversal, el *pas*, explica la unidad del conjunto al tiempo que acciona la producción de sus líneas de fuga. Imanta las diferentes partes entre sí para estabilizar el texto, pero a la vez lo rompe, organiza su dispersión en una lógica de deslizamiento fonético a través de significantes heterogéneos – “papa”, “pipe”, “passion”, etc. Además, el *pas* remite al enunciado previsto por el título, “Je t’aime passionnément”, que, por su función paratextual, está presente como horizonte cada vez que la sílaba aparece en el papel o suena en la conciencia del lector. *Pas* satisface y frustra la expectativa generada por ese título, como constata el hecho de que, leído en su totalidad, el poema parece avanzar hacia la recuperación del enunciado inicial en el último verso. Lo truncado de este avance y los elementos que “distraen” el paso del *pas* (*le pas du pas*) hacen funcionar la máquina textual y producen su lengua tartamuda.

¿Cuál es entonces la función del *pas*, como trozo de lengua, en el conjunto del poema? Antes dije: es su elemento más propio, más cargado de implicaciones formales y semánticas (la transversal), pero es también el componente más impropio, más vacío o indeterminado. Me ocupé de la transversalidad del *pas* en el epígrafe anterior: quiero considerar ahora en qué consiste su indeterminación.

Pas es un significante común de la lengua francesa, que remite, en castellano, al sustantivo *paso* y al adverbio de negación *no*. Aunque la relación de significación no es unívoca, sí está determinada en alto grado. No obstante, la función que esta palabra desempeña en el poema excede con mucho la lógica habitual del signo. A tal punto

cambia de significado el *pas*, que llega a cambiar de significante, para integrarse, como sílaba o fonema, en otras palabras o configuraciones verbales. *Pas* no siempre significa *no* ni siempre significa *paso*. Significa también *casi* “pasión”. *Casi* “papá”. *Casi* “pasar”. Todos estos *casi* dan cuenta de que este significante también significa lo que no dice, pero *apunta*. Significa también lo que le falta. Precisamente porque falta, y porque el poema dice que falta, alguien tiene que poner *algo* en su lugar. Conciérne al lector producir los vínculos semánticos que la estructura textual dice no tener: determinar el sentido del *pas* para hacerlo funcionar como transversal del poema.

Recupero otro ejemplo. Aludí varias veces a la fórmula de Bartleby, que según Deleuze “no quiere decir más de lo que *literalmente* dice”, pero que importa también por lo que deja sin decir, esto es: por las preguntas que abre al ser pronunciada. De nuevo, la fórmula funciona como hilo conductor o transversal del relato de Melville, pero al mismo tiempo desestabiliza el sentido del conjunto. Su literalidad opera por sustracción: tiene menos significante y menos significado que los que ponen en juego los usos lingüísticos normales (correctos, referenciales). Le faltan las palabras que vendrían después del *to*, y le faltan las cosas que el personaje *no preferiría*. El significado que Bartleby quita a unos significantes de por sí disminuidos introduce en su fórmula la indeterminación que precipita su “polivocidad”⁶¹. Lo restado del sentido *actual* de la palabra no sólo suma, sino que multiplica sus sentidos *potenciales*. En este uso menor, el lenguaje literario se amplifica doblemente: se siente más la lengua, se abren más sentidos.

Menos significante, menos significado, pero más lengua y más sentidos, a partir de un gesto inicial de sustracción que es la contracara de los procedimientos extrañadores considerados hasta ahora. Deleuze dice que la fórmula de Bartleby es “devastadora”, porque, en su proceder literal, agramatical y extraño, “inaugura una zona de indeterminación”, “abre un vacío en el lenguaje” (2010d: 95). La frase agota ese lenguaje, “cambia la lengua” (*ibíd.*: 91) y la empuja hacia su “Afuera, silencio o música” (94). Efectivamente, el silencio de Bartleby es proverbial (es una de las metáforas más rentables de la historia de la literatura), aunque la acción del escribiente en el relato se concentra por completo en sus palabras. Una nueva contradicción, entonces, derivada directamente de la anterior: es por lo que *no dice* cuando *sí habla* que las palabras de Bartleby conducen y se confunden con el silencio que es su emblema. Tal es la devastación constitutiva de la literatura menor, que tensa la lengua hasta romper su vínculo habitual con las cosas. Y con este vínculo se rompen también las palabras, que

⁶¹ Así lo expone Philippe Mengue: “Une soustraction, une minoration du sens, des significations, qui ont pour but de produire un effet d’indétermination qui les rend aptes à l’écoulement et à la polyvocité. On comprend pourquoi le secret du multiple, sa formule, réside dans le n-1, dans la soustraction et non dans l’addition (d’unités préalables)” (2005: 10).

estallan, se despedazan y empiezan a funcionar en muchos sentidos a la vez. Un sentido por cada trozo, y en el centro, un vacío. Lo que la palabra dice, entonces, es *literalmente* una crisis en la significación. No remite a nada conocido, pero abre una potencia de significar. Superar esa crisis pasa por reemplazar el sentido-dado (y destruido) por un sentido nuevo, producido a partir de ese vacío central. Un sentido que la máquina literaria produce como potencia, pero que sólo fuera de ella puede encontrar su actualidad. Comprender un texto –decir algo de él– es precisamente producir cada vez un sentido a partir del despliegue semántico disparado por su indeterminación. El lugar y el sujeto responsable de producir eso que el texto no dice es el *lector*.

Los ejemplos de Melville y Luca sirven ahora para introducir la segunda variable en la ecuación del texto elegible, su *ilegibilidad*, y para señalar en qué medida ésta se relaciona con la variable literal. Lo ilegible de la fórmula viene dado precisamente por su carácter indeterminado. Ilegible es lo que el texto no deja leer: las preguntas abiertas por la fórmula de Bartleby, los significados que se congregan alrededor del *pas*. Porque participa de la ecuación sin resolverla, la ilegibilidad adquiere aquí una función distinta de la que le otorgan las teorías que ven en ella la explicación última del hecho literario. Su *i-* no niega lo legible, sino que lo afirma en su literalidad, y afirma al mismo tiempo una idea de lectura (su resultado) que reúne (en la *e-* que cambia por la *i-*) al texto y al lector. En lo que nos afecta, *ilegibilidad significa indeterminación*.

De qué manera y sobre qué fundamentos aparece la noción de indeterminación en esta investigación es algo de lo que me ocuparé enseguida. Antes quisiera proponer un último apunte sobre el lugar que ocupa en la ecuación de lo elegible. Literalidad + ilegibilidad = lectura: representada como suma, la fórmula simplifica la compleja relación que vincula sus términos, que se contienen y adelantan mutuamente. De tal modo, la indeterminación está ya presente en la literalidad en el marco establecido por el texto elegible, como demostraron los dos ejemplos propuestos al señalar cómo un sólo elemento (la fórmula, el *pas*) es capaz de concentrar ambas características en su grado máximo. Así como el 3 contiene al 1 dentro del marco establecido por el 4 (en $3+1=4$), la literalidad del texto elegible contiene y produce su indeterminación. De todas las formulaciones teóricas que fui proponiendo hasta ahora, tal vez la más ajustada a esta idea venga dada por la líneas de fuga que, según Deleuze y Guattari, atraviesan la superficie del texto literario. La indeterminación está producida por el uso menor de la lengua, pero ese uso es imposible sin ella. En este sentido, la indeterminación es literal: no es legible, pero está escrita (como falta o agujero) en el texto. Pero al mismo tiempo la indeterminación funciona fuera del texto: es la fuerza proyectiva que establece un vínculo entre ese texto –en el que cuenta cero, vacío– y la realidad en que se realizan, de uno en uno, los potenciales sentidos que contiene. Lo no-dicho por el texto garantiza la participación del lector, inscribe al lector en la experiencia literaria que ese texto

precipita. Por la multiplicidad de significados (potenciales) que acoge en su (nada de) significante, la indeterminación desempeña una función mediadora entre la superficie literal y la actualización de un sentido en la conciencia del lector. En este punto, la indeterminación contiene ya la lectura.

Literalidad, indeterminación y lectura son elementos que se implican mutuamente y cuyas fronteras no pueden ser delimitadas con exactitud. Sin esta premisa la ecuación de lo elegible no tendría valor alguno, y sus términos, separados, carecerían de interés. Es por tanto necesario definir la indeterminación como parte de un continuo dinámico en el que lo ilegible es el envés de la literalidad y de la lectura, el elemento que las pone en comunicación. Una vez más resulta útil la imagen de la cinta de Moebius: significante (literalidad) y referente (mundo) son las dos series articuladas por la línea del sentido (lectura) que trazan los puntos de sinsentido (indeterminación) al recorrerlas.

*

¿Por qué indeterminación aparece como sinónimo de ilegibilidad en el marco del texto elegible? ¿Qué función cumple lo indeterminado dentro de la máquina literaria? Estas preguntas me obligan a avanzar el nombre de Wolfgang Iser como fuente principal de las hipótesis que ensayaré en las páginas que siguen. Figura central de la llamada teoría de la recepción (*Rezeptionsästhetik*)⁶², Iser escribe en *El acto de leer* (1976) que en los textos

⁶² La estética de la recepción, marco de referencia para el desarrollo de este capítulo, nace como escuela teórica en la Universidad de Constanza (Alemania), donde alrededor de 1970 coinciden una serie de filólogos preocupados por la revisión de los postulados científicos anteriores para construir la primera especialidad alemana de la ciencia de la literatura. En el contexto de un rechazo general de los paradigmas de comprensión histórica, derivado del éxito del estructuralismo lingüístico y de la antropología estructural, los teóricos de la recepción verán la oportunidad de configurar, en palabras de Hans-Robert Jauss, una “nueva teoría de la literatura”, que no se preocupe de superar la historia y sí de reconocer “aquella historicidad que es propia del arte y que caracteriza su comprensión”. Para Jauss, el estudio de la literatura debía abandonar tanto la vieja historia literaria positivista como los riesgos de la “metafísica de l'Écriture” y la autorreferencialidad filológica de la comparatística. Propone, para ello, una idea de historia que tenga en cuenta “el proceso dinámico de producción y recepción, de autor, obra y público” y que funcione, a partir de ahí, en “una hermenéutica de pregunta y respuesta” (1976: 15).

Esta concepción artística de la historicidad, esencial para la comprensión estética, toma forma en *La historia de la literatura como provocación*, texto que Jauss publica en 1967. Muchos críticos consideran que ése fue un momento fundacional para la disciplina, que coloca a su autor a la cabeza de lo que inmediatamente será conocido como la Escuela de Constanza. En 1970 se reeditará una versión corregida del libro, y aparecerá también un documento clave para la consolidación teórica de la estética de la recepción, “La estructura apelativa del texto”, donde Wolfgang Iser desarrollará una aproximación sincrónica y fenomenológica a los efectos del texto en el lector. De este modo se irá consolidando el grupo investigador *Poetik und Hermeneutik*, cuyo éxito es casi inmediato y se mantendrá hasta la década de los 80 (aunque su última publicación data 1994), y donde también participan figuras como Harald Weinrich, Hans Blumenberg, Götz Wienold, Hannelore Schlaffer, Werner Bauer o Ernst Bloch. Para profundizar en la génesis y el propósito de la Escuela de Constanza, cf. Iglesias 1994: 35-115.

literarios “lo dicho parece sólo hablar realmente cuando refiere a lo que calla. Pero porque lo callado es la implicación de lo dicho, adquiere así su contorno” (1987: 263). Explica de este modo el proceso dinámico que constituye la idea misma de la literatura, que define, siguiendo a Umberto Eco, como la “descripción determinada de un objeto indeterminado” (*ibíd.*: 279). Su planteamiento ve en la indeterminación el elemento más propio del hecho literario, es decir, el rasgo en que se decide su especificidad. Al hacerlo, recoge el legado de la *literaturnost* –el formalismo aparece referido muchas veces en sus textos–, pero reorienta su contenido: lo que distingue el uso literario del uso habitual de la lengua es el alto grado de indeterminación que, de manera planificada, contiene el primero. Esta indeterminación no podría explicarse sin los procedimientos de extrañamiento y desautomatización que los miembros del círculo de Moscú y de la Opoiaz habían desarrollado 50 años atrás, pero pretende superar el supuesto inmanentismo de sus maestros para ampliar el objeto de los estudios literarios, que ya no se ocupan de una obra o de un lenguaje, y sí de la *experiencia estética* que, a través de la indeterminación, incluye y prioriza la actividad del lector.

La escuela de la recepción muestra, por tanto, una actitud ambivalente con respecto al formalismo: toma la especificidad de la literatura como presupuesto, pero desplaza su lugar. El mismo Iser señala que el modelo de la “desviación”, que el estructuralismo y la estilística asumirían, ofrece una respuesta “antigua” y deficitaria al problema literario, cuyo campo reduce a poéticas de orientación lingüística. Así, frente al desvío de las reglas sintácticas y gramaticales, propone una “transgresión” de las “normas de expectativa”, que viene dada por el texto, pero se resuelve en el lector. Función textual antes que sujeto, el lector actualiza el texto, permite que éste haga *efecto* –el efecto de, cada vez, un sentido⁶³. A las teorías de corte lingüístico-estructural, Iser y sus colegas de Constanza oponen una pragmática de la literatura.

La indeterminación es entonces el elemento nuclear del hecho literario entendido como proceso o experiencia. A su alrededor se organizan otros términos esenciales –comprensión, recepción, sentido–, en (o entre) los cuales construye Iser una “fenomenología de la lectura” (1976: 177). Esta orientación fenomenológica convive con otra de corte sociohistórico en el seno de la Escuela de Constanza. Aunque ambas vías

⁶³ “Las ‘normas de expectativa del texto’, en principio, pueden ser de doble naturaleza. Si se parte del hecho de que las normas sociales y las referencias literarias, en cuanto repertorio del texto, a la vez proporcionan la constitución de un horizonte, con ello se produce el establecimiento de ‘normas de expectativa’ que ofrecen el trasfondo para las operaciones que tienen lugar en el texto. Por otra parte, la ‘norma de expectativa’ se refiere a los hábitos socioculturales adquiridos por un público determinado al que el texto entiende como un destinatario más o menos explicitado. [...] La transgresión de tales ‘normas de expectativa’ marcadas en el texto provoca, ciertamente, una tensión: pero no son capaces, por su parte, de estructurar ya la atención así despertada. Pero porque el incremento del potencial semántico producido por la desviación no puede ser un fin en sí mismo, sino que siempre es un incremento en favor de un posible receptor, este componente pragmático se sustrae a la determinación de una estilística de la desviación de carácter estructural” (Iser 1987: 148-149).

confluyen, es relativamente sencillo establecer una clasificación por la cual la primera vendría a preocuparse más del texto como dispositivo que activa al lector y produce en él un *efecto*, mientras que la segunda –que tiene en Hans-Robert Jauss su principal representante– centraría su interés en las condiciones históricas de los textos y sus lecturas, teniendo por concepto clave el de *recepción*. Es evidente, en consecuencia, que la vía fenomenológica interese más ahora, en el momento de describir la indeterminación como una especificidad textual. No obstante ambas perspectivas no podrán sino mezclarse, pues su distinción es más una herramienta crítica que una división real entre las orientaciones de los teóricos. Teóricos que, por lo demás, mantenían un contacto académico habitual y fluido, del que da cuenta, por ejemplo, el grupo de investigación *Poetik und Hermeneutik* y la revista homónima que sus miembros publicaron entre 1963 y 1994 (cf. Iglesias 1994: 36).

La fenomenología de la lectura se ocupa entonces de “explicar los actos de comprensión mediante los que el texto queda traducido en la conciencia del lector” (Iser 1976: 177). Con tal pretensión, la opción representada por Iser evidencia su vínculo con la hermenéutica y la teoría estética entendidas de manera amplia. En este sentido, su interlocutor más directo es el filósofo polaco Roman Ingarden (1893-1970), del que hereda el aparato conceptual y la dinámica del hecho literario, pero cuyas hipótesis matiza y corrige, en muchos casos, con lucidez. Podemos reconocer en Ingarden al abuelo de la teoría de la recepción (su muerte coincide con el año de consolidación del grupo), si convenimos con la opción más extendida de la crítica, que adjudica la paternidad a H.-R. Jauss. Retrocediendo todavía más, los presupuestos de Ingarden e Iser hacen pie en las tesis de Edmond Husserl, maestro del primero en Gotinga y en Friburgo, y para quien el conocimiento del mundo sólo es posible a través de la experiencia de ese mundo en la conciencia de quienes lo conocen. Las ideas husserlianas de intuición e intencionalidad serán términos de radical importancia en la ampliación de la idea de literatura que la *Rezeptionsästhetik* establece: ya desde 1930 hablaba Ingarden del texto literario como “objeto intencional”, como explicaré un poco más adelante.

Aunque la teoría de Iser resulta más afín al planteamiento de este trabajo, definir lo que la indeterminación sea y suponga para el texto literario me obligará a recuperar también las propuestas de Ingarden que son su fundamento. Y a hacerlo no sólo en los aspectos que el primero toma de su maestro, en ocasiones con escrupulosa fidelidad, sino también –y sobre todo– en los puntos que introducen discrepancias entre ambos, puesto que muy a menudo la crítica del discípulo con respecto a los presupuestos que lo orientan ilumina sus propias consideraciones sobre la naturaleza del texto literario y de su comprensión.

En 1972 Iser publica “La estructura apelativa de los textos literarios”, artículo que reproduce una conferencia pronunciada en 1971 y que se difunde con cierta fortuna

en 1975, cuando Rainer Warning lo incluye en su antología *Estética de la Recepción*⁶⁴. El subtítulo de este artículo, “La indeterminación como condición de efectividad de la prosa literaria”, proporciona algunas claves que explican éste y otros textos del autor. De entrada, sitúa y explica la función privilegiada de la indeterminación en la experiencia estética: ella es la *condición* del texto literario (narrativo: habla de “prosa”), que Iser aborda a partir de su *efectividad* y no de su estructura. En lo anterior quedan implicadas al menos dos cosas: (1) la indeterminación es el elemento distintivo de la literatura, y (2) la literatura no se agota en el texto como objeto lingüístico, sino que incluye el efecto que el texto produce. De estos dos presupuestos se deriva, asimismo, una tercera (3), que establece la indeterminación como elemento *mediador entre el texto y el lector*, y por tanto determina la doble naturaleza de la experiencia literaria, que por un lado señala un artefacto textual-material o una estructura, y por el otro apela a un sentido, al proceso de lectura por el cual ese artefacto se realiza en un objeto estético.

“Un texto se abre a la vida sólo cuando es leído”, escribe Iser al inicio de su texto, de lo que deduce la necesidad de considerar “el despliegue del texto en la lectura” (1989a: 133). Ambos extremos, texto y lectura, adquieren aquí la misma importancia, sin que ninguno quede subordinado al otro. De este modo, Iser busca corregir dos tendencias de la hermenéutica literaria: la que entiende que leer equivale a descifrar textos, y por tanto reduce su sentido a una literalidad seca (estructuralismo, ecdótica); pero también la que orienta la interpretación hacia el descubrimiento del “significado oculto” del texto y que, como más arriba expliqué a través de Barthes, tiende a borrar el texto y a neutralizar su lenguaje. Propone, frente a ellas, una interpretación que desborda los límites del texto, pero que viene garantizada por los elementos textuales que estimulan la participación del lector. El objetivo de su artículo es, precisamente, explicar “lo incitante de los textos” (*ibíd.*: 133), los “momentos estimulantes que intranquilizan” y garantizan (*escriben*) el proceso de lectura en el objeto literario mismo. Así, el sentido del texto es variable, por cuanto depende de su actualización en el lector, pero no es subjetivo, puesto que está altamente condicionado por una estructura textual que ese lector debe respetar⁶⁵.

La indeterminación es, pues, el elemento *incitante* que relaciona el texto con el lector. Iser la entiende como *valor*, y la atribuye a la naturaleza ficcional de los objetos literarios, que “no se dejan reconducir a ninguna situación mundana” al estar radicados

⁶⁴ La *Estética de la recepción* de Warning es hoy una edición de referencia para los estudios literarios, en la que, además de Iser, figuran textos de Gadamer, Vodička, Riffaterre y Stanley Fish, así como de Jauss, Ingarden y o el propio Warning. La primera edición en español está publicada en 1989 por la editorial Visor, en la colección de estética La balsa de la Medusa dirigida por Valeriano Bozal. La traducción es de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina (cf. bibliografía).

⁶⁵ “Este sentido posee una cualidad peculiar: debe ser producido, aunque está estructurado por los signos lingüísticos del texto” (Iser 1987: 227).

“no en el mundo, sino en el proceso de lectura” (*ibíd.*: 136). El texto no es cotejable con la realidad, no admite falsación. Sin embargo, su sentido tampoco depende por completo del sujeto que lo recibe e interpreta. Se convierte así en un objeto doblemente inadecuado, que no se ajusta a los hechos reales ni a las experiencias vitales, pero que tampoco se presenta como una construcción lingüística cerrada. “Esta falta de adecuación produce cierta indeterminación”, concluye Iser, que el lector tratará de “normalizar” de diferentes maneras en el acto de lectura (*ibíd.*). “Normalizar” la indeterminación significa, en definitiva, producir a partir de la experiencia las conexiones que el texto tiene. Esta producción (la lectura) neutraliza *provisionalmente* la indeterminación, adaptando el texto a la circunstancia de su lector, que actualiza en *un sentido* la pluralidad semántica proyectada por el elemento indeterminado. Este sentido, que no es definitivo, culmina cada vez el proceso de la comprensión. Condición y no conclusión del sentido, el objeto literario se define por su “oscilación entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector” (*ibíd.*: 137).

La definición concreta que Iser propone para este valor de indeterminación es explícitamente heredera de las consideraciones que Roman Ingarden venía desarrollando desde la década de los 30. Ya en *La obra de arte literaria* (1931), Ingarden define los objetos “figurados” de la literatura como “formaciones esquemáticas que presentan diversos lugares de indeterminación” (1983: 213), por oposición a los objetos “reales”, que estarían determinados en todas sus partes y de manera unívoca (cf. *ibíd.*: 209-216)⁶⁶. Una formulación más precisa aparece, a mi juicio, en *La comprensión de la obra literaria*, un volumen publicado por primera vez en polaco en 1936 y cuya versión alemana, de 1968, es contemporánea al trabajo intelectual del grupo de Constanza. Allí

⁶⁶ En el parágrafo 38 de *La obra de arte literaria*, Ingarden explica rigurosamente la noción de indeterminación como elemento que distingue al objeto literario (“intencional” o “figurado”) del objeto “real”. El objeto real, dice, se caracteriza porque (1) está unívocamente determinado en todos sus elementos, (2) todas sus determinaciones conforman una unidad “concreta y originaria”, y (3) es “absolutamente individual”. Esta determinación, con sus consecuencias de unidad e individualidad, hacen que el objeto real sea también un objeto acabado (“pleno”), a diferencia del objeto literario, que está por naturaleza inacabado y contiene, por tanto, múltiples determinaciones potenciales. Así, concluye Ingarden –y sintetizo un desarrollo mucho más complejo–, el objeto figurado de la literatura, aunque “real” por su contenido, no es “auténtico” ni está determinado de manera unívoca para formar una unidad, sino que se constituye como “une formation schématique qui présente divers lieux d’indétermination et un nombre fini des déterminations qui lui sont positivement attribuées, bien qu’il soit projeté *formaliter* comme un individu” (1983: 213). A partir de esta definición, Ingarden distingue dos tipos de “lugares de indeterminación” que pueden comparecer en estos objetos, a saber: (1) aquellos que se prestan a ser eliminados mediante a un elenco de posibilidades restringido presente en el propio texto, y (2) aquellos que, al contrario, no se dejan neutralizar por el texto, puesto que los elementos determinados por su estructura no ofrecen una diversidad finita de sentidos posibles entre los que elegir en el proceso de lectura. Lógicamente, en el segundo caso de la figura del lector será más decisiva y más autónoma, aun si su presencia y su acción es igualmente esencial en el primero (cf. *ibíd.*: 209-216).

Ingarden da cuenta de las particularidades de la estructura literaria y del modo en que exige la participación del lector, y escribe:

La obra de arte, y la obra de arte literaria en particular, es una formación esquemática [...]. Por lo menos, algunos de sus estratos, especialmente el estrato de los objetos, contiene una serie de “lugares de indeterminación”. Encontramos estas “manchas de indeterminación” donde es imposible, con base en las oraciones de la obra, afirmar si un cierto objeto, o una situación dada, tiene cierto atributo, o no. Si, por ejemplo, el color de los ojos del cónsul Buddenbrook no se menciona en la obra (no he revisado la obra para averiguarlo), entonces el cónsul sería totalmente indeterminado en este aspecto. Sabemos implícitamente, por el contexto, y por el hecho de que es un ser humano que no ha perdido sus ojos, que los dos ojos son del mismo color; solamente no sabemos cuál es este color. Hay muchos casos análogos. Llamo a esta parte o aspecto del objeto un “punto (o ‘mancha’ o ‘lugar’) de indeterminación” (2005: 71).

Como Iser, también Ingarden parece situar en estos lugares de indeterminación una especificidad que, sin embargo, no predica de la literatura en general, sino más bien de ciertas obras, estilos o corrientes artísticas concretas. Esos puntos dibujarían, a juicio del filósofo, el mapa de los géneros literarios, cuyos rasgos dependerían de su selección y su disposición en el conjunto de los enunciados (determinados) de la estructura textual. De este modo, el género lírico podría definirse por contener, respecto de la narración, un mayor número de lugares de indeterminación; es decir, por primar en ella lo no-dicho sobre lo expresado, tal como muchas poéticas señalan al apelar, por ejemplo en los casos de Mallarmé o Valéry, a la *sugerencia* como fundamento del poema (cf. 2005: 73).

Las aportaciones de Iser a las consideraciones de Ingarden sobre la indeterminación son limitadas, aunque decisivas. En los escritos de Ingarden, el *valor* indeterminado de una obra literaria se confunde con su manifestación textual –es decir: con las *marcas* o *lugares* de esa indeterminación. Iser se preocupa por diferenciar la indeterminación como término genérico (lo no-dicho por un texto, consecuencia del su ser ficcional) de sus apariciones concretas en cada obra. Mucho más riguroso en la explicación del proceso fenomenológico de la comprensión, Iser pondrá atención en el aspecto material de la indeterminación y se ocupará de ella más como estructura funcional que como valor. Acuña, a este respecto, el concepto de *espacios vacíos*, para referirse a las “estructuras centrales de indeterminación” que, junto con las “negaciones”⁶⁷, operan en el texto literario como elementos proyectivos (1987: 280).

⁶⁷ Por “negación” Iser se refiere a los efectos de la indeterminación sobre el “eje paradigmático” de la lectura, dado que los espacios vacíos no sólo organizan el vínculo entre las secuencias de un texto (eje sintagmático), sino que funcionan también en relación con el “repertorio” o la experiencia extratextual del lector. Dicho de otra forma: la indeterminación sitúa en el lector la responsabilidad de articular las partes de un texto “desconectado” a partir de su experiencia, pero al hacerlo le obliga a enfrentarse a esa experiencia (que el texto “despragmatiza”) y a cuestionar su legitimidad en distintos grados (cf. 1987:

El término “espacio vacío” sirve para distinguir la indeterminación como categoría de su estructura y de su función, y asimismo unifica y despeja la confusión conceptual que regía el paradigma de Ingarden, que se refería indistintamente a ella como “valor”, “lugar”, “espacio”, “punto”, “marca” o “zona”, tal como apunta el profesor G. Nyenhuis, responsable de su traducción al español (cf. Ingarden 2005: 71).

Puesto que es “localizable en el texto” de ficción y responde a su voluntad comunicativa, la indeterminación “no puede estar sin estructura” (Iser 1987: 279). Iser entiende los espacios vacíos como “estructuras funcionales” de las que depende la ordenación dialéctica de las determinaciones formuladas en el texto. No son, de hecho, más que estructura (*espacio*), pues su condición *vacía* les priva de todo contenido. El contenido es solamente su función: “sólo son capaces de indicar la vinculación solicitada de los segmentos del texto, pero no de producirla”. No son “nada”, dirá Iser, ni contenido semántico ni pausas en el texto, pero de esa “nada” que son “brota un importante impulso en la actividad constitutiva del lector” (*ibíd.*: 297). Ellos contienen eso *incitante* por lo que Iser se preguntaba en 1970. Articulan, como “goznes pensados” (*ibíd.*: 280), los enunciados que sí están determinados, pero además condicionan la intervención del lector en aquellos que no lo están, dotando al texto, como más adelante explicaré, de su estructura *apelativa*.

Para Iser, entonces, la indeterminación *se hace literal* a través de los espacios vacíos, que “muestran una relación dejada en blanco” y así “liberan el carácter referencial de las posiciones descritas en favor de los actos de representación del lector” (*ibíd.*: 280). La indeterminación es ilegible –es lo que no está dicho– pero está escrita –figura en la estructura textual como vacío que acoge la función-lector. Así, pareciera comprimir en un punto el movimiento que Deleuze y Guattari estiraban a través de la línea de fuga, rasgadura que conecta el texto con su afuera. Líneas de fuga y puntos de indeterminación son los elementos proyectivos que se instalan en la superficie del lenguaje: pertenecen al texto y al mundo a la vez. Son sentido en potencia, y por tanto garantizan la pluralidad de la interpretación.

En efecto, Iser habla de estos espacios vacíos como “*potencial* de ensamblaje dejado en blanco” (*ibíd.*: 280), es decir: una interrupción en la relación que las secuencias del texto (*perspectivas*) mantienen entre sí. Cuando las partes de un texto no evidencian

321 y ss.). De este modo, los espacios vacíos y las negaciones densifican los textos de ficción e introducen lo no-formulado como el “subtexto” (Holub: 370) al que se refiere toda formulación: lo dicho es sólo el contorno de lo no-dicho, “el texto formulado es doblado por lo no formulado. Este doblaje lo designamos como la negatividad de los textos de ficción” (Iser *op. cit.*: 341). Lo que el teórico entiende por *negatividad* se parece mucho al *valor* de indeterminación de Ingarden, en tanto que condiciona los espacios vacíos sin confundirse con ellos; opera en una lógica categorial, como descripción del hecho literario. La negatividad no es la contracara de lo afirmado por el texto, sino una “estructura de posibilidad” (347) que determina su carácter potencial e invita a considerar su sentido como “acontecimiento”, acercando la postura de Iser a las consideraciones de Gilles Deleuze (*vid. infra* epígrafe 4.3).

su conexión –están literalmente “sueltas” y sólo en potencia articuladas–, es el lector quien tiene que decidir cuáles son sus vínculos –correlatos de la estructura textual en la conciencia del lector. Al producir esos vínculos, el objeto literario se realiza en *un* sentido y adquiere la unidad y la individuación propias de un objeto real. Pero esa individuación sólo es provisional, puesto que el texto sobrevive a su lectura: hay un sentido por lectura (en esto consiste comprender), pero hay muchas lecturas por texto. Así, la naturaleza *potencial* de los espacios vacíos (su ser actualmente “nada”) introduce ambigüedad en la significación y distingue el uso literario (menor) del uso habitual (mayor) del lenguaje, que, en palabras de Iser, trata de “limitar constantemente la pluralidad de posibilidades de lo pretendido –ello mediante la creciente individualización del proceso del lenguaje–, y en última instancia puede difuminarla” (*ibid.*: 282).

En su vertiente subjetiva (relativa al lector), el “potencial de ensamblaje” remite al principio de la *good continuation*, es decir, a la correspondencia entre la secuencia de datos que un sujeto percibe y una *figura* de la percepción. La interrupción de esta correspondencia en el texto literario va decididamente en contra del principio de estabilidad perceptiva que organiza la actividad cotidiana. La frustración de esa expectativa repercute en un incremento de la actividad “representadora” del lector, que debe “elevar la conexión de los esquemas, aparentemente no regulada, a fin de lograr una figura integrada”. De esta forma, la “continuidad fluida”, como horizonte de comprensión, “opera una robustecida actividad de composición del lector, que ahora debe combinar los esquemas dispuestos, contrafácticos, opuestos, contrastantes, telescópicos o segmentadores –frecuentemente en contra de una expectativa surgida” (*ibid.*: 284).

En diversas ocasiones refirió Iser que los espacios vacíos y el valor de indeterminación no es lo que falta, sino *lo que no puede faltar* en la literatura: la manifestación neta de su especificidad. Precisamente en este punto es donde parece alejarse de Ingarden, a quien reconoce el mérito de haber liberado al objeto literario de la lógica de la representación, pero al que acusa de proponer un modelo que subordina la indeterminación a la plena realización de un sentido en la lectura⁶⁸. A pesar la importancia que les reconoce, Ingarden no deja de considerar los lugares de indeterminación como una *carencia* del texto –incluso si ésta carencia es constitutiva de su naturaleza intencional–, y no se preocupa por la función *afirmativa* que desempeñan

⁶⁸ La voluntad de Ingarden por “cambiar la perspectiva incompleta en plena” (Iser 1989a: 138) en el proceso de lectura hace que el papel que otorga a los lugares de indeterminación sea solamente transitorio y que estén, por tanto, destinados a desaparecer. Por cuanto Ingarden acaba neutralizando el lenguaje literario en su condición *literal* –menor, difícil– para favorecer la emergencia de un sentido final en la conciencia del lector, la crítica de Iser es en gran medida convergente con las hipótesis de esta investigación. Por eso me interesa recuperarla aquí, así como referir los pasajes donde aquél explica la controversia con su maestro: cf. 1987: 264-276 y 1989a: 138.

al introducir en la estructura de ese texto las representaciones del lector. Son, para él, *faltas*, y por tanto deben ser eliminadas: la lectura consiste en rellenar los huecos textuales y conducir hacia un único punto de vista los segmentos en conflicto. De ningún modo sucede así en opinión de Iser, para quien los espacios vacíos no reclaman ser completados por el lector de una sola vez y para siempre, sino que más bien precipitan diversos ejercicios de “combinación” de sus representaciones con las perspectivas ofrecidas por el texto, pues “sólo cuando los esquemas del texto son mutuamente referidos, comienza a constituirse el objeto imaginario, y esta operación solicitada del lector posee en los espacios vacíos un momento central desencadenante” (1987: 280).

El problema de Ingarden parece radicar, entonces, en su voluntad de hacer desaparecer los lugares de indeterminación en la lectura: en la *aprehensión estética*, dirá, el objeto literario no mostrará ninguna “laguna” y pasará a comportarse como un objeto real, aunque el lector lo sepa imaginado (cf. 1983: 213). En esta *ilusión de realidad*, el objeto olvida su ser intencional y por tanto, su naturaleza específica. Al priorizar la concretización sobre la estructura textual, el modelo de Ingarden elimina la ambivalencia propia de la lectura, que acaba describiendo como si fuera un proceso de comunicación estándar. Al hacerlo, arranca de ella toda interacción o reciprocidad para pasar a entenderla como un “declive unilineal del texto con respecto al lector” (Iser 1987: 268).

Así, lo literal del texto, con sus agujeros, se convierte para Ingarden una suerte de “borrador” que debe ser superado en el objeto estético completo y definitivo surgido de la *concretización*⁶⁹. La plenitud de ese objeto influye retroactivamente en su estructura textual, sobre la que imprime el ideal de una interconexión necesaria y esencial entre cualidades puras que la actividad interpretativa debe perseguir (cf. 2005: 261). En este esquema, la indeterminación asume un carácter transitorio: más que condición del texto, se convierte en un disparador de la “emoción originaria” que mueve la actividad del lector. Se confirma, pues, su condición *defectuosa*: asociada con la “insatisfacción” y con el “hambre”, la emoción originaria se plantea como una demanda de plenitud, y por tanto la única función positiva de los lugares de indeterminación es la de activar el proceso que tenderá progresivamente a eliminarlos.

El destino de lo indeterminado sería, pues, desaparecer en la plena determinación del objeto estético, que emerge como “armonía polifónica” gracias a un salto “metafísico” que asegura un valor trascendente al material textual (2005: 313). En este proceso, el objeto estético parece cambiar de naturaleza con respecto al texto artístico

⁶⁹ “La concrétisation de l’œuvre littéraire se distingue encore par ceci: ce n’est qu’en elle que se montrent, en véritable et explicite apparition, les “objets” figurés, alors que dans l’œuvre elle demeure à l’état d’esquisse et est maintenue, par les aspects tenus prêts, dans sa potentialité. Seule la concrétisation d’une pièce de théâtre peut produire une pleine apparition perceptuelle” (Ingarden 1983: 289).

que es su condición. En primer lugar, la dimensión lingüística –que los elementos indeterminados ayudaban a hacer *perceptible*– desaparece en una idea de sentido que se comporta más bien como una “imagen” –término recurrente en la argumentación de Ingarden, y recupera las teorías simbolistas que Shklovski criticaba. Por otra parte, la “intención simulatoria” del objeto estético –es decir, su tendencia a individualizar en *un* sentido la ambigüedad propia del texto literario–, crea la ilusión de una realidad cerrada, y al hacerlo devuelve el objeto literario a la lógica representacional que su especificidad había problematizado (cf. Iser 1987: 271).

Enfrentadas ambas posiciones, parece claro que la perspectiva inmanente que orienta esta investigación caerá más bien del lado de Iser, teórico mucho más respetuoso con el aspecto literal del texto, que ningún sentido es capaz de agotar. Para él, la indeterminación no es carencia ni *defecto*, puesto que no pretende ser colmada. Al contrario, evidencia la condición *excesiva* del texto literario, que por lo que *mal dice* y por lo que *no dice, dice más*. Literalidad e ilegibilidad –“perspectivas esquemáticas” y “espacios vacíos”– aparecen su en modelo como valores complementarios, como trataré de demostrar en los epígrafes que siguen.

Así, entender la indeterminación como el valor específico de un texto, el literario, donde lo dicho está doblado por lo no-dicho, implica asumir al menos las siguientes hipótesis. (1) La estructura textual es solamente uno de los polos del objeto de la literatura, cuya experiencia incluye también el proceso de la lectura. Esta polaridad o doble condición de lo literario está determinada, a su vez, por su naturaleza intencional (Ingarden) o ficcional (Iser), como mostraré en el epígrafe inmediatamente posterior a estas líneas (3.2). (2) Los dos polos o momentos de la experiencia estética (texto y lectura) están mutuamente implicados, de forma que el sentido no ocurre fuera del texto (como de manera un poco oblicua afirmaba Ingarden), sino que está requerido y producido por él. De ello se deduce que el polo textual contiene ya la lectura en sus lugares de indeterminación –de ahí que Iser hable de su *estructura apelativa*. De este *primer momento* de la experiencia estética, organizado en torno a lo que Mukařovský llamó “artefacto” literario, me ocuparé en la última parte de este capítulo (epígrafe 3.3). (3) El *segundo momento* de la experiencia estética, la concretización o actualización de sentido que ocurre en la lectura, es el resultado de los procedimientos literales e indeterminados contenidos en el artefacto textual. Como resultado, su lugar en la ecuación de la elegibilidad está del otro lado del signo igual. Puesto que establecí esa ecuación como premisa teórica de mi investigación, desarrollaré la noción de lectura, sus elementos y sus implicaciones en un capítulo independiente, reservando éste para el factor de la ilegibilidad. Esta división atiende a una decisión operativa, y en ningún caso aparta la lectura de la indeterminación que (insisto) es su condición. Ilegibilidad / indeterminación (capítulo 3) y lectura (capítulo 4) sólo pueden entenderse

en su relación; matiz éste que, a mi entender, está también presente en la ecuación de lo elegible, que las separa y las vincula al mismo tiempo a través del signo igual [=].

3.2. Intención y ficción. Los dos momentos del objeto literario

Cuanto más tiene menos es. Objeto intencional ontológicamente heterónimo –o: el ser es ya interpretación. Lo que era dado ha de ser producido: la ficción y su situación. Oscilaciones, interacciones, diálogos. La experiencia estética. El texto y el lector –o: los dos momentos de lo literario. Artefacto y objeto estético.

The real is only the base. But it is the base
Wallace Stevens, *Adagia*

Qué naturaleza sea la de un objeto como el literario que, cuanto más tiene, menos es. Tomada como condición o valor de la literatura, la indeterminación indica que cuanto más sentido venga *dado* en un texto, menos será *producido* por él, siendo que en esa producción le va su ser más propio. *Cuanto más tiene menos es* quiere decir que cuanto más determinada esté su estructura signifiante –cuanto más mundo diga–, más se inclinará el objeto literario hacia una lógica representativa en la que su especificidad tiende a desaparecer. Al contrario, cuanto menos mundo afirme, cuanto más lo cuestione (lo mal-diga) o lo fracture (lo no-diga), más funcionará su lectura como una máquina de hacer sentido. Imaginemos el *pas*, por ejemplo: de estar absolutamente determinado como *algo* (“paso”), el poema que organiza no tendría lugar. Si el poema existe es gracias a todas las cosas que *pas* no termina de decir –y que por tanto convoca (“pasar”, “pisad”, “pasión”). Por su indeterminación, el *pas* se aleja de las cosas del mundo (de los “pasos”) porque no las refiere de forma directa y unívoca, sino que establece con ellas otro modelo de relación: plural, asimétrica, de ida y vuelta. Precisamente porque *pas* no dice “paso”, dice “paso” + “pasión” + “pasar” + “papá”, etc. Menos mundo, más sentidos: esto quise decir en las páginas anteriores al hablar de la polivocidad del texto literario o de la “pesadez” del poema de Luca, es decir: de la cantidad de información que van acumulando sus enunciados, de su densidad semántica⁷⁰.

⁷⁰ Utilizo la expresión “densidad semántica” a partir de las tesis planteadas por Yuri Lotman en su *Estructura del texto artístico* (1970). Para Lotman la literatura es un “sistema de modelización secundario”, en tanto que se sirve y transforma el sistema de modelización primario de la lengua natural. En el texto literario, por tanto, operan siempre dos códigos a la vez, natural y literario, previos a la obra y que tanto emisor como

La pregunta por el ser de la literatura, una vez reconocida su indeterminación constitutiva, es una de las que más preocupó a los que se acercaron a ella desde un enfoque fenomenológico. Toda la investigación de Roman Ingarden responde a esta premisa: la existencia de una obra de arte literaria no coincide con la de un objeto físico, psicológico o psicofísico, aunque todas estas dimensiones convivan (*insistan*) en el tipo de objeto que esa obra es. “Como objetos físicos están los libros, meros libros, esto es, en su forma impresa, pedazos de papel con signos de color (tinta de impresión) encuadrados en volúmenes. Pero un libro no es una obra de arte literaria: sólo es el instrumento material (el medio) para darle un fundamento real, relativamente inmutable, a la obra de arte literaria y, de esta manera, provee al lector acceso a ella” (1983: 218). La obra no es solamente el libro, pero, en tanto que precisa de él para realizarse en la lectura, tampoco es solamente el proceso psíquico puesto en marcha por el sujeto que lee. Tampoco es una mezcla de ambas cosas ni se constituye en el ambiguo espacio que las separa. Al contrario, la obra literaria organiza una ontología particular que toda investigación rigurosa debe tener en cuenta y tratar de describir.

En *La obra de arte literaria*, Ingarden distingue el objeto literario tanto de los objetos reales como de los objetos ideales, puesto que los dos últimos, ontológicamente autónomos, contienen en sí mismos su fundamento y son, por tanto, independientes de la consciencia. Los objetos reales se caracterizan por estar plenamente determinados en todas sus facetas, así como por su ser temporal o histórico (tienen cierta duración y varían en el tiempo). Los objetos ideales son atemporales (eternos) e inmutables, de

receptor deben dominar. Este doble código explica la saturación semántica del texto, que multiplica los significados atribuibles al mensaje artístico al concentrar en él una cantidad de información muy superior a la que sus palabras, en un uso habitual, contendrían. Para medir o baremar la densidad semántica del texto literario, Lotman desarrolló el concepto de *entropía*. Siguiendo los postulados de la teoría de la información, la entropía entiende que el volumen de información contenido en un mensaje es una función del número de mensajes alternativos posibles. Así, simplificando al máximo, ésta puede definirse como la cantidad de información contenida en un enunciado lingüístico, o la posibilidad de un mismo hecho lingüístico para remitir a distintos contenidos, es decir: su flexibilidad o capacidad de sinonimia. El punto de partida para esta reflexión está en el trabajo de A. N. Kolmorov, que estableció que la entropía (H) se compone de dos magnitudes: por un lado la capacidad semántica (h_1) y por otro la flexibilidad del lenguaje, la posibilidad de expresar un mismo contenido con lenguajes equivalentes (h_2). La flexibilidad, h_2 , es precisamente la fuente de información poética, que no tiene demasiado espacio en los lenguajes naturales, y cuya presencia sería nula, por ejemplo, en el lenguaje artificial de la crítica (donde $h_2=0$). Además, esta magnitud ha de tener en cuenta las limitaciones que impone el lenguaje poético, tales como ritmo, rima o normas estilísticas y léxicas (β), de forma tal que la creación poética sólo es posible mientras la información empleada en las limitaciones no supere la flexibilidad del texto ($h_2 < \beta$). Así la ecuación de la entropía se establecería de esta forma: $H = h_1 + h_2 (< \beta)$. La fórmula de Kolmorov, muy sugerente a primera vista, resulta insuficiente para Lotman, por cuanto en ella se asimilan las posibles actitudes del lector ante el texto, que originarían relaciones con el texto mucho más complejas, en las que lo que en un momento se considera informativo puede ser recibido en otro como poético, y viceversa (h_1 devendría h_1' , h_2 , h_2'). Así, Lotman establecerá distintas fórmulas entrópicas, que convergerán todas en la más general de $H = H_1 + H_2$ (cf. 2011: 39-47).

modo que la variación de cualquiera de sus aspectos conllevaría un cambio esencial de su naturaleza. Objetos reales y objetos ideales tienen una existencia independiente del sujeto, y sólo de forma derivada o secundaria participan en los actos de su conciencia. Examinada en esta línea, la obra de arte no es inmutable (sufre variaciones) pero tampoco está plenamente determinada ni figura enteramente entre las cosas reales del mundo. Y sin embargo, qué duda cabe, existe. Su existencia tiene la forma, según Ingarden, de un *objeto intencional* (cf. 1983: 28-29).

El objeto intencional no posee ni la múltiple determinación del objeto real ni la consistencia ontológica del objeto ideal, y en este sentido no está cerrado sobre sí ni es independiente del acto cognitivo del sujeto. En palabras de Ingarden, el objeto *puramente intencional* de la literatura ha de entenderse como “un ‘objet’ que ‘crée’, en un sens dérivé, un acte de conscience, resp. une série d’actes, ou enfin une formation (par ex. [une] signification lexicale, [une] phrase) qui contient en soi l’intentionnalité originaire ou simplement prêtée; [un objet] qui a en ceux-ci la source de son être et de son être ainsi” (Ingarden 1983: III). La definición es ciertamente difícil por la ambigüedad en la que se asienta: el objeto intencional crea el acto de conciencia que es su fuente. Acto y objeto están en una relación de mutua remitencia (el objeto requiere la acción interpretativa que lo constituye). No obstante, le sirve a Ingarden para diferenciar los objetos *puramente* intencionales, en su íntima implicación con los procesos subjetivos, de la intencionalidad secundaria o derivada que predica de objetos reales o ideales, cuya autonomía ontológica es indiferente a que, eventualmente, desencadenen una interpretación. El objeto intencional es, pues, *ontológicamente heterónomo*, no tiene fundamento en sí sino en el acto de conciencia que lo engendra, y por tanto es propio de su naturaleza el remitir a una cosa *otra*, que no coincide con lo que él es (cf. *ibíd.*: 306)⁷¹.

“Intencional” proviene del latín *in-tendere*, “tender hacia”, de ahí la heteronomía y la negatividad inherentes a los objetos así adjetivados. Aquí la fuente inmediata de Ingarden es la fenomenología trascendental de Husserl, para quien el término refiere la propiedad de las vivencias de estar referidas a algo⁷² y afecta a la naturaleza de los

⁷¹ “Si un acte de conscience crée un objet purement intentionnel, [...] l’intention qu’il contient ne peut produire aucune réalisation *authentique* d’une quelconque essenceté idéale. La chose créée intentionnellement n’‘est’ pas, par exemple, ‘rouge’ –au sens strict de l’autonomie d’être. Pour qu’elle puisse l’être, elle devrait *réellement contenir* en elle une authentique réalisation de l’essenceté ‘rouge’. C’est précisément cet être-réellement-contenu, cet être-immanent de la réalisation d’une essenceté idéale dans un ‘objet’, et d’autre part aussi cette réalisation elle-même, que le pur acte de conscience ne parvient pas à produire. [...] Dans la même perspective, chaque phrase –considérée selon sa teneur-de-sens– renvoie à l’opération formatrice de phrases d’un sujet de conscience, d’où elle procède intentionnellement, et d’autre part aux concepts idéaux dont les actualisations (mais non les réalisations) lui confèrent le statut d’élément constituant de son sens global unitaire” (Ingarden 2005: 306).

⁷² Así lo indica en la quinta investigación lógica (cap. 2, § 13): “El adjetivo calificativo intencional indica el carácter esencial común a la clase de vivencias que se trata de definir, la propiedad de la intención, el referirse a algo objetivo en el modo de la representación o en cualquier modo análogo” (Husserl 1999: 498).

objetos del mundo que, correlatos de dichas vivencias, contienen, en su mismo ser, su interpretación. Al aplicar esta secuencia a la obra de arte literaria, la no-coincidencia de la realidad empírica con el ser de esos objetos confirma el *suplemento constitutivo* de lo no-dicho sobre lo dicho que condiciona, como expectativa o residuo virtual, la actualidad de su estructura. Así como el objeto intencional de Husserl contiene su interpretación, el texto, en su dimensión literal, contiene y produce su lectura, y no puede existir sin ella. Se evidencia aquí la línea que, por mediación de los teóricos de la recepción, vincula las tesis de Husserl, Heidegger y Gadamer con las propuestas de Deleuze o de Barthes. Una línea que pasaría por extender el territorio de la objetividad más allá de la empiria, es decir, por adoptar una actitud hermenéutica de carácter inmanente, tal y como establece la reducción fenomenológica⁷³.

En el acto de comprender, el sujeto *intende* (tiene o se dirige) hacia lo que él mismo ha señalado como objeto de conocimiento. Dicho de otro modo: el objeto desencadena un proceso de interpretación que tendrá ese mismo objeto como fin y resultado –el fundamento fenomenológico del círculo hermenéutico se revela claramente en este punto. El propio Ingarden (cf. 1983: III y ss.) reconoce la polisemia y la ambigüedad del término *intencional*, que sirve, de entrada, para designar el *acto* que contiene una intención, pero que refiere también tiempo el *objeto* que está en su punto de mira. La obra literaria reproduce la ambigüedad señalada: nada en ella existe de forma autónoma

⁷³ La idea de “reducción fenomenológica” que Husserl plantea no pasa por negar la realidad, al modo de los sofistas, ni desconfiar de ella como harían los escépticos, sino más bien por operar un cambio en el modo que tiene el sujeto de conocerla. La “actitud natural” del sujeto ante su mundo circundante le lleva tomar lo que aparece como real, sin tematizar la forma de esa “realidad” que se da como premisa. La “actitud fenomenológica”, propiamente filosófica o reflexiva, se aproxima a lo que aparece en su aparecer para la conciencia, despojando a los objetos de los prejuicios que operan en su consideración inmediata (de orden práctico, histórico, psicológico, etc.). La *epojé* fenomenológica no consiste en prescindir de ese “mundo natural”, sino más bien en “ponerlo entre paréntesis” (1993: 71), en “desconectarse” tanto de ese mundo como del *yo* (*cogitare*) para acceder a lo que de “inmanente” hay en la conciencia (*ibid.*: 75). Husserl desarrolla el cambio de la actitud natural a la actitud fenomenológica en los capítulos que abren la segunda sección de sus *Ideas* (1913). En el §33 escribe: “En la ‘actitud natural’, que por obra de los hábitos tan consolidados, porque nunca han sido puestos en tela de juicio, adoptamos también en el pensar científico, tomamos todas estas cosas, con que nos encontramos en la reflexión psicológica, como sucesos del mundo reales en sentido estricto, justo como vivencias de seres animados. Tan natural nos es verlas sólo como tales, que ahora que ya hemos hecho conocimiento con la posibilidad de cambiar de actitud y que andamos buscando un nuevo dominio de objetos, ni siquiera advertimos que estas esferas de vivencias son las mismas de que brota por obra de la nueva actitud el nuevo dominio. [...] Mantenemos, pues, la mirada firmemente dirigida a la esfera de la conciencia y estudiamos lo que encontramos de inmanente en ella. [...] Lo que nos hace absolutamente falta es una cierta visión general de la esencia de la *conciencia en general* y especialmente de la conciencia en tanto de suyo, por esencia, es conciencia de la realidad ‘natural’. En estos estudios vamos hasta donde es necesario para obtener la visión que nos hemos propuesto, a saber, la visión de que *la conciencia tiene de suyo un ser propio, que, en lo que tiene de absolutamente propio, no resulta afectado por la desconexión fenomenológica*. Por ende, queda este ser como ‘*residuo fenomenológico*’, como una región del ser, en principio *sui generis*, que puede ser de hecho el campo de una nueva ciencia –de la fenomenología” (*ibid.*: 75-76; cf. §28 a 34, pp. 63-77).

(fuera de la consciencia de un yo) y por tanto sólo puede darse como resultado de una interpretación / lectura; pero su existencia está garantizada más allá de los actos interpretativos particulares, puesto que el objeto y las consciencias no contienen, a priori, ningún elemento en común. El objeto literario surge así como correlato del texto en cada lectura, que lo resuelve (cada vez) en un sentido que, no obstante, no agota su capacidad de significar.

El objeto literario es, entonces, un objeto puramente intencional. En palabras de Iser, tiene en su esencia estar inacabado, ser “proyectado” (1987: 265). La proyección que trae de suyo el texto literario, y por tanto su intencionalidad, es otra forma de referir su indeterminación constitutiva, que a su vez es causa y consecuencia de una lectura que traduce, en este esquema, el acto de consciencia por cual el objeto es conocido. El sentido del objeto literario acontece, entonces, en un lugar tan ambiguo como la “realidad” que el objeto intencional no tiene, y que le hace oscilar entre 1) la operación formadora de frases de un sujeto de la consciencia (a partir de la estructura textual), y 2) los conceptos ideales cuyas actualizaciones suponen un elemento constitutivo de sentido (en lo que nos ocupa, el proceso de lectura) (cf. Ingarden 1983: 307).

*

Es precisamente esa *oscilación* entre la estructura lingüística (indeterminada) y la determinación que ésta adquiere en la lectura lo que lleva a Wolfgang Iser a definir el objeto literario como *ficción*. La naturaleza ficcional de la literatura viene a reescribir en términos pragmáticos el esquema ontológico que la fenomenología resolvía a través de la intencionalidad. Este enfoque organiza desde muy pronto el cuerpo teórico del autor, y está por tanto desarrollado en distintos lugares (cf. 1987: 93-116, 1989a: 135-137). No obstante, merece la pena destacar el artículo “La realidad de la ficción”, publicado en volumen de Warning de 1975 y que será la referencia principal de las consideraciones que desarrollaré a continuación.

La ficción, escribe Iser, es una “forma sin realidad” (1989a: 135). Sin embargo, los textos ficcionales existen. Se trata, pues, de definir en qué consiste su existencia, de qué naturaleza es esa realidad que tienen: para hacerlo, el crítico parte del esquema de los actos de habla tal y como lo plantean J. L. Austin y John Searle en *Cómo hacer cosas con palabras* (1962) y *Actos de Habla* (1969), respectivamente. Así, constata que el lenguaje literario se distingue, en primer lugar, del “lenguaje declarativo”, por cuanto no busca designar objetos que existan empíricamente y no puede, en consecuencia, ser juzgado según criterios de verdad (correspondencia entre lo que se dice y lo que hay). El texto literario no es referencial ni responde al mandato de la representación, sino que funciona en una lógica de producción. En este sentido, su lenguaje tendría

más que ver con el que Austin llama “realizativo” o “performativo”, es decir, aquel que no reproduce su objeto sino que lo constituye, y que por tanto no atiende a un valor de verdad, sino a la efectividad de la acción comunicativa. Que la acción implicada en un enunciado lingüístico llegue a realizarse depende de ciertas condiciones que no forman parte del enunciado concreto ni del lenguaje como sistema, sino que están localizadas en el mundo de los hechos y constituyen la “situación” del enunciado en cuestión. El enfoque pragmático de Austin acabará por entender la dimensión declarativa como sustrato lingüístico implicado en cualquier situación de comunicación, para decir que todo acto de habla es performativo por cuanto interfiere de alguna manera en la realidad. Así, en su formulación definitiva, su modelo distinguirá tres tipos de actos de habla realizativos: locutivos –los más cercanos a lo declarativo, referidos a la producción de frases con un sentido y una referencia–, ilocutivos –informar, mandar, prometer: enunciados con valor convencional– y perlocutivos –actos que son provocados o que se cumplen en el mismo momento de decir algo, tales como convencer, persuadir, o las fórmulas rituales que producen realidades nuevas, como es el caso de las inauguraciones o de los matrimonios.

A pesar de su carácter productivo, hay algo en la comunicación literaria que no se ajusta a ninguno de tres tipos anunciados (en efecto, tanto Austin como Searle excluyen el discurso de ficción de sus modelos). Dista incluso de los actos ilocutivos y perlocutivos, de entrada más cercanos a su procedimiento por relegar la función referencial a un segundo plano y por el tipo de objeto que resulta de su enunciación. Pues ocurre que, en ambos casos, la efectividad depende de una situación no lingüística que, dada con anterioridad, es la garantía de su éxito. Esta situación comunicativa, que allí aparece como premisa, es precisamente la realidad que debe *producir* el texto de ficción. La situación no es su condición, sino su efecto: tal es clave de la propuesta de Iser. Desarrollo esta idea.

“El discurso de ficción sigue el uso lingüístico del acto ilocutivo, pero se distingue de él por su función, que es de otra naturaleza”, escribe el teórico (1989c: 171). Y continúa: “La destrucción de los elementos de indeterminación, necesaria para el éxito del acto de habla, está regulada, según el uso lingüístico y pragmático de la acción, por convenciones, procedimientos, conveniencias con vistas a la situación y por garantías de exactitud”. Es decir: la indeterminación presente en el enunciado de un acto comunicativo ordinario está inmediatamente neutralizada por datos extralingüísticos que provienen de la situación en los que tal enunciado acontece. Esta situación propone unas normas y permite al enunciado inscribirse en un contexto o presentarse como reacción a él. La carencia de situación es disfuncional en el uso lingüístico normal y, en consecuencia, sólo puede ser transitoria: el hablante ha de identificar lo antes posible un contexto comunicativo aceptable del que obtener los datos que el enunciado no le

ofrece. Estos datos intervendrán en el significado del mensaje y permitirán al hablante resolver lo que el enunciado *quiere decir* –aunque no diga.

El texto de ficción carece de situación: no hay un contexto convencional que lo enmarque. Ese contexto es precisamente lo que el texto debe producir. La lectura de una obra literaria se resuelve en un sentido, es decir, en una situación comunicativa que garantice la efectividad del mensaje. La indeterminación es, en este punto, esencial, por cuanto propone tantas situaciones como lecturas permita el texto –y, en consecuencia, asegura la potencialidad semántica que distingue el lenguaje literario del lenguaje común. Indeterminación y carencia de situación no son los defectos, sino las condiciones de la ficción: determinan la flexibilidad de la lectura que convierte al texto literario, parafraseando a Aristóteles, en “general” –es decir: *universal*, adaptable a cualquier época y lugar, frente al relato histórico, cuya validez está restringida a un contexto concreto (*Poét.* 1451b; cf. 2003: 73). La situación es el “efecto” de la lectura (Iser 1989c: 171), y por tanto la “recepción” (Jauss) puede entenderse como la evolución histórica de esas situaciones que los textos producen.

Que la pragmática y la fenomenología no reconozcan la particularidad que distingue el lenguaje de la ficción de otros usos de la lengua se deriva, según Iser, del enfoque inespecífico con que ambas disciplinas se acercan al hecho literario. Para Austin y Searle, el discurso de la literatura es “parasitario” de la organización lingüística convencional, con la llega a confundirse; Ingarden lo reconoce sólo como un caso de acto “intencional”, en tanto que produce un objeto distinto de sí mismo en la conciencia del lector. Iser encuentra en ambas aproximaciones un rasgo común: “no califican el uso lingüístico de tal discurso como desviación por relación al uso corriente, sino más bien por su imitación de él. Escapan pues a la obligación de explicar el lenguaje de la literatura como una oposición o transgresión de la norma. Y por ello no pueden captar lo que caracteriza tal uso lingüístico caracterizado de parasitario o misterioso” (1989c: 173). Unas líneas después, el propio Iser se encargará de localizar en la carencia de situación referencial eso que enfrenta el lenguaje de la literatura con los usos lingüísticos habituales (que dependen de esa situación para su realización plena). Y puesto que en el marco comunicativo de la ficción la función representativa o declarativa no remite a una situación externa, ésta pasará a referir el propio discurso. En esta vuelta sobre sí, la ficción deviene una reflexión sobre el lenguaje que es, al mismo tiempo, su referente, su mensaje y (potencialmente) su sentido o situación. En palabras de Iser, la ficción “consiste en *producir por lo que se dice lo que quiere darse a entender*” (*ibíd.*: 175; el subrayado es mío).

La ausencia de situación que define el discurso de ficción tiene algunas consecuencias más. En primer lugar, permite predicar del objeto literario un valor propiamente estético, relativo al mundo ficcional que su uso del lenguaje que produce

y ya no a un contexto real⁷⁴. Además, la inestabilidad referencial de la ficción pone en marcha su particular maquinaria de producción compartida, al exigir la participación del lector en la creación de la referencia que el texto solamente apunta. El vacío de situación –y su correlato estructural en los espacios vacíos del texto– cumple para Iser un papel impulsor esencial: “produce las condiciones de comprensión, construyendo así una situación contextual que permite al lector y al texto encontrar una convergencia”. A partir de esta consideración, insiste –y retomo la frase por su rotundidad–: “Lo que en el caso del uso lingüístico corriente debe preexistir, aquí debe ser producido” (*ibíd.*: 177).

Quedaría tal vez una cuestión por aclarar en la propuesta de Iser, y es la que se pregunta por la relación que esta idea de ficción mantiene con el mundo de los hechos. ¿Implica el estatuto ficcional una autonomía del objeto literario respecto a la realidad? ¿Modifica la naturaleza heterónoma –no autosuficiente– de la literatura que proponía el modelo de Ingarden? El planteamiento de Iser no es de ningún modo solidario con las teorías del arte como evasión o con quienes toman sus objetos por dispositivos ideales, ajenos a sus circunstancias históricas. Muy al contrario, su teoría aborda el hecho literario en sus efectos de mundo, sólo hay que atender al enfoque pragmático que el autor suscribe desde el primer párrafo del artículo aquí considerado. La importancia del lector y de la variabilidad de la lectura no es sino un indicativo más de la preocupación del crítico por la función social de la literatura, aunque su metodología le aleje de la corriente histórica de la recepción de la que sí se ocupará –y me detendré en ello– Hans-Robert Jauss.

La realidad no desaparece en la ficción: al contrario, el vínculo con lo real se plantea en ella de forma específica. Iser entiende que la realidad ingresa en el texto literario como *repertorio*, es decir: como el “conjunto de convenciones necesarias para establecer una situación” (1989c: 180). El repertorio introduce en el texto de ficción la dimensión convencional que lo hace posible, y que incluye desde el sistema de la lengua hasta las normas sociohistóricas o las tradiciones culturales (lo que Mukařovský llamó realidad “extraestética”). Que el texto integre estas normas no significa haya que buscarlas en sus enunciados: lo más frecuente es que aparezcan de forma altamente indeterminada, como horizonte de expectativas. Pero aparecen: sólo así se entiende la transgresión o la novedad literaria, cuya extrañeza se da en relación con esas normas presupuestas. ¿Cómo explicar si no los procesos judiciales que sufren Flaubert y Baudelaire en 1857? ¿O la incompreensión inicial que sufrieron Joyce o Beckett, por

⁷⁴ Este enfoque es convergente con el de las llamadas teorías de la ficción, que son a mi entender de las propuestas más interesantes de la ciencia literaria reciente. Son especialmente sugerentes, desde mi punto de vista, las aportaciones de Käte Hamburger (1973) a la cuestión de la verdad ficcional y el trabajo de Lubomír Doležel (1997), que aplica al estudio literario las consideraciones científicas sobre los mundos posibles. El profesor Antonio Garrido Domínguez llevó a cabo una importante tarea de compilación y estudio en el volumen *Teorías de la ficción literaria* (1997).

ejemplo? ¿Cómo considerar, en general, la evolución de las formas literarias? La propia noción formalista de desautomatización –poco sospechosa de inespecificidad– o el desvío propuesto por la estilística no pueden pensarse sin una forma lingüística *normal* que les sirva de referencia.

No se trata, pues, de dar carta blanca al objeto ficcional amparándose en su autonomía. La supuesta libertad que esa autonomía imprime sobre los textos despoja a lo literario de su potencia crítica y lo vuelve inofensivo. Cualquier acercamiento a la literatura debe atender a la naturaleza que le es propia para no interpretar sus procedimientos en función de otros usos de la lengua. Pero, una vez establecida su especificidad, ha de considerar la forma en la que su particular maquinaria incide en el mundo del que forma parte. Atender, como Iser pretendía, a sus *efectos*. Precisamente porque los efectos de la ficción literaria se sienten en el mundo (en los cuerpos y los estados de cosas de la realidad), la literatura es un hecho social, histórico y político.

*

Intención y ficción coinciden en señalar un objeto literario que no se da por completo en su percepción inmediata, y que por tanto estimula un proceso productivo (un acto de consciencia del lector) para llegar a ser. La convivencia en su estructura de una actualidad lingüística (la fijación literal de un mensaje) y de los sentidos potenciales implicados en su indeterminación produce un movimiento oscilante entre el objeto material y su actualización en la lectura. Preguntarse por el ser de la literatura obliga a tener en cuenta esta doble naturaleza: potencial > actual desde el punto de vista del sentido, actual > virtual considerada desde el lenguaje. El paradigma de la *Rezeptionsästhetik* parece así reproducir el desplazamiento conceptual que Barthes había previsto apenas unos años antes –“De l’œuvre au Texte” se publica en 1971 (*vid. supra* epígrafe 2.3). Ambos enfoques coinciden en su voluntad de ampliar el objeto de la ciencia literaria, lo que también llevará a los teóricos de Constanza a abandonar la idea de “obra” para empezar a hablar de la *experiencia estética*, equivalente conceptual del *texto* barthesiano⁷⁵.

⁷⁵ Ya acudí al concepto de *experiencia estética* en diversas ocasiones, pero todavía no me ocupé de señalar su autoría. El término fue desarrollado por H.-R. Jauss, que a partir de las prácticas artísticas contemporáneas y de la lectura de pensadores del arte como Adorno o Benjamin diagnostica una “crisis de la experiencia estética” tal y como hasta entonces se entendía, y solicita la “ampliación de la *aisthesis* contemplativa en actividad poética del receptor” (1986: 120). Su enfoque pasa por oponer una *estética práctica*, atenta a las tres dimensiones del arte como actividad (1) productiva, (2) receptiva y (3) comunicativa, al paradigma contemplativo que, interesado solamente en el la obra de arte como producción (1), desatendió sus *efectos* en el receptor (2) y en el conjunto de la sociedad (3). En 1970 Jauss ya reconociera la necesidad de superar los prejuicios del objetivismo histórico que consideraba la literatura como un producto, para entenderla como la “relación dialógica” propuesta en la “experiencia de la obra literaria por sus lectores” (1976: 166). Años más tarde escribiría que “en su aspecto receptivo, la experiencia estética se diferencia del resto de

Entendido como proceso o una *experiencia*, los límites del texto literario no están dados por el espacio que ocupan sus enunciados ni por lo que sucede entre la primera y la última página. Al contrario, dependen de la actividad de producción de sentido que tiene lugar gracias a la intervención del lector. Las fuentes de esta idea de la experiencia estética como *interacción* entre texto y lector son muy diversas, pero hay cierto consenso crítico en situarlas entre los años 10 y los 30 del siglo XX. Monserrat Iglesias apunta en qué medida los formalistas rusos, con su oposición entre lenguaje ordinario y poético, fueron ya una referencia para la *Rezeptionsästhetik*, como también lo fue el estructuralismo en sus distintas manifestaciones (mal juzgadas de inmanentistas), la hermenéutica o la fenomenología literaria (cf. 1994: 46 y ss.). Podría decirse que, de algún modo, en la emergencia de la teoría literaria como disciplina autónoma ya estaba el germen de la preocupación por el lector, aunque no se manifestara de manera explícita hasta más adelante.

Como demostré más arriba, Roman Ingarden se preocupó especialmente por establecer una diferencia interior al objeto literario, en el que distinguía la formación esquemática de su concretización. La estructura de estratos lingüísticos que compone su dimensión material no ha de confundirse, según el polaco, con la determinación del sentido en la conciencia del lector. El *objeto estético* no se da más que la lectura: antes del lector no hay más que un *objeto real* (un libro), que en ningún caso agota la naturaleza de la literatura. La experiencia estética es formadora del objeto literario como tal, y le otorga un *valor estético* que, en el esquema de Ingarden –especialmente apegado a ideas de totalidad y armonía–, sería “absoluto” (independiente de su función) y se opondría al *valor artístico* del dispositivo textual, de tipo “relacional” –es decir, vinculado a cada experiencia de lectura (cf. *ibid.*: 287, 346). Atendiendo a la “actitud estética” exigida por un objeto de estas características, la concretización deviene *comprensión* (experiencia plena de la literatura)⁷⁶. La diferencia esencial entre los dos momentos implicados en la

las funciones de la vida por su especial temporalidad: hace que ‘se vea de una manera nueva’, y, con esta función descubridora, procura placer por el objeto en sí, placer en presente; nos lleva a otros mundos de la fantasía, eliminando, así, la obligación del tiempo en el tiempo; echa mano de experiencias futuras y abre el abanico de formas posibles de actuación; permite reconocer lo pasado o lo reprimido y conserva, así, el tiempo perdido. En su aspecto comunicativo, la experiencia estética posibilita tanto el usual distanciamiento de roles del espectador como la identificación lúdica con lo que él debe ser o le gustaría ser; permite saborear lo que, en la vida, es inalcanzable o lo que sería difícilmente soportable; ofrece un marco ejemplar de relaciones para situaciones y funciones, que pueden adoptarse mediante una mimesis espontánea o una imitación libre, y, por último, ofrece la posibilidad –frente a todas las funciones y situaciones– de comprender la realización en sí misma como un proceso de formación estética” (1986: 40-42). Profundizar en las implicaciones que para Jauss tenía este concepto me llevaría quizás demasiado lejos: baste recuperar el giro hacia el lector que el término *experiencia* propone, y referir tal vez el volumen *Experiencia estética y hermenéutica literaria* como fuente para quien desee ampliar los apuntes que aquí ofrezco.

⁷⁶ La *h* que intercala la palabra *comprensión* es la solución que Gerald Nyenhuis H. encuentra para traducir el término polaco *poznawaniu*, que refiere el “proceso de comprender” y no la comprensión que sería su resultado. En la versión alemana de *La comprensión de la obra literaria* (1936), Ingarden emplea

comprensión radica en el valor de la indeterminación, que aparece en la estructura lingüística, pero no en la concretización. La indeterminación cifra el valor artístico y es por tanto la *condición* de un valor estético en el que no tiene ya cabida. La (buena) lectura *elimina*, en el modelo de Ingarden, toda la indeterminación que estaba presente en el texto (cf. *ibíd.*: 335). Así, las dos fases de la experiencia estética traducen la naturaleza *intencional* del objeto literario, que no coincide con su mero aparecer, sino que remite a otra cosa y convoca necesariamente su interpretación.

Mientras Ingarden escribía la primera versión, en polaco, de *La comprensión de la obra de arte literaria* (1936), Jan Mukařovský, una de las figuras más emblemáticas del estructuralismo de Praga, publicaba *Norma, función y valor estéticos como hechos sociales*. La versión inicial de este texto, fundamental para el desarrollo de cualquier teoría de la lectura, aparece en una revista de sociología checa en 1935, y conoce su forma definitiva, mucho más extensa, un año más tarde. Aunque las tesis que propone sobre la relación del arte con la sociedad son de gran interés, me centraré en lo que sigue en su acertadísima traducción del signo saussureano al plano de la estética, por la manera en que resuena con la doble condición del objeto literario propuesta por Ingarden, y que es ahora el foco de mi atención.

Mukařovský es bastante más claro que Ingarden a la hora de diferenciar entre el texto y la lectura en el interior una obra de arte que él también concibe de manera amplia: no como objeto, sino como *hecho social*. Yuri Tinianov, por entonces su compañero en el círculo de Praga, ya venía refiriéndose al “hecho” literario desde 1924, lo que le sirvió para impulsar el cambio de paradigma que caracterizó al formalismo ruso en su última etapa. Desarrollará esta formulación en un artículo de 1927 titulado “Sobre la evolución literaria”, donde propone abordar la *literaturnost* en su dimensión histórica y no esencial, desviando el interés científico de la estructura textual para dirigirlo hacia la historicidad o variabilidad literaria⁷⁷. Al recuperar y consolidar la dimensión social e histórica de la literatura, Mukařovský –y el estructuralismo checo en general– tiende un puente entre las ideas formalistas y las hipótesis de la estética de la recepción (que podríamos extender, por otras vías, al panorama postestructuralista que empieza a despuntar en los 70).

Como hecho social, el texto literario trasciende, pues, su condición objetual. Mukařovský aborda la literatura en su condición de *signo estético*, que define, según

el término *erkennen* (“reconocer” o “distinguir”), que pierde la connotación original, como ocurre en la posterior traducción al inglés, que opta por *cognition* (cf. Ingarden 2005: 18).

⁷⁷ “La existencia del hecho literario depende de su cualidad diferencial (es decir de su correlación, sea con la serie literaria, sea con la serie extraliteraria); en otros términos, depende de su función. Lo que es ‘hecho literario’ para una época será un fenómeno lingüístico dependiente de la vida social para otra y viceversa, según el sistema literario con referencia al cual sitúa este hecho” (Tinianov 2012b: 127-128).

el modelo del signo lingüístico de Saussure, como una relación convencional entre un significante y un significado. Al significante le corresponde el *artefacto material*, es decir, la estructura lingüística fijada o la invariante textual, mientras que el significado constituye el *objeto estético*. Como ocurría en el esquema de Ingarden el objeto estético es por naturaleza diferente del artefacto que es su condición y que, en su indeterminación esencial, precipita la reconstrucción de la obra en la “conciencia colectiva” (2011: 71). La dimensión colectiva de la conciencia, cuya fuente implícita es Émile Durkheim, garantiza el enfoque social e histórico que distingue este modelo del paradigma fenomenológico de Ingarden, tal como propone Jorge Panesi en sus apostillas a la versión española del texto (cf. *ibíd.*: 117). La variabilidad del objeto estético respecto al carácter estable del artefacto condiciona también la inserción de la obra literaria en la historia a través de su recepción, pues sólo de este último es pertinente predicar un determinado *valor*. En palabras de Mukařovský,

el objeto directo de cada acto particular de valoración objetiva no es el artefacto artístico “material”, sino el objeto estético, que representa el correlato de aquél en la conciencia del receptor. No obstante, si existe un valor estético objetivo (independiente y constante), debe ser buscado en el artefacto material, ya que únicamente éste perdura sin cambios. El objeto estético es variable, pues está determinado no sólo por la configuración y las propiedades del artefacto material, sino también por la correspondiente etapa evolutiva de la estructura artística inmaterial. Naturalmente, el supuesto valor estético independiente e inherente al artefacto artístico material tendrá un carácter potencial en comparación con el valor estético concreto del objeto estético: un artefacto artístico material configurado de tal o cual manera tendrá la capacidad, cualquiera que sea la situación evolutiva de la estructura artística dada, de inducir en la mente de los receptores objetos estéticos con un valor estético concreto positivo. Por consiguiente, el problema de la existencia del valor estético objetivo puede plantearse sólo en el sentido de si una configuración así del artefacto artístico material es posible (2011: 103-104).

Se ve en qué sentido el artefacto material participa en la génesis del objeto estético al organizar la lectura e imprimir sobre ella elementos portadores de valor⁷⁸. El modelo de Mukařovský introduce el papel de la sociedad como una suerte de lector colectivo o juez último de la literatura, pero no por ello neutraliza el lenguaje que le es propio ni las cualidades concretas de las obras. Simplemente quiere trascender su materialidad en la clave que esa materialidad permite, y relacionarla con el sistema social en sus diferentes manifestaciones históricas.

⁷⁸ Al respecto de la distinción artefacto / objeto estético, cf. Mukařovský 2011: 71 y 103-107. Sobre la importancia de su modelo o su aparición en otros textos del autor, son útiles las consideraciones de Jorge Panesi que aparecen como epílogo al volumen (cf. *ibíd.*: 111 y ss.) y el artículo con el que Rainer Warning abre, a modo de presentación, su antología de textos de teoría de la recepción (cf. 1989: 16 y *passim*).

En lo que sigue, la pareja artefacto-objeto estético servirá como esqueleto conceptual para distinguir lo que doy en llamar los *dos momentos* del texto literario. Empleo esa palabra, “momento”, por influencia del carácter procesual de la experiencia estética y, por tanto, de su dimensión temporal. Esto no implica que la relación entre artefacto y objeto estético sea de simple sucesión: aunque es legítimo reconocer en lo *incitante* del artefacto cierta anterioridad respecto al objeto estético, el proceso de lectura es un movimiento de ida y vuelta constante entre la estructura material y su realización en la consciencia del lector. Hablar de “momentos” no pretende reducir esa complejidad, sino proponer un esquema de trabajo. Esta decisión es necesariamente injusta con el hecho literario, pero igualmente injusto era referirse a su “doble naturaleza”, expresión que rechazo por entender que artefacto y objeto estético son las dos caras que explican, en su interacción, *la* naturaleza (sólo *una*) específica de la literatura.

Asumir el aparato conceptual de Mukařovský no implica de ningún modo rechazar la propuesta de Ingarden (formación esquemática vs. concretización) ni su revisión por parte de Iser (estructura apelativa vs. proceso de lectura). Muy al contrario, ambas (y especialmente la última) formarán parte de las páginas que siguen, como ya aparecieron en lo escrito hasta el momento. Sin embargo, conviene establecer los términos de Mukařovský como referencia, pues resultan, a mi entender, mucho más intuitivos y pueden servir para clarificar explicaciones complejas. Un último argumento a su favor: me gusta especialmente el término “artefacto” como traducción al signo estético de lo que el significante era en el signo lingüístico. “Artefacto” parece remitir a la idea de “máquina” que ponía a funcionar la particular literalidad del texto elegible, tal y como lo planteé en el capítulo anterior (*vid. supra* 2.4). Es compatible, por tanto, con la perspectiva desmitificadora de la literatura que orienta esta investigación, de clara orientación materialista o inmanente.

3.3. Ella es lo incitante: la estructura apelativa del texto literario

Literalmente y en todos los sentidos. La indeterminación está escrita, es función. Ella es lo incitante. La estructura apelativa del texto. Tema y horizonte. Efecto y recepción. El sentido como efecto y los efectos de sentido. Sobre la función poética. Lo inefable y lo no-dicho. Sobre la plenitud.

Littéralement et dans tous les sens
Arthur Rimbaud

Es muy conocida la respuesta que Arthur Rimbaud dio a su madre cuando ella le preguntó por lo que había querido decir en *Une saison en enfer*. El poema “dice lo que dice”, le soltó, “literalmente y en todos los sentidos”. Creo que en esta frase se condensa la ecuación de la elegibilidad: el vínculo, de entrada contradictorio, que se da entre la literalidad de un texto y su pluralidad, entre su actualidad y su naturaleza potencial –entre el artefacto y el objeto estético. Lo que en la respuesta extraña tiene que ver, entiendo, con las implicaciones del adverbio *literalmente*. Si se toma lo literal en clave mayor –“conforme a la letra del texto o al sentido exacto y propio, y no lato ni figurado, de las palabras empleadas en él”, leo en la primera acepción del DRAE–, el adverbio invita a pensar que el “sentido exacto” o correcto de lo dicho sólo puede ser uno. Pero entendido en clave menor, lo literal pone en marcha un dispositivo de extranjería y de fuga por el cual, como di cuenta más arriba, la lengua literaria produce sentido a partir de una superficie signifiante excesiva, que acelera y multiplica el proceso de la significación. Esta literalidad en que suceden “todos los sentidos” de un texto está caracterizada, como también apunté, por un alto grado de indeterminación, que se resuelve de manera provisional en cada proceso de lectura. Cada lectura actualiza en uno los múltiples sentidos que la obra contiene en latencia, que se agitan y la agitan alrededor de sus agujeros semánticos. De este modo, se puede decir que el texto no tiene sentido; lo que tiene son sentidos (en potencia, en plural, en conflicto) y (en acto) indeterminación y lengua menor.

La actualidad del texto no es su sentido, sino su indeterminación. Y en tanto que actual, esa indeterminación ocupa un lugar en el objeto literario, *está escrita*. Wolfgang Iser supo mostrar hasta qué punto ella era “localizable” en su estructura de espacio vacío, y hasta qué punto también su disposición en la estructura-marco era clave para individualizar cada obra literaria y para reconocer su valor estético. Cabe preguntarse, entonces, cuál es su función: me interesa, para ello, insistir en el enfoque pragmático-fenomenológico de la literatura y prestar especial atención al subtítulo de “La estructura apelativa de los textos” (1989a): “la indeterminación como condición de efectividad de la prosa literaria”. Parece que la palabra *indeterminación* articulara, como un gozne, el

título y el subtítulo de este ensayo: por un lado es la “condición de efectividad” del texto, por el otro remite a su “estructura apelativa”, de la que se presenta como equivalente a través de los dos puntos [:]. Esta condición-bisagra entre ambas proposiciones traduce en el plano signifiante el papel que de la indeterminación desempeña en la experiencia literaria: Iser la define como “mediadora” entre el texto (la estructura o artefacto) y el lector (el efecto o la efectividad). Ella es ese elemento *incitante* que inscribe y escribe la lectura, esto es, que garantiza la naturaleza abierta del texto literario, inacabado por exceso –y no por defecto– de sentido.

Ella es lo incitante: se trata, para Iser, de hacerse cargo del tipo de dispositivo textual que surge de ese núcleo indeterminado. Más arriba indiqué que la indeterminación figura en el texto a través de los espacios vacíos, estructuras sin contenido que aparecen en el choque de las distintas perspectivas textuales. Estas estructuras huecas interrumpen la continuidad de lo dicho y funcionan como “potencial de ensamblaje dejado en blanco” (1987: 280), es decir, como indicador de una relación que ha de ser producida. Así, al contemplar, como horizonte transgredido, la continuidad *normal* de la lengua estándar, ponen en diálogo el texto con su afuera normativo y con el afuera vivido del lector, que introducirá su experiencia en el vínculo entre partes que crea durante su lectura. Esta compleja definición de los espacios vacíos está fechada alrededor de 1976 –año en que se publica *El acto de leer*–, y da cuenta de la evolución de una idea que, a principios de los 70, estaba formulada en términos más sencillos. En “La estructura apelativa de los textos”, publicado cuatro años antes, Iser se refería a esos espacios vacíos simplemente como los “cortes” resultantes del choque de las “perspectivas esquemáticas” que definen la figura del objeto textual (cf. 1989a: 137). En estas coordenadas, la máquina literaria funcionaría sobre la mutua implicación de unos elementos dichos –las perspectivas esquemáticas– y una relación no-dicha –*cortada* por los huecos de la indeterminación. “Entre las ‘perspectivas esquemáticas’ hay lugares vacíos que surgen de la determinación producida por el choque de perspectivas”, escribe Iser. “Estos lugares vacíos abren un espacio explicativo del modo de relacionarse los aspectos representados en las perspectivas. No deben ser dejados de lado por causa del texto” (*ibíd.*: 137-138).

Por ese corte de lo no-dicho sobre lo dicho entra el lector. De él depende el contenido que, en cada caso, asumirá el espacio vacío; es decir: la relación que une a las perspectivas textuales entre sí y que las unifica en una idea general de sentido. Así, dice Iser que “el texto realiza un ofrecimiento de participación a sus lectores” (*ibíd.*: 139); esto es: los contiene implícitamente en tanto participantes o destinatarios de su invitación. El texto *llama* al lector: de ahí que su estructura se defina como *apelativa*. La función apelativa parece, pues, ser dominante en el texto, frente al predominio de la función poética en que los estructuralistas situaban lo propio la literatura (cf. Jakobson 1974: 135-136). Aunque las relaciones, distorsiones y jerarquías entre lo apelativo y lo poético son

interesantes para determinar el funcionamiento de los objetos literarios, voy a esperar unas páginas para abordarlas en profundidad. Quiero, antes, ocuparme del modo en que la estructura apelativa de Iser reescribe una relación entre el texto y la lectura que, en *La comprensión de la obra literaria*, Roman Ingarden describiera como “adaptación”.

Como Iser, también Ingarden entiende que el texto contiene estructuralmente al lector como destinatario de su invitación a normalizar la indeterminación. En tanto que participación *estructurada*, la tarea del lector en el rellenado de los espacios vacíos está regulada por el texto, resultando que, al final, la lectura contiene el texto que contiene la lectura. Por indeterminado, ese texto convierte al lector en un agente del sentido. Pero su agencia no pasa por actualizar cualquier sentido, sino solamente alguno de los que la estructura textual contiene en potencia. Dicho de otro modo: la lectura debe *adaptarse* a lo que el texto le ofrece (respetarlo). La adaptación de la comprensión a su objeto es una de las características del modelo epistemológico que Ingarden hereda de Husserl, y se deriva de la propia naturaleza de un objeto que, como expliqué más arriba, es *intencional* (contiene su interpretación y apunta a su ser-comprendido). En el ámbito específico de la literatura, la adaptación distingue dos actitudes del lector ante la comprensión: una actitud pre-estética (ingenua o científica), donde leer equivale a descifrar un código, y otra propiamente estética, ocupada –y aquí Ingarden difiere de Iser– de *eliminar* sus lugares de indeterminación. La estructura del objeto determina desde muy pronto su sentido: en el caso del texto literario se hace evidente, por ejemplo, que lógica lineal del significante determina la estructura temporal de la comprensión. Pero además, y de manera más específica, su estructura indeterminada condiciona tanto la naturaleza plural de la interpretación como el lugar en el que acontece: la conciencia del lector (cf. Ingarden 2005: 21 y ss.).

¿En qué consiste esa estructura indeterminada que es condición del objeto literario? ¿Se agota en la acción recíproca de perspectivas esquemáticas y espacios vacíos? La respuesta que Iser ensaya en “La estructura apelativa de los textos” es menos rotunda que la que desarrollará más tarde en *El acto de leer*. Es como si este artículo fuera un borrador de su teoría, en el que se ocupa sobre todo de señalar los “condicionamientos formales” de la indeterminación a partir del esquema adaptativo propuesto por Ingarden en *La obra de arte literaria*. De aquél, muy riguroso en su descripción de la estructural, toma la idea de “espacios vacíos” y “perspectivas esquemáticas”, simplificando en buena medida la elaboración de su fuente para profundizar en los aspectos dinámicos que acontecen en el mismo nivel estructural, aspecto en el que Ingarden sólo había reparado de forma inespecífica a través de la fase de concretización⁷⁹.

⁷⁹ Este esquema es el fundamento explícito de la teoría de Iser, como reconoce también en el texto de 1976. Los elementos que organizan la estructura de la obra literaria, en su dimensión artefactual, son el objeto de estudio de la mayor parte de los capítulos de *La obra literaria* (1930), volumen que sólo se ocupa de la lectura

Así pues, lo que a principios de los 70 se llamaba “estructura apelativa” pasa en 1976 a llamarse “estructura de tema y horizonte”. El nuevo nombre traduce la preocupación de Iser por el particular dinamismo que caracteriza la estructura de las obras literarias, y que viene dado por la acción que los espacios vacíos ejercen sobre las determinaciones textuales. La fijación textual, invariante del objeto literario, muestra así un carácter móvil: los lugares de indeterminación “empujan” la posición del lector y hacen que los elementos representados cambien de función y de condición (de tema a horizonte, de dicho a no-dicho). Este movimiento se produce en la conciencia del sujeto que lee, pero está previsto por el texto y es anterior al efecto final de su sentido. A la inversa, la estructura lingüística es sólo una “regla central de combinación de las perspectivas expositivas”, que se pone, por tanto, al servicio del usuario del texto, que es quien efectivamente realiza tal combinación. Esto da cuenta de la intención “comunicativa” que está en la base de la obra de ficción, que se constituye como objeto en función de la relación con un lector (cf. 1987: 167).

¿De qué modo procede esta estructura para establecer la figura de un objeto y, al mismo tiempo, salir de ella empujada por la indeterminación? Iser explica la acción del espacio vacío sobre las perspectivas esquemáticas a partir de los cambios en el punto de vista del lector. El *punto de visión móvil* aparece como una consecuencia de la naturaleza ficcional del texto literario; es decir, del hecho de que se establezca como objeto en su relación con el lector, y no antes –“mientras el objeto de la percepción se

en la última sección (cf. 1983: 281 y ss.). El proceso de concretización por parte del lector será desarrollado específicamente en *La comprensión de la obra de arte literaria*, que el autor plantea, ya desde su primera edición de 1936, como una continuación del texto anterior. Por este motivo, dedica uno de los epígrafes iniciales (§4) a recuperar las consideraciones estructurales expuestas en el volumen de 1930, que, por su carácter sistemático, me parece conveniente rescatar aquí. Propone, pues, Ingarden, siete aseveraciones acerca de la estructura esencial de la obra de arte literaria: 1) la obra literaria es una “formación multi-estratificada” (distingue los *estratos* fonético, semántico, el de los aspectos esquematizados y el de las objetividades proyectadas); 2) de la conexión interior entre todos los estratos resulta la unidad formal de la obra; 3) además de estructura estratificada, la obra literaria es *secuencial* –“una secuencia ordenada de partes”–, y tiene por lo tanto una *extensión* “cuasi-temporal” (de ello se derivan las dos “dimensiones” que conviven en la obra: simultánea, por su unidad, y sucesiva, por su extensión); 4) la obra literaria no contiene juicios, sino *casi-juicios* (los objetos proyectados dejan ver un aspecto “prestado” de realidad, pero no están marcados como realidades genuinas); 5) la obra literaria cuenta con un *valor artístico* y un *valor estético*, el primero actual, el segundo potencial; 6) la obra literaria se distingue de las *concretizaciones* que surgen de su lectura; 7) la obra en sí, como dispositivo textual, es una *formación esquemática* (varios de sus estratos contienen lugares de indeterminación); 8) los puntos de indeterminación se *eliminan* en las concretizaciones y originan lecturas variables, y 9) la obra literaria es una *formación puramente intencional* y no un fenómeno psicológico, su fundamento físico es un texto fijado que garantiza su intersubjetividad y lo relaciona con una comunidad de lectores: el texto trasciende, así, todas las experiencias de la consciencia (tanto la del autor como la del lector) (cf. 2005: 26-28). Por tanto: estratos, unidad, extensión, casi-juicios, doble valor estético y artístico, concreción variable y formación esquemática fija e indeterminación son los elementos que constituyen la estructura intencional del objeto literario. Será la particular colisión de los diferentes estratos, así como su relación con los lugares de indeterminación, la que determine en cada caso la forma de cada obra particular –ver también el artículo “Concreción y Reconstrucción” (cf. 1989: 35 y ss.).

presenta como un todo ante la mirada, un texto sólo puede abrirse como ‘objeto’ en la fase final de la lectura. Mientras al objeto de la percepción siempre lo tenemos enfrente, en el texto nosotros nos encontramos inmersos en él” (*ibid.*: 177). No se puede conocer el objeto literario en el esquema sujeto-objeto propio del conocimiento perceptivo: aquí el sujeto-lector “mira” *desde dentro* un objeto del que él mismo forma parte, y mueve su punto de visión a través de lo que en él haya de interpretable. Como el texto literario no es referencial y como su efectividad comunicativa no atiende a criterios empíricos, no hay un lugar exterior donde el lector pueda situarse para obtener su figura completa. Al contrario, éste sólo podrá avanzar en su literalidad, colando su experiencia en los espacios vacíos para producir, así, ese lugar o referencia (la situación) que determinará su sentido.

Ahí, pues, la importancia de los espacios vacíos como condición de la acción del lector en el texto. Una acción programada, estructural, en la que el lector deja de ser sujeto de conocimiento para convertirse en una función (el punto de visión) del objeto que conoce (*vid. infra* epígrafe 4.2). La estructura del texto coincide, para Iser, con la trayectoria del ojo que lee, determinada por el desplazamiento de los espacios vacíos en el interior de la obra. Lo que esos espacios vacíos muestran, al establecerse en un determinado lugar, son relaciones no escritas entre segmentos textuales. El choque de los segmentos ocurre en ese vacío de relación, que exige del lector / ojo la capacidad de producir una “equivalencia” de lo heterogéneo, es decir: de imaginar un vínculo que integre las partes “sueltas” en la estructura de la obra. La acción del lector como productor de esos vínculos entre partes opera, cada vez, sobre el conjunto textual: al rellenar un espacio vacío, desplaza la indeterminación a otro lugar y, al mismo, tiempo transforma los segmentos que relaciona, haciéndolos oscilar en su condición de dicho y de no-dicho –de “tema” y “horizonte”. Por tanto, los segmentos (en su dimensión escrita, invariable) cambian de función en el interior del texto: “cuando un segmento se convierte en tema, otro, en cuanto relevancia temáticamente relegada, se convierte en espacio vacío que como horizonte condiciona el punto de visión del lector en la atención al segmento tematizado” (*ibid.*: 308). La tensión tema y horizonte organiza así la estructura textual, la dota de movimiento y justifica la importancia de su indeterminación constitutiva⁸⁰.

⁸⁰ “Con ello se puede resumir así la función del espacio vacío como condición de la acción del lector en el texto. La estructura del campo del punto de visión del lector muestra claramente que el espacio vacío cambia su espacio en el interior de esta estructura y así es capaz de desencadenar distintas operaciones. Este desplazamiento del espacio vacío en el campo se muestra como presupuesto central para las transformaciones que se desarrollan en el punto de visión del lector. En cuanto el espacio vacío indica conexiones de espacios blancos de los segmentos dados del texto, marca así la necesidad de producir una equivalencia de segmentos heterogéneos. La relación dejada en blanco transforma respectivamente los segmentos correspondientes en niveles cambiantes de proyección, por lo que el punto de visión del lector se constituye como un campo cuya tensión se libera en la relación cambiante entre un tema y un

Tomemos una vez más el *pas* de Gherasim Luca. Su aparición al principio del poema presenta cierto grado de determinación semántica, que viene marcada por la expectativa traída por el título, horizonte de interpretación. *Pas* funciona, en este punto, como parte de la palabra “passionnément”, y remite al “je t’aime passionnément” que enmarca el texto. No obstante, a medida que el poema avanza sobre su repetición, el *pas* empieza a funcionar como portador de indeterminación, relegando el tema “passionnément” a un segundo plano y resolviéndose en otros significados. Así, los significantes “pas”, “passe”, “papa”, “pisser”, etc., van estableciéndose como temas y determinando con su significado el “pas” que dejan atrás o hacia el que apuntan. De igual modo, van siendo sucesivamente relegados a la condición de horizonte (expectativa retenida) por el nuevo tema traído por línea fonética que dibuja la estructura del poema (vid. *supra* fig. 6). No merece la pena profundizar en este análisis, pues el texto fue leído con detalle en páginas anteriores. Me interesaba, no obstante, traducir al esquema fenomenológico de Iser el procedimiento de Luca y leer desde ahí la función estructural del *pas*, que, como elemento indeterminado, organiza los desplazamientos del punto de visión del lector implícito y la consecuente tensión tema-horizonte, eje sobre el que se construyen la estructura material del poema, su potencialidad semántica y sus efectos estéticos de sentido.

Los párrafos anteriores recogen la manera en que la “estructura de tema y horizonte” profundiza la propuesta que Iser iniciara con la fórmula de “estructura apelativa”. Digamos que el nuevo término explica un procedimiento que el anterior solamente nombraba; es decir, que los términos “tema y horizonte” remiten al desplazamiento interno de elementos y funciones textuales que resulta en la estructura apelativa del texto literario. *Estructura apelativa* y *estructura de tema y horizonte* refieren la misma cosa, pero la enuncian desde lugares diferentes. Esa cosa que ambas señalan es la siguiente: el lector es una función textual, su presencia está escrita en lo que el texto no dice, en su indeterminación. Ambas fórmulas establecen, además, que esa indeterminación es la traducción estructural de la lectura. Por eso el adjetivo *apelativo* es tan pertinente. Y por eso la complejidad y el rigor que Iser introduce en 1976 tiene un coste, a mi entender, en el plano de los nombres, pues con la caída del sintagma “estructura apelativa” cae una fórmula que sintetiza, casi como un lema, la interacción entre texto y lector en la que convergen todas las propuestas de la escuela de la recepción. Por este motivo decido quedarme con la fórmula *estructura apelativa*, que por otra parte Iser nunca rechazó, para referirme al funcionamiento del artefacto literario, que en mi

horizonte. Esta relación opera y regula la transformación de los segmentos. Brota de un desequilibrio latente de la situación del punto de visión, cuando un segmento se convierte en tema, otro, en cuanto relevancia temáticamente relegada, se convierte en espacio vacío que como horizonte condiciona el punto de visión del lector en la atención al segmento tematizado” (Iser 1987: 307-308).

propuesta se define mediante la ecuación literalidad + indeterminación. En lo *apelativo* de esta estructura está incluido, como procedimiento, la tensión entre tema y horizonte que Iser explica en 1976, y a la que en ningún caso renuncio.

Es más, la estructura de tema y horizonte, tomada aquí como *procedimiento de apelación*, hace explícita la relación de la estética de la recepción con el estructuralismo⁸¹. De los dos sustantivos que implicados en esta fórmula, el primero, *tema*, es una de las categorías que la *actividad estructuralista*, tal y como Roland Barthes la plantea en 1964, tratará de revisar desde un enfoque relacional, funcional y sistemático⁸². El tema interviene en el análisis estructural como elemento semántico que interactúa con el resto de elementos (fonético, sintáctico, etc.) en el sistema del texto. En efecto, el modelo etnográfico de Lévi-Strauss, pilar de la *nouvelle critique* francesa, asumirá esta categoría revisada y hablará de los “mitemas” que intervienen en la estructura de los mitos. En este sentido, el tema otorga a la fórmula de Iser su cota de *presencia*: señala lo que la estructura del texto *tiene*, lo que está determinado o *dicho*. Pero el tema funciona aquí en diálogo con el *horizonte*, es decir, lo no-dicho o indeterminado. De este modo, la estética de la recepción cuestiona el privilegio de la presencia que rige el método estructural.

Contrapunto del tema, el *horizonte* se establece como un elemento esencial para los teóricos de Constanza, que inciden en la importancia de lo no-dicho en la

⁸¹ La relación que el grupo de Constanza mantuvo con el estructuralismo es ambigua. No renuncian al método estructural, pero lo aplican a una comprensión histórica de la literatura, desactivando de algún modo la que fuera su función privilegiada –el análisis immanente de textos. Aunque el estructuralismo, igual que el formalismo, reconocía la condición histórica de lo literario, la consideró solamente desde el objeto y no se preocupó de forma sistemática por la evolución literaria ni por la vinculación de la literatura con el progreso general de la historia. Como alternativa, Jauss propuso un “estructuralismo dinámico”, asociado a una historicidad compleja, que no presenta la historia literaria como un catálogo de obras sobre la línea del tiempo, sino que se interesa por esas obras en tanto son experimentadas por los lectores. La historia de una obra literaria es la historia de sus lecturas: de este modo, el análisis sincrónico del texto y sus efectos es el fundamento para el estudio diacrónico de los cambios en esos efectos (la recepción). La *Rezeptionsästhetik* propone, pues, un estructuralismo ampliado y vertido sobre el eje temporal, en lugar de un análisis estrecho del texto como sistema lingüístico más o menos aislado (cf. Iglesias 1994: 46-48). También los representantes de la corriente fenomenológica de Constanza asumieron y revisaron el método estructuralista a partir de la escuela de Praga (más historicista que el estructuralismo francés, posterior) y de figuras como Vodička o el propio Mukařovský, de quien tomaron la pareja texto-lectura que está en la base de la experiencia estética.

⁸² “L’activité structuraliste comporte deux opérations typiques: découpage et agencement. Découper le premier objet, celui qui est donné à l’activité de simulacre, c’est trouver en lui des fragments mobiles dont la situation différentielle engendre un certain sens; le fragment n’a pas de sens en soi, mais il est cependant tel que la moindre variation apportée à sa configuration produit un changement de l’ensemble; un ‘carré’ de Mondrian, une série de Pousseur, un ‘verset’ du Mobile de Butor, le ‘mythème’ chez Lévi-Strauss, le phonème chez les phonologues, le ‘thème’ chez tel critique littéraire, toutes ces unités (quelles qu’en soient la structure intime et l’étendue, bien différentes selon les cas) n’ont d’existence significative que par leurs frontières: celles qui les séparent des autres unités actuelles du discours (mais c’est là un problème d’agencement), et aussi celles qui les distinguent d’autres unités virtuelles, avec lesquelles elles forment une certaine classe (que les linguistes appellent ‘paradigme’)” (Barthes 2002b: 371, el subrayado es mío).

experiencia estética. Será Hans-Robert Jauss quien introduzca en los estudios literarios un término que ya era habitual en otras disciplinas: la idea de *horizonte de expectativas* (*Erwartungshorizont*) aparece muy pronto en sus trabajos –en 1959 ya lo emplea en un estudio sobre la épica francesa medieval–, y cobrará especial relevancia en la que tal vez sea su obra más conocida, *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, publicada por primera vez en 1967 y revisada tres años después. Allí señala que el concepto tiene un uso anterior en las investigaciones sociológicas de Karl Mannheim y en las reflexiones de Karl Popper sobre el progreso científico y la cuestión de la falsación⁸³, pero encuentra que en su aplicación literaria adquiere un contenido propio que no sólo remite al pasado de las experiencias reales que condicionan la comprensión, sino que además “anticipa la posibilidad irrealizada, ensancha el campo limitado del comportamiento social hacia nuevos deseos, aspiraciones y objetivos y con ellos abre caminos a la experiencia futura” (1976: 205). En este sentido, reconoce que su propuesta le debe casi todo a Hans-Georg Gadamer, que en *Verdad y Método* (1960) integra las propuestas de Husserl y Heidegger para explicar la interpretación sobre un modelo de pregunta-respuesta y para entender el sentido del objeto literario como una fusión de los horizontes del texto y de su intérprete⁸⁴. El horizonte de expectativas aparece, así, en su función *mediadora*, como espacio de convergencia entre el horizonte del texto –que se caracteriza por ser inamovible y por estar inscrito en un soporte fijo (artefacto)– y el horizonte del receptor –que se transforma y varía con el paso del tiempo.

Aunque el horizonte de expectativas surge en la teoría de Jauss con la pretensión de objetivar las determinaciones históricas de la recepción (cf. Iglesias 1994: 79), su acción se desdobra en el proceso de la lectura, que pone en contacto dos horizontes: el del texto y el del lector. El primero, también denominado *intraliterario*, es convergente con el planteamiento de Iser y tiene que ver con los condicionamientos textuales del sentido,

⁸³ “Según Popper, el progreso de la ciencia tiene en común con la experiencia precientífica el hecho de que toda hipótesis, lo mismo que toda observación, presupone ya siempre unas expectativas, ‘concretamente aquellas que constituyen el horizonte de expectativas, el cual es el único que hace que sean importantes aquellas observaciones y con ellos les confiere la categoría de observaciones’. Tanto para el progreso de la ciencia como para la experiencia de la vida, la ‘decepción de las expectativas’ constituye el factor más importante: [...] Mediante la falsificación de nuestras suposiciones entramos realmente en contacto con la “realidad”. La refutación de nuestros errores es la experiencia positiva que obtenemos de la realidad” (Jauss 1976: 203).

⁸⁴ Para Gadamer “horizonte” es el condicionamiento situacional de la comprensión, el lugar desde el que se lleva a cabo la interpretación. Todo horizonte es una organización estructurada de *prejuicios* (que Heidegger llamaría *precomprensión*), esto es: de los conocimientos previos y las tradiciones, que son condición de posibilidad para la comprensión, puesto que lo absolutamente nuevo es ininteligible. Desde esta idea de horizonte (situacional) de sentido, Gadamer plantea la interpretación literaria como una dialéctica pregunta-respuesta entre el lector y el texto, de manera que comprender un texto será comprender la pregunta que plantea, no para su contexto originario, sino para el actual. La comprensión, entonces, supone la eliminación de la distancia histórica, la reconciliación o fusión de los horizontes hermenéuticos que se ponen en juego en la lectura.

que se establece así como un *efecto* del texto. El horizonte del lector o *extraliterario* es previo al texto y no está contenido en su estructura: viene dado por las experiencias, la educación sentimental, las circunstancias personales y el conocimiento del lector, que no comparece como individuo sino como parte de una comunidad. Este segundo horizonte hace posible un análisis intersubjetivo de la actitud que el público toma ante un texto, y se ocupa, a partir de los efectos de ese texto, de su *recepción* (cf. Jauss 1976: 173-174).

La diferencia entre el efecto y la recepción, correlatos de los horizontes intra y extraliterario, está en el origen de las dos líneas de la *Rezeptionsästhetik*: la orientación fenomenológica propuesta por Iser centraría su interés en el sentido como efecto de la estructura textual, mientras que la preocupación de Jauss por la historicidad del objeto literario estudiaría la recepción del texto (ya actualizado en su sentido) en las diferentes comunidades, reescribiendo la tradición y la evolución literarias en clave específica. La recepción tiene el efecto como fundamento, por lo que los dos enfoques son compatibles en una teoría literaria de amplio alcance que gire en torno al fenómeno de la lectura. En cualquier caso, el texto ordena –ordena, incluso, la comparecencia del lector.

*

El sentido como efecto, los efectos de sentido. Todo apunta al lector como lugar en el que el texto adquiere valor estético. No obstante, los teóricos de la recepción se cuidan mucho de las interpretaciones psicologizantes de la literatura: su modelo nunca pone al sujeto-lector como causa o destino del sentido. Al contrario el lector se presenta a) como exigencia textual, o b) como síntesis de una comunidad de recepción. Por eso es más fácil acudir al término *horizonte*, que, aun introduciendo un suplemento subjetivo en la literalidad del objeto literario, parece prestarse menos a lecturas de corte ideal o relativista.

Las propuestas que toman al lector como sinécdoque de su época no me interesan todavía: este epígrafe se ocupa precisamente del enfoque complementario, es decir, el que lo entiende como función textual. A este respecto, adelanté un poco más arriba cómo la importancia que Iser otorga a la función apelativa (orientada hacia el lector) en la estructura del texto literario parece interferir con el privilegio de la función poética (orientada hacia el mensaje) que, para Roman Jakobson, era característica de aquélla⁸⁵.

⁸⁵ “La tendencia hacia el MENSAJE como tal (*Einstellung*) es la función POÉTICA del lenguaje. Esta función no puede estudiarse con efectividad si se la aparta de los problemas generales del lenguaje o, por otra parte, el análisis de éste requiere una consideración profunda de su función poética [sic]. Cualquier intento encaminado a reducirla a poesía o viceversa, constituiría una forma engañosa de simplificar las cosas al máximo. Esta función no es la única que posee el arte verbal, pero sí es *la más sobresaliente y determinante*, mientras que en el resto de las actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario

Contextualizo su posición: en 1958, Jakobson establece un modelo de acto comunicativo constituido por seis factores –contexto, hablante, oyente, cotexto, código y mensaje– que determinan las seis funciones del lenguaje: referencial, emotiva, apelativa, fática, metalingüística y poética. Las relaciones entre estas funciones determinan las distintas actividades verbales, articuladas alrededor aquella que, dominante pero no exclusiva, organiza jerárquicamente a las demás (cf. 1974: 131). Así, que la función referencial defina, por ejemplo, el discurso científico no elimina de su estructura elementos fáticos o metalingüísticos, sino que los subordina al referente en ese marco comunicativo. De igual modo, la función poética determina la estructura del lenguaje literario porque ocupa un lugar privilegiado respecto de las otras funciones que también comparecen en ella, y a las que condiciona –la función referencial adquiere importancia en la novela realista o la metalingüística en ciertas formas de experimentación, por poner dos casos, aunque una y otra estén subordinadas a la organización significativa del mensaje y por tanto a la función poética. Ocurre también a la inversa, es decir: la función poética, dominante en la comunicación literaria, puede estar presente, de forma secundaria, en discursos de otro tipo.

La forma en que Jakobson se refiere al lenguaje literario sitúa entonces su especificidad en el primado del mensaje garantizado por la dominancia de la función poética. ¿Cómo leer desde aquí el gesto de Iser, que señala la función apelativa como la más propia de la ficción? ¿Desplaza, al hacerlo, el interés por el mensaje que caracteriza a la literatura? En absoluto: no hay que olvidar que su propuesta entiende el objeto literario como interacción entre texto y lector (mensaje y oyente, en términos de Jakobson). Enfatiza, es cierto, la función apelativa, pero sólo porque *presupone* el primado de la poética. Hay por tanto, en el modelo de Iser, un grado de provocación respecto al estructuralismo equivalente al que Jauss mantuvo respecto a la historiografía literaria: lo que parece una refutación es en realidad un suplemento a sus hipótesis, que tiene en cuenta y asimila. No en vano lo “apelativo” en esta propuesta remite a una “estructura”. Podría decirse que lo que Iser hace es introducir la función apelativa *en* el mensaje (en el texto) a través de la indeterminación. Por tanto, la función poética, que vuelve sobre el mensaje textual, sigue dominando la estructura del objeto literario, al menos en un acercamiento inicial. Lo que ocurre es que la naturaleza indeterminada de ese mensaje amplía el espacio de la literatura *desde* el texto hacia la *experiencia estética*, que incluye la figura del lector como lugar donde se realiza el acto comunicativo.

y accesorio. También sirve para profundizar la dicotomía fundamental de signos y objetos, a base de promover la cualidad evidente de aquéllos. De ahí que, al estudiar la función poética, la lingüística no puede autolimitarse al campo de poesía” (Jakobson 1974: 7). Para explicar en qué consista exactamente esta “tendencia hacia el mensaje” o su “criterio lingüístico empírico”, Jakobson escribe más adelante que “la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación” (*ibíd.*: 138).

Lo “apelativo” en Iser se predica de una forma muy concreta de mensaje: vuelto sobre sus determinaciones lingüísticas pero también sobre las indeterminaciones que activan la producción del sentido en la lectura. La función apelativa y la poética organizan las dos series que se implican mutuamente en la experiencia literaria, y en función de las cuales un análisis inmanente del texto ha de atender a la materialidad de la lengua, pero también a sus efectos en el lector. En una línea similar, otras propuestas teóricas hablaron de la *proyectividad* de la literatura: es el caso, por ejemplo, de la *Poétique de l'imaginaire* de Jean Burgos, que presenta el texto literario como “realidad en devenir” (1982: 91), estructuralmente cerrada pero inacabada desde el punto de vista semántico. La lectura aparece aquí como un tránsito entre lo “real” (la estructura textual) y “lo posible” (su sentido) a través de un “esquema del imaginario” cuyo funcionamiento refleja el esquema trascendental kantiano (cf. *ibíd.*: 117 y ss.). El esquema real-posible también ordena el estudio que André Guyaux (1985) dedica a las *Illuminations* de Rimbaud, o el que, veinte años antes, Jean-Pierre Richard dedicara a Mallarmé (1961). Si bien estas poéticas se alejan en muchos aspectos de los presupuestos teóricos de mi investigación –su esfuerzo por superar el estructuralismo pasa en gran medida por una recuperación revisada del tema y de la referencia–, me interesa considerar la manera en que trabajan con el elemento “incitante” que Iser estableció en la indeterminación y valorar, asimismo, hasta qué punto la distinción real-posible repite el esquema artefacto-objeto estético trazado por Jan Mukařovský.

Discípulo de las propuestas de Jean-Pierre Richard, el tematismo estructural de Javier del Prado da cuenta de lo problemático que puede resultar, desde las coordenadas teóricas que orientan mi trabajo, una definición “proyectiva” del hecho literario (1994: 197). Del Prado escribe en la década de los 90, cuando el estructuralismo comenzaba a perder su larga hegemonía entre los estudiosos de la literatura, con la intención de corregir los excesos que, a su juicio, el modelo saussureano había imprimido en el legado de Jakobson, a quien responsabiliza de un tipo de análisis definitivamente escorado hacia la sintaxis y la organización textual. Entiende que la crítica literaria ha de atender a los dos ejes del signo-texto, sintagmático y paradigmático, conjugando así dos orientaciones hasta entonces casi irreconciliables. Su método, escribe, consiste en “una ida del paradigma al sintagma; en un trasvase de lo que llamaremos la cosmogonía de un texto (con su visión del mundo ensoñada y con todos los elementos pretextuales a los que hace referencia) a una historia contada –a la Historia” (1994: 182). Y aunque al aunar los dos modelos Del Prado rechaza, en principio, tanto la “trascendencia paradigmática” como el “inmanentismo narratológico”, lo cierto es que entiende que toda hermenéutica literaria es trascendente –por mucho que arranque de la descripción textual, por fuerza inmanente– y por tanto no abandona el idealismo que orientó a su maestro Richard y a otros teóricos afines, como Gaston Bachelard o Maurice Blanchot (cf. 1993: 83).

Esta trascendencia se plantea en términos de *transitividad*, alternativa deseable al “espejismo” autotélico de Saussure y su hipóstasis de la arbitrariedad del signo. Se trata, pues, de reinsertar la literatura en la realidad de la que fue arrancada por la presunta intransitividad estructuralista: aunque no estoy de acuerdo con este punto de partida, creo que la “realidad” que Del Prado recupera para el discurso literario es una entidad compleja en la que merece la pena detenerse. La integración de los ejes paradigmático y sintagmático permite al tematismo estructural introducir en la estructura del texto una “voluntad referencial” (1993: 103): la referencia presenta, en este esquema, una doble naturaleza, literaria y extraliteraria. Del Prado *introduce la referencia en el mensaje* (desdoblado éste, a su vez, en mensaje y referente⁸⁶), distinguiéndola, como entidad de la conciencia, de la realidad extraliteraria con la que, no obstante, y puesto que “la conciencia es siempre conciencia de algo”, se relaciona (*ibid.*: 138). La referencia, correlato del mensaje en la conciencia del lector, no es, por tanto, la realidad; pero sí apunta a esa realidad como algo que, previo al texto, conforma el eje paradigmático (intratextual) que el “autotelismo abstracto e intelectual” de los estudios sintagmático-estructuralistas había desplazado (*ibid.*; cf. 1994: 183). El análisis de Del Prado es un pasaje de la realidad (pretextual) a la realidad (digamos que postextual) en la que el texto se inserta: la “formulación lingüística” es para él una “formulación referencial”, que traslada al mundo empírico tanto las operaciones mentales del sujeto que escribe (eje paradigmático) como la estructuración textual (eje sintagmático) en las que se concreta⁸⁷.

Aunque su planteamiento mantiene ciertas zonas en común con la hermenéutica desarrollada en este trabajo –podría leerse como el tránsito del “repertorio” al “efecto”–, considero que la duplicación del referente se aleja de una hipótesis orientada más bien hacia la pareja mensaje (literalidad) + lector (indeterminación), y que abre texto al mundo no por su “voluntad referencial” (Del Prado), sino por su “estructura apelativa” (Iser). Mientras que Iser *inserta* el lector en el mensaje y relaciona la estructura indeterminada del texto con el sentido actualizado en la lectura, Del Prado *proyecta* el mensaje hacia la realidad a través del referente (más del yo-autor que del tú-lector; cf. 1994: 138), diferenciando la “poeticidad instrumental” del texto –“conjunto de operaciones

⁸⁶ “Desdoblar el espacio asignado por Jakobson al mensaje en mensaje y referente permite darle a este espacio una doble articulación, orientada hacia abajo, en el problema de la referencia versus la realidad, existente en todo acto de lenguaje, y hacia arriba versus el código, referencialidad también trascendente al texto pero que nadie pone en entredicho” (Prado 1993: 138).

⁸⁷ “En definitiva, mi formulación, y es lo que más me interesa, construye un eje paradigmático que de la realidad me lleva, a través de una operación mental, formulada lingüísticamente, hacia la inserción de un código a través de una formulación lingüística, *que es una formulación referencial*, en la realidad. Lo que evita cualquier intento de hacer caer en una perspectiva autotélica toda manifestación del acto de lenguaje. Lo que recupera, por otro lado, para la poética, la perspectiva lingüística del *sentido* común, frente al autotelismo abstracto e intelectual” (Prado 1993: 138).

lingüísticas y paralingüísticas organizadas estratégicamente” – de su “poeticidad final” –esto es: “la creación de un espacio referencial nuevo o el desplazamiento de un espacio referencial ya existente” (1993: 145). La “instrumentalidad” que Del Prado pone en el texto cifra la diferencia esencial entre su modelo y el que aquí defiende, donde lo no-definitivo de la estructura literaria no está al servicio del sentido, sino que permanece después del sentido para abrir el texto a más experiencias lectoras. La definición de literatura como producción de lengua y de mundo en la lengua se diferencia también de la de este crítico, que la entiende como “creación estratégica de una estructuración semántica capaz de significar (*fable*) un espacio aún innominado (*inefable*)” (cf. *ibíd.*: 145).

El tematismo estructural mantiene una ambigua relación con lo inefable. En principio se presenta como alternativa a las teorías de la inefabilidad, que, según Del Prado, el postromanticismo promovió en exceso y de las que el formalismo fue cómplice por defecto. Sin embargo, al entender que lo inefable tiene un “camino a la comunicabilidad” a través de la literatura, termina por integrarlo en su modelo, identificándolo con esa realidad trascendente de las “estructuras semánticas comunes y duraderas que yacen bajo las combinaciones sintácticas” que la categoría textual del referente quiere recuperar (cf. *ibíd.*: 87). Entiende así que, al dotar de densidad semántica la intransitiva función poética de Jakobson, “la Poesía Siglo XX, se hace de nuevo *religión*, es decir, unión del yo con el misterio –cualquier clase de misterio–, y también se hace evangelio, es decir, convertir lo inefable en palabra –dios, ese imposible, ese impensable pero deseado, en palabra y en metáfora” (*ibíd.*: 129). Lo inefable vuelve a funcionar –a cumplir una función– en el análisis textual, y sirve para señalar un “más allá –o más arriba– de la realidad *en la palabra*: un espacio supranatural hacia el que el poeta tiende, llevado por una conciencia mística –el Verbo; o un más acá, o un más abajo de la realidad, *siempre en la palabra*: un espacio subnatural hacia el que el poeta tiende, arrastrado, y valga la paradoja, por la conciencia realista” (*ibíd.*).

Frente a lo que no se puede decir (lo inefable), la aproximación al hecho literario que aquí propongo apuesta por lo no-dicho, por el elemento proyectivo inmanente, de naturaleza lingüística, que aparece en la estructura del texto a través de los espacios de indeterminación. A la trascendencia de un sentido que, entendido como misterio, estimula la comunicación y se establece como causa del texto, opongo la posterioridad del sentido, su condición de efecto. Frente a la realidad duplicada, incorporada en el lenguaje, del tematismo estructural, el paradigma de lo elegible insiste en la realidad que la estructura textual produce en su articulación con el afuera. En su condición de efecto y producto, el sentido del texto puede superar los límites del análisis estructuralista sin abandonar la inmanencia. De igual modo, la experiencia estética puede entenderse como un trabajo hermenéutico específicamente textual, y por ello abierto al mundo “real” a partir de un uso de la lengua que ya no responde al

esquema de la alegoría o de la metáfora, sino a la metamorfosis del mundo mismo por la máquina literaria.

Lo anterior es, evidentemente, una posición tomada. Un compromiso teórico con la potencia epistemológica que lenguaje literario establece desde su inmanencia. Pero no sólo. Lo anterior también es un filtro de lectura que determina mi interés por ciertos textos: aquellos que tematizan su preocupación por la lengua en sus usos. A estos textos, formalmente opacos o difíciles, les llamé aquí elegibles. Es cierto que la ecuación hermenéutica que propongo los trasciende (pues las teorías que la fundamentan se quieren universales), pero no deja de subyacer en ella una orientación crítica, también en lo que respecta a las características de las ficciones abordadas. Hago esta aclaración porque percibo en la propuesta de Javier del Prado un componente parecido, según el cual su modelo se ajusta más a unos textos que a otros –pienso por ejemplo en la llamada poesía del silencio, en autores como Paul Celan o José Ángel Valente. Estas líneas son un ejercicio de honestidad respecto de una investigación que también es un posicionamiento respecto a la escritura y una apuesta por la potencia lingüística y política que ciertos textos son capaces de alcanzar.

*

Recuperar la función poética de Jakobson para explicar la estructura del texto literario es la condición para superar los límites de esa estructura en un enfoque hermenéutico de la experiencia estética. Esta premisa parece funcionar en modelos teóricos tan distintos como el del tematismo estructural, donde la función poética recupera la función referencial, y el de la estética de la recepción, que la vincula a la función apelativa. Porque si algo comparten ambas propuestas es su convicción de que la estructura no agota el objeto literario, más amplio y de naturaleza procesual. Ambas reconocen que el sentido que el texto contiene en potencia necesita un espacio exterior a él para actualizarse: un espacio que él mismo solicita para un sentido que, variable, ha de ajustarse a los límites impuestos por su semiosis. Sólo en esta clave se puede hablar de trascendencia: entendiéndola como un desajuste entre el objeto y su sentido, como la proyección de sentido que el objeto organiza en su dinámica de significación. Trascendencia es, por tanto, sinónimo de exterioridad, pero en ningún caso de causa o condición: no preexiste al objeto, sino que sucede con y a partir de él, es su *efecto*. El lugar del sentido es el lector; y aunque el lector no es el texto, sí está contenido en él como función a través de los lugares de indeterminación. El sentido está, pues, dentro y fuera de la estructura textual. Así, la experiencia de lectura sucede en ese movimiento oscilante que señalaba Iser: del texto al lector, del repertorio a la situación, de lo dado y lo no-dado a lo producido, de la indeterminación a la comprensión.

Del desajuste entre el objeto y su sentido se deduce que el texto literario, en su condición de artefacto, está necesariamente inacabado. La falta de plenitud es otra manera de referir su indeterminación, y por tanto es la condición de la experiencia estética. Si el texto fuera pleno (si lo dijera todo), no habría en él lugar para el lector. Si el texto fuera pleno (si su estructura estuviera perfectamente determinada), el artefacto sería autosuficiente y la potencia del sentido coincidiría con su actualidad. El lector sería un intérprete, mero descodificador de una imagen de mundo que ya viene dada y en la que no puede intervenir. Pero ningún texto de ficción lo dice todo. Hay algo de lo que la literatura siempre carece y que en consecuencia la lectura debe restituírle: eso que Iser llamo su *situación*, es decir, el contexto comunicativo en el que la acción significativa opera. Por tanto, el texto literario estará siempre indeterminado, aunque puedan establecerse grados en su indeterminación: decrece si comparamos, siguiendo un ejemplo propuesto por Iser, el *Joseph Andrews* de Henry Fielding (1742) con *Vanity Fair* de Thackeray (1848), y vuelve a menguar si ponemos esta novela al lado del *Ulises* de Joyce (cf. Iser 1989a: 143-147)⁸⁸.

Traducido a los términos que Roland Barthes propone en *S/Z*, el inacabamiento del artefacto y la dinámica proyectiva que pone en marcha su indeterminación definen al texto literario por su *plural*. La pluralidad es una condición de la literatura, pero el paradigma clásico, que responde todavía al imperativo mimético, “detiene” ese plural, lo modera o lo limita, presentando la obra como un producto cerrado, correlato ilusorio de una realidad exterior a ella. Una realidad que el texto reproduce (pero no produce) y

⁸⁸ Resulta interesante el recorrido que hace Iser por la evolución de las formas literarias desde el siglo XVII para demostrar el incremento en el grado de indeterminación de los textos de ficción a través de la historia. Pero aún más relevante resulta, a mi entender, el hecho de que establezca en James Joyce una suerte de límite superior –representado por el *Finnegan's Wake* y no por el *Ulises*– a partir del cual el aumento de la indeterminación tendría un efecto regresivo: en lugar de multiplicar los sentidos potenciales de la obra –y, por tanto, la variabilidad de la interpretación–, cae en una suerte de hermenéutica alegórica por la que un texto, de tan agujereado, acaba sirviendo a un significado unívoco, por lo general inespecífico o abstracto. El ejemplo está para Iser en las obras de Samuel Beckett, que aunque comprometen al lector, parecen cerrarle la puerta en lugar de dejarle entrar, como si hubieran sobrepasado el límite de tolerancia a la ambigüedad. En consecuencia, acaba por haber cierto consenso en interpretar estos textos como “expresiones” de un “mundo desgarrado”, de un “sujeto extraviado”, etc., que no requieren que el lector active una experiencia ni que la introduzca en el texto (cf. 1989a: 146-147). En una dirección similar, Lourdes Carriedo reconoce en la escritura de Beckett la expresión de un sentimiento de “fracaso” de la literatura y del propio lenguaje, que ya no sirven para dar cuenta del mundo: “dans ses romans, Beckett représente la conscience d'échec de l'écriture et du langage à dire l'être et le monde, la conscience d'un 'épuisement de la littérature', pour reprendre le titre d'un étude de Dominique Rabaté” (2010: 255). Un sentimiento de fracaso y cierto pesimismo que funcionan como claves interpretativas para la opacidad de Beckett, y que son ciertamente epocales (es decir, históricos), tal y como demuestra la restitución de la trama lógica, la localización espacio temporal y la consistencia subjetiva de buena parte de las obras literarias fechadas en el último cuarto del siglo XX. Esto vendría a contradecir a Iser –que veía una progresión ascendente de la indeterminación paralela a la evolución histórica de las formas literarias– al tiempo que le daría la razón –en lo que al reconocimiento de un límite de tolerancia a la ambigüedad textual, que parece situarse efectivamente en Beckett.

que el lector experimenta como una totalidad de sentido desde la que puede establecer relaciones de correspondencia (o de escisión) con el mundo que le rodea. Este “plural modesto” del texto legible se opone a la pluralidad “sin restricciones” que opera en los textos que Barthes llama escribibles. Lo escribible es el fundamento teórico de la elegibilidad, por cuanto introduce en el paradigma clásico de lo legible el elemento indeterminado. La indeterminación abre la estructura del texto al proceso hermenéutico (variable e histórico) de la lectura.

Para Barthes, la desactivación del plural ocurre en texto clásico / legible mediante la acción de ciertas “determinaciones reductivas”, que son básicamente de tres tipos: solidaridades, plenitudes y cierres. La presencia de cualquiera de ellas ejerce una resistencia contra la potencia estética del bloque literalidad + indeterminación. En primer lugar, la *solidaridad* pone el foco en la coherencia interna del objeto estético y lo hace funcionar al servicio de una unidad impuesta desde fuera. Esta idea de unidad dista mucho de la que Deleuze concebía como resultado de la máquina literaria. Es una unidad anterior al texto, más acorde con las poéticas de tipo prescriptivo y totalizante afines al modelo racional de los periodos artísticos clásicos (rigen aquí las lecturas críticas de Aristóteles⁸⁹: como emblema, *El arte poético* de Boileau (1674) y el blindaje creativo del neoclasicismo). Una unidad y una consistencia que no es, por tanto, competencia del lector, sino que aparece como propiedad del texto mismo, contraviniendo así uno de los modos en que éste manifiesta su especificidad: la indeterminación. El texto clásico se cierra, para Barthes, en un “círculo de solidaridades” semánticas en el cual todos los elementos se explican entre sí y no dejan nada por decir –*tout se tient*. Al multiplicar “artificialmente” las solidaridades, “al indicar cada vez que le es posible el carácter *compatible* de las circunstancias, al pegar los acontecimientos relatados con una especie de ‘cola’ lógica”, acaba por subordinar su discurso a los principios de unidad y no contradicción, y, por tanto, se desactiva (2006: 131). La obsesión por la compatibilidad da lugar a un texto que dice demasiado. Un texto *saturado*: tal es la forma clásica de la *plenitud*, el segundo procedimiento reductivo de la pluralidad.

La plenitud responde, para Barthes, al imperativo moral de lo legible, cuyo ideal pasa por “llenar las cadenas causales” de manera que todo lo que el texto dice está doblemente orientado: primero hacia su significante, segundo hacia una suerte de sentido final respecto del cual el texto es intermediario. La saturación del texto consiste, pues, en este “cálculo” de desvíos y “rellenos pseudológicos” orientados por un sentido que ya está esperando. Un sentido que, suspendido de forma provisional, adquiere

⁸⁹ Sobre la coherencia y la unidad, escribe Aristóteles en su *Poética*: “Acerca de la imitación narrativa y en verso, es evidente que hay que componer las fábulas, como en las tragedias, de una forma dramática y en torno a una única acción entera y completa que tenga principio, parte media y fin, para que, como un único ser viviente entero, produzca el placer que le es propio” (*Poet.* 1459; cf. 2003: 125-127).

todavía más fuerza: la progresión textual puede dosificarlo o posponerlo, construir un objeto enigmático, sugerente o esquivo. Pero la cota de plural que comparece en el paradigma de la legibilidad funciona siempre bajo la atenta mirada de una reserva de sentido que, un poco a la manera de la “armonía” que justificaba el modelo de Ingarden, aparece como horizonte último y cierra la experiencia estética en un “paquete” de elementos ya imantados donde no cabe nada más⁹⁰.

Saturada e hiperdeterminada, “plena” y por tanto instrumental, la estructura de lo legible organiza *cierres* prematuros que interrumpen el desarrollo de la experiencia literaria y “moderan” –cuando no anulan– el plural del texto. Estos cierres (tercera resistencia de lo legible) impiden la expansión del texto *desde* su significante a través del movimiento metonímico de la significación. El texto clásico toma el significante como “tope” y no como motor. No hay avance en el sentido, no hay potencia ni acumulación: hay, al contrario, un retroceso desde el nombre hacia la cosa o hacia la verdad nombrada –hay, por tanto, una vuelta a la referencialidad. “En el texto clásico no se postula la producción metonímica del lenguaje”, escribe al respecto Barthes, sino que, en su orientación temática y en su lógica mimética, éste “fija y detiene el deslizamiento de los nombres”, frena la desencajadura nominal de modo que la lectura no consiste ya en una actividad de producción, sino más bien en un “inventario de sus productos” (*ibíd.*: 77).

El espacio cerrado del texto clásico se parece así a una partitura, es secuencial e instala esa secuencialidad en su sentido a través de una lectura *obligatoria*. De él dirá Barthes que es un “texto tonal”, condicionado por el hábito (“hay un *ojo legible* como hay una oreja tonal”) y bloqueado por la verdad y por la empiria, que, anteriores y exteriores a él, acogen su sentido e imprimen en su estructura una dirección irreversible (cf. *ibíd.*: 23-24). Respecto a esa partitura de lo legible, encargada de *decir todo el sentido*, la lectura no tiene nada que añadir. El lector no tiene más función que la de *ejecutar* una secuencia donde los elementos en conflicto ya fueron ordenados, relacionados y pulidos en un “texto-huevo” (*sic.*) total y obligatorio. El texto legible es el arte de la “Plena Literatura”, dice Barthes, “como un armario doméstico donde los sentidos están

⁹⁰ Por su subordinación a esa reserva última de sentido, Barthes entiende que el plural moderado de lo legible organiza un texto “pensativo”. En esta “pensatividad” resuena algo de la inefabilidad (lo “inexpresable”) presente tanto en el tematismo estructural como en sus fuentes, y que aquí se combate mediante la indeterminación (lo “inexpresado”). Así lo explica el crítico francés en el epígrafe que cierra S/Z: “el texto clásico es pensativo: lleno de sentidos (como hemos visto) parece reservar siempre un último sentido, que no expresa, pero cuyo lugar libre y significante ocupa; este grado cero del sentido (que no es su anulación, sino, por el contrario, su reconocimiento), este sentido suplementario, inesperado, que es la marca teatral de lo implícito, es la pensatividad; la pensatividad (de los rostros, de los textos) es el significante de lo inexpresable, no de lo inexpresado. Pues si el texto clásico no tiene más que decir que lo que dice, al menos ‘da a entender’ que no lo dice todo; esta *alusión* está codificada por la pensatividad, que sólo es signo de sí misma: como si, habiendo colmado el texto, pero temiendo por obsesión que no esté *indiscutiblemente* colmado, el discurso intentase suplementarlo con el *etcétera* de la plenitud” (2006: 182).

alineados, apilados, economizados (en este texto nada se pierde: el sentido lo recupera todo); como una hembra llena de significados que la crítica no dejará de hacer parir; como el mar pleno de profundidades y de movimientos que le dan su apariencia de infinito, su gran drapeado meditativo; como el sol pleno de la gloria que vierte sobre los que la hacen, o franca como un arte declarado y reconocido, institucional” (*ibíd.*: 169).

Pero la “Plena Literatura”, clásica o legible, “no puede escribirse” (*ibíd.*). La legibilidad organiza un paradigma que, según Barthes, caducó en el romanticismo. La actualidad de un texto –es decir, su valor estético y su capacidad de incidir en los acontecimientos históricos y artísticos de su presente– se mide por su plural. Frente a la plenitud de la *obra* legible, el *texto* escribible parte de una estructura insuficiente, que se abre al proceso de lectura. El texto es más que la obra, es la experiencia alargada de significación que define la literatura. El texto literario es plural, pero no porque diga muchos sentidos, sino porque, al no decir plenamente ninguno, pone en marcha el plural “irreductible” del sentido mismo, la maquinaria de la significación: “le Texte n’est pas coexistence de sens, mais passage, traversée; il ne peut donc relever d’une interprétation, même libérale, mais d’une explosion, d’une dissémination. Le pluriel du Texte tient, en effet, non à l’ambiguïté de ses contenus, mais à ce que l’on pourrait appeler la *pluralité stéréographique* des signifiants qui le tissent” (2015b: 75).

Si la teoría de Barthes asocia plenitud y legibilidad, entonces el texto inacabado, fragmentado, proyectivo y plural representa, para el paradigma clásico, un caso-límite de lo ilegible. Pero insisto en la hipótesis que orienta teóricamente mi trabajo: la ilegibilidad no agota el texto moderno ni el paradigma que éste instala para la literatura, sino que forma parte de él, funciona en él, o más bien sirve para ponerlo en funcionamiento. Convive con otros elementos en un dispositivo más complejo. La ilegibilidad, la falta de plenitud, la indeterminación del texto introducen al lector en su estructura. Garantizan la flexibilidad de la interpretación y, por tanto, la evolución histórica o la “vida” de la obra literaria. Retomo, pues, la ecuación de lo elegible: la *ilegibilidad* es el suplemento *inquietante* (+) de la *literalidad*, de su mutua implicación resulta (=) la experiencia estética que termina en cada acto de lectura.

CAPÍTULO 4. NO PUEDE DECIR TODO, PERO PUEDE DECIR MÁS. SENTIDO, LECTURA Y LECTOR

4.1. La comprensión del texto literario. El proceso de lectura

Segundo momento del objeto literario. La lectura como interacción entre el texto y el lector. No puede decir todo, pero puede decir más. Objetivación, concretización y comprensión. Durante o después. La escena de lectura y el presente ancho de Ingarden. El presente estrecho de Iser: protención y retención. Un sentido al final: el tiempo de comprender, el momento de concluir. La dificultad de aprender y aprender lo más difícil. Dar el paso.

La lectura es un trabajo de lenguaje
Roland Barthes, S/Z

Un buen escrito sobre el amor es aquel
que nos permite a la vez adivinar y
recordar lo que el amor es
José Luis Pardo, *La regla del juego*

En 1962 Umberto Eco empezó a pensar un modelo de *obra abierta* que entiende el texto como un mecanismo generativo que requiere de alguien que lo ponga a funcionar. Años más tarde reconocería que casi todo su trabajo teórico entre 1963 y 1975 había estado orientado a profundizar en los fundamentos semióticos de aquella apertura (1981: 17). El interés de Eco por los límites del texto literario y la función que el lector desempeña en su interpretación continuará y se consolidará después, convirtiéndose desde los años ochenta en un problema esencial para su semiótica del arte, tal como muestran los artículos de *Los límites de la interpretación* (1990) o el debate recogido en *Interpretación y sobreinterpretación* (1992). Su apuesta por una “semiosis ilimitada” se deja leer desde la fórmula de lo elegible, por cuanto establece el límite para la interpretación de un texto en su condición signica (es decir, en su estructura y lo que ésta despliega: literalidad + indeterminación). Más que recuperar el enfoque semiótico de Eco o introducirme en los problemas que plantea, mi intención pasa ahora por mostrar en qué medida sus propuestas convergen con las de los teóricos de Constanza, de quien es contemporáneo y con los que comparte las preguntas de una época que se hace consciente de la estrechez del primer estructuralismo. En 1979, por ejemplo, Eco describe un texto “perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él” (1981: 76), situando en el lector una responsabilidad propiamente estética, y apuntando al estado “incompleto” (*ibíd.*: 73) del artefacto

textual como bloque de lengua estructurada. No es difícil reconocer en sus palabras las de Wolfgang Iser, que cinco años antes vinculaba la existencia de un texto con su lectura (cf. 1989a: 133). Aunque el fundamento de sus hipótesis difiere –Eco viene de C.S. Peirce y de L. Pareyson, mientras que Iser habla con (y contra) Ingarden y Husserl–, es interesante ver cómo ambas aproximaciones señalan al lector como elemento decisivo de la experiencia estética, completando y tal vez desplazando (pero en ningún caso oscureciendo) el interés por el texto, que a su vez había desplazado el interés por el autor en el campo de los estudios literarios⁹¹. Interesa también percibir hasta qué punto ambos enfoques comparten algunos referentes teóricos –por ejemplo Barthes– y ponen el foco en textos literarios comunes –por ejemplo los de Joyce–, lo que da cuenta de todo un contexto de revisión del paradigma literario que cabe tomar como precedente del modelo de texto elegible que aquí trato de estudiar.

Para Iser, una fenomenología de la lectura debe “explicar los actos de comprensión mediante los que el texto queda traducido en la conciencia del lector” (1987: 177). Eso a lo que me referí como el *primer momento* de la obra literaria daba cuenta de la naturaleza estructural de esa lectura, es decir: (1) del lector entendido como función textual a través de la indeterminación y (2) del carácter proyectivo del texto, cuya superficie significativa no dice plenamente, y al mismo tiempo excede, su sentido. El desajuste entre el texto y su sentido está fijado por la indeterminación, que inscribe en la estructura de la obra su continuación en el lector. De tal modo, el *segundo momento* del objeto literario está ya prefigurado en el primero, que lo contiene como posibilidad. La lectura emerge, así, desde dentro de un uso de lengua que, por no-representativo, ha de producir su referente y su situación. Referente y situación son otra forma de nombrar un sentido que ocurre después del lenguaje, como efecto de aquél, y que por tanto no puede darse ni en el lenguaje ni el mundo de los objetos que precede y acoge ese lenguaje. La posterioridad del sentido pide otro lugar: ese lugar es el lector; la operación de producción es su lectura. No hay, pues, un sentido previsto para cada texto, sino que hay un sentido producido en cada lectura de un texto. La lectura es así una operación de contención: detiene la proliferación semántica del texto, actualiza en uno la multiplicidad de sentidos potenciales que aquél contiene. Esta contención es a lo que Iser llama “acto de comprensión” (*ibíd.*).

La comprensión / contención de la lectura propone una situación paradójica según la cual la parte fija del objeto literario –su estructura– es de lo más inestable a efectos hermenéuticos, mientras que la parte variable –su sentido– establece como realidad lo que el texto sólo ofrecía en potencia. Así, la fórmula “para un texto, un

⁹¹ Escribe Terry Eagleton en 1983: “A muy grandes rasgos, la historia de la teoría literaria moderna se podría dividir en tres etapas: preocupación por el autor (romanticismo y siglo XIX); interés en el texto, excluyendo todo lo demás (Nueva Crítica); en los últimos años, cambio de enfoque, ahora dirigido al lector” (2009: 95).

sentido” tiene que cumplirse para completar una experiencia lingüístico-comunicativa, pero tiene que saberse provisional para que esa experiencia sea estética: el texto podría haber funcionado de otra manera. No puede decir *todo* (decir cualquier cosa) pero sí puede decir *más* (decir otra cosa). La variabilidad de la lectura tiene que ver con ese *más decir*, otra vez: con el exceso de significante que ya fue señalado a través de Deleuze, Lacan y Lévi-Strauss, y que comparece en el texto a través de las líneas de fuga y los lugares de indeterminación. También Iser da cuenta de lo excesivo del objeto literario en su dimensión material, un exceso que traduce su naturaleza intencional al reconocer que, aunque el lector da existencia al objeto literario, “el carácter del objeto es siempre *algo más* de lo que el lector es capaz de actualizar” (*ibíd.*: 178; el subrayado es mío).

El texto (literalidad + indeterminación) aparece así como algo *defectuoso* (no pleno) y *excesivo* (generador de sentidos, en plural) a la vez. Es inadecuado a un sentido que no aparece en su superficie, pero que no puede ocurrir sin ella. Ese sentido ocurre en la lectura, es decir, en el proceso de *interacción* que traduce a la conciencia del lector la oscilación dentro-fuera en que se constituye texto. Podría decirse que el lector negocia con lo que la superficie textual ofrece en bruto: filtra y selecciona, toma decisiones, estrecha el texto, lo actualiza. Ese lector, que el texto contenía como función lingüística, actúa ahora como agente hermenéutico. Lector y lectura son, entonces, el sujeto y el lugar de un sentido que ya está apuntado en el objeto-texto.

Apuntado pero no dado: entender que la lectura actualiza lo que el texto contiene en potencia supone defender la anterioridad del texto respecto a su sentido y por tanto la naturaleza intencional del objeto literario tal como Ingarden la planteaba a partir de Husserl. Recupero ahora su aproximación fenomenológica para centrarme en la idea del *correlato intencional* de la frase (en la conciencia del lector) como unidad mínima para el análisis del proceso de lectura⁹². El correlato intencional de un enunciado surge como resultado de un acto de “objetivación”, por el cual determinados elementos del texto (“objetividades”) pierden en cierto modo su naturaleza lingüística (se independizan del estrato de las unidades semánticas) y se dan como “cosas” a un lector que puede conocerlas como si estuvieran delante de él. Mediante la objetivación y los correlatos intencionales se construye el mundo de ficción propuesto por el texto literario, que aparece como una “cuasi-realidad” que el lector puede ver y que constituye el material “objetivo” del sentido –“El orden ‘puramente objetivo’ en el mundo representado es primariamente revelado en la ‘objetivación’” (Ingarden 2005: 67).

⁹² Iser asume el correlato intencional tal y como lo plantea Ingarden, y escribe que “en relación a las operaciones de los textos de ficción, siempre hay que considerar que no se realizan en la denotación de los objetos empíricamente dados. En consecuencia existe el máximo interés en cuál sea el correlato de la frase. [...] Cuando Ingarden habla de correlatos intencionales de la frase, en determinado sentido, ya se cualifica de este modo a las expresiones, afirmaciones e informaciones, puesto que cada frase, aquello que ‘quiere decir’, sólo es capaz de alcanzarlo en caso de que apunte hacia algo” (1987: 179-180).

Pero hay que ir más allá de la objetivación para comprender un texto literario. Su estructura no sólo contiene objetos, sino también lugares de indeterminación que surgen en y entre esos objetos efectivamente “puestos” en lengua. La objetivación traduce los enunciados en correlatos intencionales en la conciencia del lector, pero aún hace falta un esfuerzo suplementario que pasa por organizar los correlatos, es decir: por producir, como ya apunté, el vínculo que no tienen. A la producción de ese vínculo se refiere Ingarden como *concretización*, y se corresponde con lo que Iser entiende por *lectura*. La concretización no sólo construye la relación ausente en el estrato de las objetividades, sino que también interviene en el estrato de los aspectos (la percepción concreta de esos elementos objetivos)⁹³, al actualizar en la conciencia del lector los elementos que en el enunciado ofrece como “disponibles, mantenidos listos” (*ibíd.*: 79).

La concretización trabaja con la indeterminación del texto, y al hacerlo ejerce sobre lo dicho el desplazamiento previsto por lo no-dicho. Un desplazamiento que funciona en dos direcciones: por un lado introduce en el texto el suplemento de sentido necesario para producir el vínculo entre las partes; pone más texto en el texto, mete en él elementos que provienen de la experiencia del lector. Pero al mismo tiempo quita texto, es decir: selecciona ciertos aspectos en detrimento de otros, renuncia a sentidos potenciales, estrecha posibilidades, *concreta*. Convierte la convivencia en disyunción: *esto o aquello*, provisionalmente, frente al *esto y aquello* que el texto contiene en potencia. En uno y otro caso, esta operación da cuenta de un lector activo que va escribiendo un texto virtual sobre el texto real que le anima. Esto significa aquí leer: *producir* el sentido del texto, es decir, poner *algo* en la *nada* que los huecos de su estructura dejan ver.

De este modo, la concretización ya no se ocupa de “hacer ver” los objetos (objetivación), sino de “hacer no ver” los lugares de indeterminación –para Ingarden la eliminación de estos lugares diferencia la actitud estética de la pre-estética y de la no-estética⁹⁴. La *concretización* señala precisamente el entendimiento sobrexplícito

⁹³ Los *aspectos* refieren lo que cada sujeto percibe de un objeto dado. Para esta categoría, Ingarden propone la siguiente definición: “Los sujetos son los que un sujeto perceptivo experimenta de un objeto dado y, como tal, exige una percepción concreta o, por lo menos, un acto vívido de representación por parte del sujeto, si han de ser experimentados real y concretamente. Solamente cuando están concretamente experimentados cumplen con su propia función: la de llevar a aparecer un objeto que acaba de ser percibido” (2005: 79).

⁹⁴ “La presencia de los lugares de indeterminación en el estrato de objetos de la obra literaria permite dos posibles maneras de leer. A veces, el lector quiere considerar las manchas de indeterminación como tales, y dejarlas indeterminadas a fin de aprehender la obra en su estructura característica. Sin embargo, lo más usual es leer la obra literaria de una manera muy distinta. Pasamos por alto las manchas de indeterminación como tales e involuntariamente (casi intuitivamente) las llenamos o las completamos con determinaciones que no son justificadas por el texto. Así que vamos más allá del texto en varios puntos, sin que estemos claramente enterados de ello. Lo hacemos, en parte, bajo la influencia del texto, pero parcialmente también bajo la influencia de nuestras naturales inclinaciones, ya que estamos acostumbrados a considerar las cosas y personas individuales como completamente determinados. [...] La tendencia a aprehender las

de un lector que lee entre las líneas y por dentro de los huecos para complementar, “involuntariamente”, facetas que ni las objetividades presentadas ni sus correlatos contienen. “Llamo ‘concretización’ a esta ‘complementaria determinación’ de los objetos presentados (o representados o retratados)”, escribe Ingarden, que sitúa en esa “complementariedad” o suplemento el papel creativo del lector, que al acudir a su experiencia para rellenar lo que el texto no dice, introduce la variabilidad de la lectura y el consecuente problema de la interpretación, su “corrección” y su “valor” (cf. 2005: 75-77).

La concretización es la operación de la que emerge el objeto estético. Sólo cuando la obra de arte literaria alcanza su “expresión adecuada” en una concretización puede decirse que logra, en el caso ideal, el “establecimiento pleno” y la “manifestación espontánea y explícita” de *todas* sus cualidades⁹⁵. La concretización no es todavía el objeto estético, pero sí es su condición, y en este punto aparece como paso previo a la *comprehensión* de un texto, es decir, al “salto metafísico” en el cual éste adquiere su pleno sentido. La concretización supone el límite superior de la lectura y el límite inferior del sentido; señala un “tope” a partir del cual el modelo de Ingarden ya no sirve para explicar el comportamiento del texto elegible. La visión totalizante de un sentido que, una vez establecido, no puede sino olvidar los “defectos” del texto que trasciende es ciertamente inconciliable con el privilegio literal de la elegibilidad, cuya ecuación está mucho más cerca de las propuestas de Iser, como anuncié un poco más arriba.

Tomada como el último momento del texto, la concretización establece un límite más en el modelo de Ingarden, al separar las dos fases de la *comprehensión* de la obra de arte literaria según se produzca durante o después de la lectura. La *comprehensión durante la lectura* adquiere un desarrollo temporal derivado de la extensión del texto y de la naturaleza secuencial de su lenguaje. Sucede *con* y *desde* el texto, pero *en* la conciencia del lector, donde los enunciados van apareciendo como correlatos de las proposiciones y se van relacionando entre sí a partir de los datos que los nuevos enunciados proponen *mientras* el texto dura. Por su parte, el objeto estético que emerge *después de la lectura* lo hace también por fuera de un texto que deja atrás. Para Ingarden, la *comprehensión* propiamente estética produce un sentido exterior y trascendente al texto, que se da como un bloque armónico y unitario, pleno, que ya no es lengua (enunciado), cosa

obras de arte literarias desde una actitud estética actúa en la misma dirección de rellenar los lugares de indeterminación” (Ingarden 2005: 74).

⁹⁵ Es más, precisamente lo que define a las cualidades estéticas es que sólo pueden manifestarse plenamente en la concretización, mientras que en el texto aparecen en un estado latente de “predeterminación y preparativo [*apprêtement*]”. En el texto están disponibles, en la concretización llegan a ser: “l’œuvre d’art littéraire ne forme l’objet *esthétique*, au sens propre, *que lorsqu’elle accède à l’expression dans une concrétisation*. [...] Ce n’est pourtant pas la concrétisation elle-même qui est l’objet *esthétique*, mais l’œuvre d’art littéraire prise exactement comme elle s’exprime dans la concrétisation, comme elle y prend totalement corps” (Ingarden 1983: 315-316).

(objetivación) ni relación (concretización), sino *idea* (cf. 2005: §13a). La idea señala “un complejo ‘demostrado’, sintético y esencial, de cualidades mutuamente moduladas y estéticamente valiosas, que llega a aparecer en la obra o por medio de ella” (*ibíd.*: 111). Es resultado de la obra, por lo que necesita de ella para llegar a ser, pero una vez que existe la obliga a desaparecer, confirmando su estatus provisional e instrumental. La idea emerge como “totalidad” y “unidad íntima” allí donde la obra manifestaba heterogeneidad y dispersión, indeterminación y conflicto. Sólo de esa totalidad que adviene, de un solo golpe, después de la lectura se puede, según Ingarden, predicar un valor estético. Ella es el parámetro que tasa retroactivamente el valor de las cualidades que el texto contenía en potencia; es el centro cristalizador del objeto estético que, pleno, determinado y perfectamente desarrollado, se diferencia tanto de la cosa física (texto) como de la obra de arte (concretización) y es el único del que se puede predicar un valor absoluto, no condicionado (cf. *ibíd.*: 243)⁹⁶.

Es esta concepción totalizante del texto literario, en la que la inmanencia lingüística pierde no sólo valor, sino incluso consistencia, la que el texto elegible viene a cuestionar. Lo que Ingarden llama “actitud estética” requiere que el lector olvide lo que aquí definiendo como lo más propio del objeto literario, a saber: que es un hecho de lengua. Esta investigación no puede, por tanto, asumir la última fase de su modelo hermenéutico: sí le interesa, sin embargo, lo que sucede antes, desde la concretización hacia atrás. Es decir: el *durante* de su lectura. Y le interesa por dos razones: primero porque respeta la estructura textual como motor de (y resistencia al) sentido –es decir, la idea de texto como maquinaria productiva y no representativa–; segundo porque anticipa, incluso en el nivel terminológico, la estructura de tema y horizonte de Iser y el proceso de lectura que va asociado a ella. Me detengo brevemente en esta fase del modelo de Ingarden, que desarrolla el aspecto temporal de la comprensión, el proceder secuencial y acumulativo de la lectura que su discípulo desarrollará con detalle años después.

⁹⁶ Al tomar la *idea* como “centro cristalizador” del objeto estético, el modelo de Ingarden recupera en cierto modo la univocidad y el “buen sentido”: no sólo propone lecturas adecuadas, sino que habla incluso de “obras bien construidas” (cf. 2005: 111). Estas obras se caracterizan por ordenar jerárquicamente sus cualidades alrededor de ese centro / idea que el proceso de lectura “correcto” descubrirá: “Entonces, por lo regular, si la obra está bien construida, tiene un solo centro de cristalización en su correcta concretización. Las cualidades suplementarias estéticamente pertinentes han de ser subordinadas a la constitución de este centro” (*ibíd.*: 113). Frente a esas obras de referencia, el crítico reconoce la existencia de otras, no armónicas ni cerradas (o incluso totalmente dispersas), y que por tanto tienen menos valor: “parece posible que haya obras literarias (y posiblemente obras de arte en general) en las que hay varios de estos ‘centros de cristalización’ que no pueden ser traídos a esta armonía y consecuentemente no pueden conducir a una sola unidad. A tales obras les falta la coherencia total interna de la obra de arte que sí posee un solo núcleo de valores” (*ibíd.*). Estas consideraciones dan buena cuenta del momento en que la teoría de Ingarden se aleja de los procedimientos implicados en el texto elegible, apegados a la fuga (frente al centro), a la materia (frente a la idea) y a la pluralidad semántica.

La temporalidad de la comprensión que sucede durante la lectura tiene que ver con la extensión del objeto literario y con la naturaleza secuencial de su estructura –conviene aquí recuperar una premisa ya enunciada: la *adaptación* de la comprensión al objeto comprendido. La estructura del texto fija su orden mediante la sucesión de enunciados o, según el caso, de palabras o secuencias lingüísticas funcionalmente relevantes. Es en ese ordenamiento que la obra se presenta al lector y lo estimula a actualizar su sentido. La asimilación progresiva de las partes del texto es la primera fase de la comprensión, que Ingarden refiere como el *conocer* de la obra literaria. Para dar cuenta de este proceso de conocer, Ingarden se sitúa en el “momento presente” de la interacción del lector con el texto y expone su carácter complejo (cf. 2005: §16). El presente, dice, nunca se da limpiamente como punto de presencia pura, sino que aparece atravesado por el pasado y el futuro que le sirven de horizonte y que lo dividen hacia dentro sin cesar. La *duración* del presente –problema filosófico clásico, que desde la *Física* de Aristóteles llega hasta Heidegger o Bergson– depende, para Ingarden, de la capacidad que el lector tenga de retener una experiencia inmediata y vívida de lo leído. Su contenido es, por tanto, variable: con frecuencia coincide con la oración, a veces contiene una secuencia de oraciones e incluso puede agotarse en el fragmento de una frase compleja. El presente del lector digamos que avanza –como el tiempo mismo avanza– y se va deslizando a través de la estructura de la obra durante la lectura. La lectura es así un advenimiento constante de ese presente que el lector va experimentando sucesivamente y que también sucesivamente va incorporando a lo leído. Cada presente introduce perspectivas nuevas o confirma las que fueron vagamente anunciadas. De este modo, los sucesivos presentes van cambiando lo desconocido en conocido, y a la vez van dejando atrás el presente anterior, que no desaparece del campo de visión, pero sí cambia de forma. Dicho de otra manera: lo presente del presente dura poco, pierde enseguida actualidad y se “hunde lentamente en el horizonte del pasado” para hacerse parte del suelo de expectativas sobre el que se colocan los nuevos datos y que finalmente constituye el sentido de la obra (2005: 127).

Entendida como *presentificación* (Husserl), la lectura ocurre en el lector como una sucesión de *inputs* que hacen de él una especie de observador del texto⁹⁷. Al objetivar los sucesivos enunciados, este lector-testigo va colocando en su conciencia los correlatos intencionales correspondientes como si fueran cosas que pudiera ver juntas y relacionar. En este sentido, el proceso *imaginado* de la lectura se parece mucho a un acto (*real*) de percepción. Pero así como las palabras pasan, parece que los objetos permanecen, y entonces eso que el lector ve no es solamente lo que está pasando en el *directo* de su

⁹⁷ “Husserl habla de una ‘presentificación’ (para acunar la palabra, gn) [*Vergegenwärtigung*] que, aunque diferente de la ‘presentación’ [*Gegenwärtigung*] que ocurre durante la percepción, está definitivamente relacionada con ella” (Ingarden 2005: 129).

lectura, sino más bien una escena donde la experiencia de lo nuevo se mezcla con el recuerdo de lo ya leído y con las anticipaciones de lo que se leerá, que comparecen como fantasmas para dar cuenta de la temporalidad del texto y de su comprensión. Todo lo que cabe en esa escena condiciona la experiencia inmediata de la lectura, es decir: ocurre a la vez, en un único golpe del ojo, y está mutuamente condicionado. Los límites de esa escena determinan, en fin, la duración del presente del lector.

No todos los correlatos intencionales que constituyen el presente de la lectura se relacionan por igual con los enunciados que son su origen. Sólo lo inmediatamente leído se acerca en extensión a su correspondiente textual, mientras que lo anterior (ya conocido) comparece en la escena a costa de ser deformado, comprimido, sintetizado y dejado atrás: “En las partes ya leídas de la obra, y por ende en el pasado, los sentidos de las oraciones que el lector explícitamente desarrollaba cuando los leía ahora aparecen como unidades completas de sentido, como aprehendidos en un acto intencional resumido; y de esta forma son retenidos en la memoria” (Ingarden 2005: 129). El pasado de la lectura permanece en el presente acortado y resumido, como unidades de “sentido condensado” que el lector recoge de manera casi siempre automática para poder avanzar en la comprensión. Deformado y transformado, comprimido, el pasado pierde su condición de pasado y se actualiza en el presente en tanto que es *retenido* por la memoria activa⁹⁸. Así ocurre que lo leído forma parte del presente de forma directa, y no ha de ser necesariamente *recordado* a través de un ejercicio voluntario de memoria –aunque éste pueda ser necesario en obras difíciles, largas o en lecturas interrumpidas. Digamos que el pasado no pasa tan rápido: en circunstancias normales, no desaparece inmediata y completamente de la conciencia del lector. De igual modo, nadie puede retener en la memoria activa todas las partes leídas, ni tampoco puede acceder a las que sí retiene más que en su forma condensada: diferente, por tanto, de lo que su presente fue.

Ese presente amplio de la lectura, donde cabe tanto lo inmediatamente experimentado como lo retenido en la memoria activa, está en relación con las partes de la obra a las que el lector todavía no ha llegado. Partes que aún desconoce, pero que van siendo apuntadas por lo leído, y que por tanto están más o menos disponibles, prefiguradas, como acercándose. Ellas son el futuro de la lectura, pero tienen un lugar en el presente del lector, en tanto que muchas veces están “anunciadas” o “preparadas” por la estructura de la obra. Un ejemplo: el ritmo y la rima de un soneto son expectativas textualmente construidas, que producen en el lector cierta sensación de dominio

⁹⁸ Sobre esta “memoria activa”, escribe Ingarden: “Solamente, de manera provisional, podemos decir que es un tipo periférico de sensación, que no tiene contenido más preciso de que algo había pasado que está estrechamente conectado con el momento presente (como, por ejemplo, la primera parte de una oración que se ha iniciado y que está siendo mejor pensada) y tiene cierta continuación en le presente o consecuencias palpables en lo que es actual en el presente” (2005: 130).

sobre lo que vendrá, como si lo conociera de antemano. Un ejemplo más, pongamos la historia de *Bartleby*: la propia estructura, en su recurrencia, va introduciendo en el texto acontecimientos aún no narrados; la fórmula repetida anuncia por ejemplo el silencio, es decir, la renuncia a hablar, que estaba a su vez anticipada por la renuncia a comer y a copiar; el encierro en la oficina, prefigurado por el muro detrás de la ventana, adelanta en cierta medida la cárcel; la palidez del escribiente augura una muerte que, por lo demás, el epílogo del relato parece relacionar con una circunstancia anterior: la etapa en la que aquél trabajó en el departamento de cartas muertas, que puede verse como una especie de anticipación extradiegética del final del relato –anticipación que, en la secuencia textual, llega al final del todo, es decir: está avanzada por el relato mismo.

Pero independientemente de los anuncios o las anticipaciones que puedan comparecer como contenidos concretos, hay elementos que el lector conoce de antemano, es decir, que predica del texto ya antes de enfrentarse a él. Por ejemplo las expectativas genéricas o las que impone el estilo de un autor, en caso de que lo conociera. O, más aún, la propia dinámica de la lectura, el “fenómeno de la progresión” o del crecimiento de la obra hacia partes aún no conocidas, que compensa por delante el decrecimiento de la obra por detrás (por el pasado que va empalideciendo). Esta progresión, prevista por el lector, permite el movimiento de la comprensión, que consistiría así en enfrentar cada parte que se lee en el marco de un *doble horizonte*: de un lado el de lo ya leído, que se hunde en el pasado de la obra, y del otro el de lo aún no leído, que todavía se desconoce. De este modo, pasado y futuro forman parte del presente, están “presentes como horizonte”, como indica Ingarden a través de Husserl, e influyen de modos muy diversos sobre el contenido de cada enunciado (2005: 133).

Pasado retenido y futuro anticipado son, por tanto, el horizonte doble del presente vívido de lo nuevo, que viene dado por las partes que se van sucediendo a medida que el lector avanza en el texto. La idea de *horizonte*, explicada en el epígrafe anterior, es asimilada sin apenas modificación por el modelo de Iser, que lo alterna, como vimos, con el *tema*, traducción de esas “partes” sucesivamente nuevas que van rellenando y modificando el horizonte hasta acabar formando parte de él. Por la alternancia de tema y horizonte, y por la dimensión temporal que ésta introduce, el *conocer* de Ingarden fundamenta la fenomenología de la lectura de Iser, haciendo que ambas teorías sean compatibles en el análisis de la construcción del sentido *durante* la lectura, aunque se distancien definitivamente en el *después*. Explico en qué sentido sucede tal convergencia.

El proceso de lectura es para Wolfgang Iser el correlato de una estructura textual que funciona por la oscilación de temas (presentes) y horizontes (pasados y futuros presentizados) alrededor del punto de visión móvil del lector. Por tanto, el propio artefacto literario blinda la interacción entre el texto y el lector como lugar donde sucede el sentido. Una interacción polémica, por cuanto se define tanto

por su “armonía” –es decir, por la mutua necesidad de los elementos, en la línea de la “adaptación” de la comprensión a su objeto señalada por Ingarden– como por su “asimetría” (cf. 1987: 175 y ss.; 255 y ss.). La complementariedad y la asimetría entre texto y lector vienen establecidas por los espacios vacíos, que desempeñan en este modelo una función más compleja que la que Ingarden asignaba a la indeterminación, y que se consolidan como elementos esenciales de lo literario, cuyo destino no es ya desaparecer sino afirmarse como rasgo distintivo de la ficción. Aquí los espacios vacíos vienen de algún modo a contener lo que hasta ahora identifiqué como el presente de la lectura. Más exactamente: vienen a situar ese presente en la acción del lector sobre el texto, convirtiéndose en la *circunstancia* del lector, una especie de mirador (Ingarden hablaba de “escorzo”) que muestra determinadas perspectivas textuales y oculta otras. Si por haz de la estructura el lector era una función, por el envés de la lectura éste es un vértice temporal (un “vértice entre protención y retención”) que sólo podría llamarse “presente” si entendemos el presente como convergencia de pasado y futuro, y por tanto como un tiempo esquivado o huido: indeterminado (cf. *ibíd.*: 192 y *passim*).

De este modo, la oscilación entre tema y horizonte que organizaba la estructura literaria se traduce, en la lectura, en una tensión entre protención y retención alrededor del presente del lector, tan vacío como los espacios de indeterminación y con un espesor equivalente: un lugar de choque, un vértice entre pasado y futuro. En efecto, el espacio vacío obliga al lector a retroceder y avanzar en el tiempo de la lectura, recordando lo que ya leyó para imaginar lo que vendrá después. Simultáneamente, los aspectos determinados por el texto le obligarán constantemente a mirar hacia atrás para *confirmar* o *corregir* lo que en un presente anterior la indeterminación le había obligado a *inventar*. Al desplegar así el texto en su conciencia, el lector producirá el ensamblaje que la estructura reclama, es decir: activará la interacción entre los correlatos pre-estructurados en la secuencia de frases, ejerciendo como bisagra o produciendo la cantidad de sentido que les permite avanzar sobre sí y relacionarse.

Iser describe el proceso de la siguiente manera: cada correlato intencional de enunciado prefigura un horizonte de interpretación en tanto es retenido en la memoria del lector como una “pantalla” sobre la que proyectar el correlato siguiente. Este nuevo correlato, volcado sobre el horizonte del anterior, debe confirmar o desmentir lo que aquél había anticipado, y al tiempo ha de sufrir una idéntica metamorfosis y servir de horizonte para el correlato que le sucede. Puesto que cada correlato de enunciado contiene tanto visiones saturadas (aspectos determinados) como representaciones vacías (huecos de indeterminación), su función anticipatoria no puede ser más que restringida, comportándose así respecto al correlato siguiente como una “espera” o “expectativa” que anticipa su cumplimiento. Así, la lectura del texto de ficción parece esquivar constantemente el presente por la acción de la indeterminación, que convierte cada

tema en el horizonte del anterior (al que sus determinaciones confirman o desmienten) y del siguiente (que sus espacios vacíos avanzan y esperan). En consecuencia, el presente de la lectura aparece internamente dividido en esperas y recuerdos, pasados retenidos y futuros anticipados (cf. 1987: 181; 1989b: 151).

Sobre este esquema, Iser entiende que la secuencia de enunciados puede obedecer a dos modalidades diferentes: si en su desarrollo el nuevo correlato suprime la indeterminación del precedente en el sentido que aquél había previsto, entonces se producirá una *satisfacción* creciente de la espera, que, mantenida hasta el final del proceso, acercará el texto a un modelo descriptivo-representativo (cuyo fin es la individuación del objeto). Si, al contrario, sucede que cada nuevo correlato desmiente el sentido avanzado en el anterior –es decir, si las expectativas propuestas por su horizonte se *frustran* con el avance de la lectura–, se producirá un movimiento retroactivo de corrección de los sentidos “mal” introducidos en los espacios de indeterminación. Como consecuencia de esta modificación, lo ya leído aparecerá de manera distinta a la que mostraba en el momento de su lectura, y lo leído entonces, tal como entonces se entendió –es decir, su sentido “descartado”– “empalidecerá” en el recuerdo del lector hasta disolverse “en un horizonte vacío que no forma más que un marco general para los contenidos de las retenciones en el recuerdo” (1989b: 152). Por su parte, el sentido corregido de lo leído sí pasará a formar parte activa del proceso de lectura, estableciendo nuevas relaciones con los correlatos propuestos por la secuencia de los enunciados, respecto de los cuales no aparece como contenido percibido, plenamente presente, sino como datos retenidos en la memoria activa que influyen y determinan el presente de la percepción. De este modo, escribe Iser, “en el proceso de lectura se mezclan sin cesar las esperas modificadas y los recuerdos transformados”, a partir de lo que el texto va ofreciendo progresivamente como enunciados lingüísticamente estables. En esta segunda modalidad, la de los textos difíciles o ambiguos, se hace evidente la “estructura hermenéutica profunda de la lectura”, que solamente ocurre en el lector, aunque sea resultado de lo que el texto ofrece y de la “dimensión virtual” que pende de su indeterminación. Cada instante de lectura se revela así como “una dialéctica de protenciones y retenciones, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido que se destiñe continuamente, de manera que ambos horizontes internos al texto se acaban fundiendo” (*ibíd.*). Frente a la amplitud del presente de Ingarden, aquí el presente del lector se vuelve muy estrecho: parece que en Iser el horizonte siempre puede más que el tema, al que acorralla por delante y por detrás casi hasta acabar con él⁹⁹.

⁹⁹ “En el proceso de la lectura se produce entonces una actualización múltiple de los contenidos de las retenciones, y esto significa que lo recordado se proyecta en un nuevo horizonte que no existía en el momento en que fue aprehendido. No por ello se hace lo recordado plenamente presente, pues ello implicaría la simultaneidad de la memoria y la percepción. Sin embargo, los contenidos de la memoria

Entendido como mezcla de protención y retención, de esperas y recuerdos, los procesos de lectura “frustrados” parecen ajustarse a la naturaleza del texto elegible, que funciona en una lógica de producción de sentido y no en el esquema representativo propio de los textos descriptivos. Mediante la segunda modalidad de la lectura, Iser introduce en el modelo de Ingarden una modificación decisiva para esta investigación, referida al estatus y a la función de la indeterminación. Los “hiatos” o vacíos criticados por el polaco sólo obstaculizan una lectura del tipo I (textos descriptivos), y por tanto sólo ahí deben ser neutralizados. En textos donde la referencialidad no es dominante, la indeterminación puede ser un valor fundamental: así ocurre con la literatura en general, y más aún en el caso del texto elegible, donde la opacidad y la interrupción de la normalidad lingüística son esenciales (cf. Iser 1987: 183). La frustración encadenada de las expectativas textuales es el correlato del texto tartamudo, de esa máquina que no funciona más que estropeándose. Lo elegible esquivaba la plenitud del texto y esquivaba también el pleno presente de su sentido a través de la secuencia de modificaciones, adelantos, esperas y desacuerdos en que consiste su lectura.

Por eso, el sentido que resulta de cada lectura de un texto elegible no puede olvidar el procedimiento que lo produce. Por ser un texto vuelto sobre sí y hacia el lector, ese sentido es en cierta medida la historia de su producción, de su formación lingüística. No puede en ningún caso aparecer fuera de la lengua, ni tampoco tratar de superar los vacíos del texto en la supuesta plenitud de una idea. Tomo de nuevo el ejemplo de Gherasim Luca: de eliminar la secuencia de frustraciones y la indeterminación de su objeto, el sentido del poema se agotaría en el significado de la frase que le sirve de título y de cierre: “Je t’aime passionnément”. ¿Es esto lo que el texto quiere decir? O mejor: ¿es que no quiere decir nada más? “Ne dominez pas vos passions passives”: ¿hay que entender este verso en su mera función provisional y mediadora? ¿Es menos *pleno* su sentido que el de la frase final, que ayuda a pronunciar? Casi cualquier lector respondería inmediatamente que no. La indeterminación de este poema es su mismo sentido: no es un poema de amor, sino, tal vez, de la dificultad para decir ese amor.

se transforman, pues el nuevo horizonte los hará aparecer a otra luz. Lo recordado establecerá nuevas relaciones, las cuales, por su parte, influirán en la orientación de la espera despertadas por los correlatos de la secuencia de los enunciados. De este modo, en el proceso de lectura se mezclan sin cesar las esperas modificadas y los recuerdos transformados. Sin embargo no es el texto el que ordena por sí mismo tales modificaciones de las esperas ni esas relaciones de lo recordado. Es un producto resultado de la tensión descrita como dimensión virtual del texto. Su particularidad radica en que lo suscita el lector aunque es un objeto potencial de la obra. En esta particular convergencia se revela la estructura hermenéutica profunda de la lectura. En razón de sus elementos de indeterminación, cada correlato de un enunciado prefigura la correlación siguiente, pero en virtud de sus elementos determinados y satisfechos constituye el horizonte del enunciado anterior. De este modo cada instante de la lectura es una dialéctica de protenciones y retenciones, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido que se destiñe continuamente, de manera que ambos horizontes internos al texto se acaban fundiendo. En esta dialéctica se actualiza el potencial implícito en el texto” (Iser 1989b: 152. Ver también 1987: 181-182).

Conviene, por lo tanto, detener la fenomenología de la lectura en el *durante* del texto, como hace Iser, y no tratar de establecer un sentido “armónico” en el *después*. El sentido, en sí, llega después del texto, pero no porque lo trascienda (Ingarden) sino porque es su *efecto*. Como efecto, llega después pero en el mismo nivel, al nivel de la superficie (Deleuze), al pie de su letra.

Aunque da buenas pistas, Ingarden acaba por destruir la especificidad de lo literario en un salto metafísico que neutraliza la literalidad y elimina la indeterminación del texto. Al privilegiar en el objeto estético una plenitud y una armonía que el artefacto no tiene, termina desconectándose de él y haciéndolo desaparecer, como vimos, en un sentido que apacigua la “inquietud” del texto y sacia esa suerte de hambre de plenitud que él entiende por “emoción estética” (2005: 251). Esa desconexión cifra, en efecto, el tránsito de la actitud práctica a la estética: el texto desaparece como hecho lingüístico para pasar a formar parte del objeto estético en tanto que valor (cf. *ibíd.*: 239 y *passim*). Volcado sobre la ecuación de lo elegible, su esquema prolongaría la fórmula hasta volverla en su contra. La secuencia sería la siguiente: literalidad + ilegibilidad = lectura; lectura – (ilegibilidad + literalidad) = sentido. Lo que plantea dos posibilidades: (1) bien entender que el sentido no coincide con la lectura, y que por tanto tiene que ver con el “mundo” (lo que nos devuelve a una lógica representativa a última hora), o bien (2) mantener que el sentido es igual a la lectura, y asumir entonces que a la ecuación original le falta algo, un elemento que permanecería aún después de renunciar a la literalidad y a la indeterminación. Ese algo que falta yo sólo puedo pensarlo en términos de referencia, y por tanto, de mundo-dado, extra- y pre- textual, lo que vuelve a introducir la mimesis y la referencialidad en un texto que, si emancipa y si hace falta, es precisamente porque promueve otra forma de relación con la realidad.

El acierto de Iser está en que detiene la comprensión antes. Sitúa el sentido después y detrás del texto, pero nunca como algo trascendente a él. De este modo su esquema es más claro al identificar lectura y sentido, lo que le permite también insistir en la pluralidad de las lecturas, un problema que Ingarden apenas aborda pero que será el fundamento de teorías de corte historicista como las de Jauss. Para Iser el sentido no elimina la indeterminación, sino que de una manera que no es capaz de explicar con claridad, la conserva. Y con ella, conserva el texto mismo, que no desaparece sino que más bien se enfrenta al sentido y lo derrota en cada nueva lectura –con cada nuevo sentido actualizado a partir de la estructura textual. Aquí la gran quiebra entre maestro y discípulo: el después de la lectura de Ingarden olvida el texto; el después de la lectura de Iser regresa al texto (invita a releerlo).

¿Olvida el texto? Habría que puntualizar al polaco en esta cuestión. Su apuesta por el sentido como totalidad o unidad armónica no apela a un lector que se volvería “neutral” al final de su proceso. Es claro en este punto: la plenitud de la obra no

resulta de conocerla “por todos sus lados”, sino de acceder a ella desde el final (2005: 178). Entendida de este modo la trascendencia se suaviza. El final es un punto de vista privilegiado porque permite que el lector cuente con todas las partes de la estructura del texto en su ordenamiento definitivo y con su propia experiencia de lectura, en cuyo avance construye cierta consistencia o unidad de sentido. Pero no deja de ser *un* punto de vista, un “escorzo perspectivo” que, además, comporta la desventaja de eliminar el presente de la comprensión al empujar la obra al pasado reciente del lector, que la experimenta como un “eco”, se distancia, la sintetiza (*ibíd.*).

La lectura acaba así pareciéndose más a un saber que a una experiencia. Entendida como escorzo –es decir, eliminada su neutralidad– la posición final detiene una determinada lectura en su sentido, pero en ningún modo calma la inquietud del texto, como sí da a entender Ingarden. Más bien al contrario, la parcialidad o *lo escorzado* de ese sentido-final devuelve al lector a un texto no agotado, que podría decir algo más, algo distinto, si se recorre otra vez. Un texto que excede siempre su lectura. No obstante, la perspectiva del final resulta útil desde el punto de vista de la comprensión. La lectura no puede durar más que el texto, aunque éste la sobrepase: ella se adapta a su secuencialidad y a su extensión. Tampoco puede durar menos, pues el lector requiere conocer todas las partes de una obra, su ordenamiento definitivo y los límites de su estructura. Así, el sentido-final es necesario pero no definitivo, es decir: se plantea como meta de *una* comprensión posible del texto, un punto de cierre para la lectura. Renunciar a este ejercicio de distancia y síntesis supone concebir un texto en perpetuo deslizamiento sobre su significante, hipótesis muy sugerente para ciertas provocaciones filosóficas, pero más cuestionable en lo que al análisis de los procedimientos y los efectos de la literatura se refiere.

*

El final, pues, importa siempre que no se considere definitivo. Importa porque *puntuúa* la comprensión. Sería tal vez más adecuado proponer la lectura como un *tiempo de comprender* y el sentido como su cronómetro: esto corregiría el salto metafísico de Ingarden (y el de las poéticas del imaginario a las que aludí más arriba) sin darle por completo la espalda. Así vista, la lectura haría coincidir el límite (temporal) de la comprensión con el límite (espacial) del texto, sin por ello cerrar el texto, que seguiría disponible para otros procesos de lectura.

Esta idea del final como *puntuación* está tomada de las consideraciones de Jacques Lacan sobre la duración de la cura en psicoanálisis. Especialmente relevante, para lo que estas páginas proponen, es un escrito de 1945 titulado “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada”. Ahí parte del sofisma de los tres prisioneros para establecer

tres temporalidades en la comprensión: (1) el instante de la mirada, (2) el tiempo de comprender y (3) el momento de concluir¹⁰⁰. La articulación de estos tres tiempos en el sujeto no progresa sin resistencias por el camino de la *verdad*, sino que responde más bien a la secuencia de dudas, paradas y vaivenes que organiza el *error lógico* como motor de conocimiento (cf. 1999c: 200 y ss.). En su defensa de la naturaleza temporal o procesual de la comprensión frente a una lógica clásica más bien espacial y totalizante, Lacan se acerca a los procesos de avance y corrección de las teorías de la lectura aquí expuestas, e insiste en señalar la *ambigüedad* que es inherente a la verdad –como inherente al sentido era la indeterminación. Nada aparece de una vez: las “mociones suspendidas” de la comprensión –las paradas que detienen la “prisa lógica”– no avanzan, escribe Lacan, sobre lo que los sujetos *ven* (los discos blancos que cada preso constata en el pecho de sus compañeros), sino sobre aquello que infieren de *lo que no ven* –“ce qu’ils ont trouvé de ce qu’ils en voient pas” (los discos negros) (*ibíd.*: 201).

El privilegio de lo no-visto sobre lo inmediatamente percibido pone en marcha el movimiento de verificación del sujeto, que ha de combinar de forma activa los datos que va obteniendo a través de esos tres “tiempos de posibilidad” o “momentos de la evidencia” por los que sucede el sofisma y en los que el elemento temporal comparece de distinta forma (cf. *ibíd.*: 202 y ss.). (1) El *instante de la mirada* es el primero en aparecer, y tiene que ver con la realidad ofrecida por el problema. Es, por tanto, una realidad exterior e independiente del sujeto, que existía antes de que él la enfrentara. La “certeza” o “verdad” de esa realidad es inmediata pero insuficiente, de ahí que precipite el movimiento del sofisma. En el ejemplo de Lacan viene dada por la exclusión lógica que organiza el dilema, y que se le presenta al sujeto casi como una imagen –el enunciado “À être en face de deux noirs, on sait qu’on est blanc” queda transformado en la fórmula “deux noirs:: un blanc”, que muestra el valor instantáneo de la evidencia, cuya duración temporal es igual a cero (*ibíd.*: 203). El instante de la evidencia podría encontrar su equivalente textual en los temas de la estructura apelativa, es decir: las perspectivas esquemáticas, lo *sí* dicho, lo determinado. Eso que se le presenta al lector cuando comienza a leer: un ordenamiento de lengua que, sin embargo, todavía no tiene sentido.

(2) Pero esa evidencia que comparece inmediatamente no cierra nada. Ella es el punto de partida del problema, pero no coincide con él porque no contempla el valor

¹⁰⁰ Explico en qué consiste el sofisma: el director de una cárcel selecciona a tres prisioneros y promete liberar a aquel que resulte ganador de una prueba. La prueba consiste en lo siguiente: dados cinco discos, tres blancos y dos negros, el director seleccionará tres sin ser visto y colocará uno en el pecho de cada prisionero, entre sus hombros, fuera del alcance de su mirada. Con esta información, los prisioneros, reunidos en una habitación, dispondrán de todo el tiempo que necesiten para adivinar cuál es el color de su disco, a partir de la información inicial y de la observación de los discos de sus compañeros. El primero que resuelva en voz alta su color y acierte, quedará libre (cf. Lacan 1999c: 195-196).

de la incógnita (la indeterminación). La indeterminación excede lo que la evidencia plantea: en dilema de Lacan, el sujeto *no ve* dos discos negros, sino dos blancos. Eso que ve no es suficiente, su respuesta requiere *algo más* que la información que le proporciona el problema (dos negros:: un blanco) y también *algo más* que los datos que obtiene de la percepción (dos blancos). Ese *algo más* le llega al sujeto a través de la “intuición”, que le permite formular hipótesis no falseables lógica ni positivamente. Tal es el caso del enunciado “Si j’étais un noir, les deux blancs que je vois ne tarderaient pas à se reconnaître pour être des blancs”, que inaugura en el ejemplo de Lacan el segundo momento del proceso lógico: el *tiempo para comprender* (ibid.: 203). De entrada llaman la atención las palabras seleccionadas para nombrar esta fase del proceso. “Tiempo” ya introduce una duración de la que el “instante” de la primera fase carecía; “para” introduce una finalidad que no estaba presente en el “de”, cuya función era más bien reconocer un atributo que ya estaba presente en algo (la mirada en el instante). Una finalidad que, traducida a los términos de esta investigación, no es otra que la de *producir* ese *algo más* que ni la realidad (los círculos blancos) ni la normalidad (las premisas de la prueba) ofrecen.

El sujeto lleva a cabo una intuición, escribe Lacan, por la que “objetiva” algo que no está. Hablamos, otra vez, de un proceso de la conciencia donde el sujeto produce, a partir de lo dado, el sentido que reclama lo no-dado. Se advierte a qué punto este tiempo para comprender del sofisma se parece a la lectura: la indeterminación es su motor, lo dado es su estructura y su límite; el sentido, como veremos, su resultado.

La comprensión tiene, entonces, un *tiempo*: así decían también Ingarden e Iser. El tiempo de producir diferentes inferencias a partir de los datos y sus modificaciones. En el caso propuesto, la primera hipótesis –“no puedo ser negro”– implica otras, derivadas de la no inmediatez de la formulación y que exigen la capacidad de *imaginar* secuencias lógicas para situaciones no dadas. Así, si el sujeto comprende que no puede ser negro es porque infiere que si lo fuera sus adversarios lo averiguarían enseguida y abandonarían la sala. Saber cómo lo averiguarían implica ponerse en el lugar del otro-blanco que, al ver a un blanco (real) y un negro (presunto: él mismo) podría reconocerse blanco. Este reconocimiento pasaría de nuevo por ponerse en el lugar de uno de sus contrincantes que, de ser él negro, vería *inmediatamente* dos negros, se *sabría* blanco y *ya hubiera abandonado la estancia*. Todo este proceso, que se parece mucho al punto de visión móvil de Iser, tarda en producirse mucho más que la asimilación de la premisa “dos negros:: un blanco” que ocurría en (1). Pero no sólo eso: su estructura lingüística es el condicional –“si yo fuera... entonces...”– lo que refleja que es un proceso tentativo, que se corrige a sí mismo, que avanza mediante descarte de la opción errónea, la que no se ajusta al, digamos, *horizonte* planteado por el problema. El proceso de comprensión es moroso, aunque decidido: se da progresivamente y no sigue un camino lineal ni uniforme.

(3) La comprensión requiere un tiempo, pero debe acotar ese tiempo para efectivamente suceder. El tiempo de la comprensión no puede prolongarse indefinidamente, pues de hacerlo el proceso se convertiría en una sucesión infinita de hipótesis que no conducirían a ninguna certeza. El condicional es sólo el paso previo a la afirmación, pues hay que pasar al acto: el preso debe salir de la celda y conquistar la libertad. Y no sólo eso: debe salir de la celda *antes* que los demás. “Je me hâte de m’affirmer pour être un blanc, pour que ces blancs, par moi ainsi considérés, ne me devancent pas a se reconnaître pour ce qu’ils sont” (*ibíd.*: 204). Al tercer momento del sofisma le llama Lacan el *momento de concluire*, en el cual el sujeto finaliza el movimiento lógico con un *juicio* (un sentido). En el juicio el sujeto vuelve sobre sí, recupera para sí el movimiento de la comprensión que había dirigido hacia los otros (“si yo fuera [*otro*]... entonces”) y afirma con cierta “urgencia”, en la “oscuridad subjetiva” (*ibíd.*), el sentido que el tiempo de comprender aplazaba. El momento de concluir coloca en el juicio un *límite* para la comprensión, es decir, para que el tiempo de comprender “no pierda su sentido”: si los otros prisioneros se le adelantan, el sujeto ya no podrá concluir y todo el proceso habrá sido en vano –no habrá tenido los efectos esperados de libertad. La urgencia de la conclusión, exagerada por la particular competición que el ejemplo de Lacan propone, ocurre en todo proceso lógico, que se da siempre en una tensión temporal que de por sí *precipita* el juicio.

“Passé le temps pour comprendre le moment de conclure, c’est le moment de conclure le temps pour comprendre” (*ibíd.*): la comprensión y el juicio (la lectura y el sentido) están ligados de forma esencial, hasta el punto de que se piensan uno en función del otro –comprender la conclusión, concluir la comprensión. ¿Pero qué ocurre después? ¿El juicio agota el problema? ¿Qué pasa si es un juicio erróneo? El proceso lógico trae consigo una verdad adelantada en el sentido, retrasada en la comprensión, ausente en la evidencia. Una verdad que se da como resistencia al otro, siendo ese *otro* un sujeto o un objeto exterior al *yo* (un texto, por ejemplo), pero que termina por manifestarse *en* ese yo que comprende. Pero para entonces ese *yo* no es el que era: en su contacto con el objeto, el yo interioriza la otredad como “medida común” del “sujeto recíproco” que garantiza la validez del juicio. El tiempo para comprender, dice Lacan, es la función esencial de la “relación de reciprocidad” que vincula el sujeto con su objeto y que *desubjetiviza el juicio* (*ibíd.*: 210). La comprensión, como la lectura, pasa entonces por la *interacción* entre un *yo* (lector) y un *otro* (texto). El sentido resulta de la reducción dialéctica del tiempo para comprender a lo instantáneo de la mirada en el momento de concluir (*ibíd.*).

Pero aunque la referencia al otro (por ejemplo, al texto) es una garantía de verdad, el juicio puede no agotar el problema, no decir todo sobre él. O puede ser, directamente, un juicio equivocado. Asoma de nuevo el exceso del objeto sobre su comprensión, del

texto sobre su sentido, del problema sobre una conclusión que llega demasiado pronto. Lo “anticipado” de la conclusión que señala Lacan viene a decir lo mismo: para cuando ocurre, todavía queda problema (se podría decir más, se podría decir de otra manera). Esto garantiza que el problema se resuelva y al mismo tiempo permanezca. ¿Qué ocurre después, entonces? Hay, de entrada, algo que *no* ocurre: el objeto problemático (véase, el texto) no desaparece ni se olvida, como pretendía Ingarden. Podría decirse que sobrevive. Esto da a la posterioridad del sentido la naturaleza paradójica que define al texto elegible: viene detrás del texto, como efecto de aquél, pero no detiene su maquinaria de significación. No es por tanto excluyente: el sentido termina una lectura pero no el texto, que por su naturaleza no-terminada (indeterminada) sigue disponible y puede ser actualizado, cada vez, en uno de los sentidos que propone.

La conclusión de una interpretación comporta un sentido que llega *demasiado pronto*; que no dispuso, por así decir, del tiempo suficiente para recorrer todo lo que su objeto es capaz de decir. De ahí que el texto siga diciendo, siga pidiendo ser leído. Pero, a la vez, ese sentido llega *demasiado tarde*: para cuando dice lo que el objeto es, éste ya no puede decir nada –se termina. Nunca tenemos tanto tiempo para captar la totalidad del sentido, pero tampoco disponemos de tanto sentido como para rellenar con él la totalidad del tiempo: así es como el filósofo José Luis Pardo refiere la impuntualidad que gobierna la tarea del filósofo y, en general, todo proceso de aprendizaje que, como la lectura, tenga por objetivo decir *algo de algo* (cf. 2004: 194). Decir *algo de algo* (un predicado de un sujeto), y no *todo de algo*, es de entrada una renuncia: implica que podría decirse de otra forma, o sea: que hay *algo más* que decir. Pero esa renuncia resulta ser la condición de posibilidad del pensamiento, lo que hace que su tarea (decir el ser de las cosas) sea difícil –incluso difícilísima–, pero no imposible.

Para decir *todo* de alguna cosa habría que decir lo que esa cosa es, pero también lo fue y lo que puede ser –por tanto, lo que *no es*. Que esto es imposible ya lo planteó Aristóteles al desarrollar, en el libro Γ de la *Metafísica*, el principio de no-contradicción: no se puede decir que una cosa es y no es al mismo tiempo y en el mismo sentido; si se dice al mismo tiempo ha de ser en distintos sentidos, si se dice en el mismo sentido ha de ser en distintos tiempos¹⁰¹. Hablar con verdad exige de entrada repartir la totalidad

¹⁰¹ Aristóteles propone tres versiones del principio de no contradicción: (1) “es imposible que lo mismo se dé y no se dé en lo mismo a la vez y en el mismo sentido” (*Met.* IV-3 1005b, cf. 1994: 173), (2) “si no es posible que los contrarios se den a la vez en lo mismo [...] es evidente que es imposible que el mismo individuo crea que lo mismo es y no es” (*ibid.*: cf. 173-174) y (3) “es imposible que dos afirmaciones contradictorias sean verdaderas a la vez respecto de lo mismo, es evidente que tampoco es posible que los contrarios se den a la vez en lo mismo. En efecto, de los contrarios uno es privación no menos (que contrario), privación de entidad. Y la privación es, a su vez, negación de un género determinado Por tanto, si es imposible afirmar y negar a la vez con verdad, también será imposible que los contrarios se den a la vez, a no ser que ambos se den en cierto sentido, o bien uno en cierto sentido y el otro de modo absoluto” (*Met.* IV-6 1011b, cf. 197).

del ser, dar el ser por partes, partido, cada vez como *algo*. Este reparto, que convierte la contradicción en contrariedad, será *dialógico* si divide el ser según su sentido (lo que es en potencia no es en acto) y será *diacrónico* si responde a criterios de tiempo (lo que fue antes no será después). Así, es posible que alguien esté al mismo tiempo sano en potencia y enfermo (no sano) en acto; o que esté sano y enfermo en acto si estuvo enfermo ayer pero hoy ya no lo está¹⁰².

La solución aristotélica le sirve a Pardo para organizar el aprendizaje (siendo que aprender no es más que *llegar a decir algo de algo*) alrededor de lo que llama la *ley del encabalgamiento crono-lógico*. Esta ley postula que el progreso de un argumento viene dado por el desajuste entre el tiempo y el sentido, que avanzan uno sobre el otro, como si se persiguieran, y sólo coinciden al final. Tiempo y sentido se encabalgan como sucede en un poema (Pardo traduce aquí la hipótesis de Giorgio Agamben en *Idea de la prosa*), que existe mientras el valor prosódico no coincida con el semántico, es decir, mientras un verso se quede corto a su sentido, que necesitará de otro en el que continuar. Cuando el sentido cabe en el verso, cuando métrica y semántica coinciden, entonces no queda nada por decir, no hacen falta más versos y el poema acaba. Y si la poesía se define por el encabalgamiento y el último verso de un poema no encabalga, entonces ese último verso no es poesía sino prosa. El poema se presenta así como una pendiente más o menos inclinada hacia la prosa, y dura lo que tarda en desembocar en ella. Lo mismo puede decirse de un argumento, que dura tanto como tarde en llegarle el final –allí donde su sentido llega a tiempo, es decir, donde el tiempo (*cronos*) detiene la progresión del sentido (*logos*). En el final, el sentido se convierte en tiempo, ingresa en un tiempo que no es suyo (que no es dialógico), sino que está determinado por el reloj (es diacrónico). De alguna manera, al final se ejerce una violencia crónica sobre la vida lógica del argumento, pero sólo así, deteniendo su avance, es posible predicar de él un sentido –“concluir” la comprensión, diría Lacan. Tiempo y sentido coinciden *al final*, se adecuan gracias a la irrupción crónica que acaba (y acaba con) el *logos*. Y sin embargo ese final parece no llegar a tiempo, parece ser impuntual al argumento, como si le llegara demasiado pronto (cuando todavía podría decirse *algo más*) y también demasiado tarde (cuando ya no hay más cosas dichas, en la línea que termina, que no encabalga) (cf. Pardo 2004: 283-291).

La última línea de un diálogo no entonces dialógica (no depende del *logos*), sino diacrónica. No llega a tiempo porque llega en otro tiempo, en el tiempo rígido que impone el reloj. La temporalidad dialógica es elástica y progresa ilimitadamente hacia un sentido que, aunque aparece al final, está dado ya desde principio para orientar la

¹⁰² “Digamos que la imposible ‘unidad de los contrarios’ que maravilla, asombra y aterra, se quiebra en manos de la filosofía repartíendose de los maneras: en la diversidad ‘lógica’ de los sentidos [...] y en la diversidad ‘crónica’ de los tiempos” (Pardo 2004: 178).

progresión. De ahí que la ley del encabalgamiento crono-lógico se conozca también como ley de la *inversión temporal*. Leído desde aquí, un argumento dura tanto como tarde en actualizar (al final) el sentido potencial que lo orienta (desde el principio). Pero ese final en que el argumento toma su forma digamos que no le pertenece: se le cae encima como una exigencia cronológica, como límite a una progresión que podría continuar sin fin porque siempre podría decirse *algo más*. Así es como el tiempo cronológico –rígido, lineal, irreversible, vacío– destruye la temporalidad dialógica a la vez que le permite ser lo que es: movimiento del sentido entre un antes y un después¹⁰³. El *cronos* enmarca y puntúa el *logos*: (de)termina su sentido como *algo* frente a atracción que ejerce el *todo*. Punto final, pues, para el argumento, que sólo porque *después* termina pudo *antes* comenzar¹⁰⁴. El marco crónico es lo que da a una historia esa consistencia por la que se preguntaba Deleuze, la unidad que mantiene sus partes juntas y que las entiende como distintos atributos que se predicán de un único sujeto (*vid. supra* epígrafe 2.4).

El sentido de un argumento es, entonces, lo que sucede entre la primera y la última palabra, el paso de la potencia al acto, del no-ser al ser ese *algo* que el tiempo establece. No es el tiempo, pero no puede darse sin él (que es su medida), y por tanto *dura* lo que tarda en llegar al final. Esa *duración* dialógica se parece mucho a lo que Roman Ingarden llamaba el *durante* de la lectura: la sucesión de los episodios / temas que le se *presentan* en directo al lector para que éste les anticipe el sentido (del final) según lo que recuerda (del principio). La desembocadura del *logos* en *cronos* es también la de ese tiempo episódico de la lectura en el tiempo configurativo del sentido que la acaba (para Ingarden: en su *después*)¹⁰⁵. El sentido que llega tras el último episodio, en el final *cronológico* de un texto, está *lógicamente* dado desde el principio, como condición

¹⁰³ Esta definición del *logos* o argumento como *movimiento* parte de la definición del tiempo que Aristóteles propone en la *Física*: “Porque el tiempo es justamente esto: número del movimiento según el antes y el después” (*Física* IV: 219b; cf. 1995: 271).

¹⁰⁴ “Hay que detenerse’ significa para Aristóteles, como ya sabemos, que *tiene que haber un final*. Este punto en donde se hace patente un final es, como hemos comprobado, el único punto en el cual algo puede *comenzar* (pues, como se ha dicho tantas veces, lo in-finito, lo carente de final, es lo que nunca llega a comenzar)” (Pardo 2004: 326-327).

¹⁰⁵ Al distinguir entre tiempo episódico y tiempo configurativo, Pardo sigue las consideraciones Paul Ricœur respecto a la particular semiosis que pone en juego todo relato (ficcional o no). Ricœur reconoce que cualquier narración se relaciona con la realidad en función de una “triple mimesis” de naturaleza temporal. La mimesis I o *prefiguración* tendría que ver para el filósofo con el volcado de la realidad (el “repertorio” de Iser) en un relato que asumiría en este punto su disposición episódica (lo que Ricœur, con Heidegger, llama *intratemporalidad*). La *configuración* de esos episodios en una idea de conjunto, en una forma o estructura narrativa que individualiza lo narrado, es lo que Ricœur llama mimesis II, cuyo interés central no apunta tanto a los hechos narrados (la acción) como a la narración misma (el relato). Por último, una vez alcanzada la *configuración* del relato (es decir, una vez que se *comprende* su unidad o su figura, la relación entre sus partes) llegaría el tiempo de la *refiguración* o mimesis III, es decir, la reintegración del relato en el mundo, pero ya no como representante de los hechos que narra, sino en su naturaleza propia de ficción (aún si ésta es una ficción histórica, un relato pretendidamente veraz). La *refiguración* es, en fin, la desembocadura de *logos* en *cronos*, y por tanto la capacidad que tiene un relato para *hacer algo*: su

del argumento y no como resultado. Es entonces la suya, según señala Pardo, una “posterioridad anterior”: sólo aparece al final porque el diálogo lo fue construyendo, adivinando y anticipando desde el principio; pero si se adivina al principio es porque está escrito al final, como *conclusión* (Lacan) que orienta el paso del *logos*, que lo apura para que termine a tiempo, mientras aún sirva para *algo* (mientras aún sirva, por ejemplo, para que uno de los tres presos conquiste su libertad):

El final se prefigura en cada uno de los episodios, pues [...] cada uno de los episodios *es en principio tan contingente e imprevisible* (y al final tan necesario e inexorable) como el final mismo. Y es preciso [...] que cada uno de estos finales anticipados fracase y se venga abajo como final (refutado por la continuación de la historia, por el hecho de que la historia *siga*, de que lo dialógico y lo diacrónico no coincidan aún), es preciso provocar una y otra vez la decepción de las expectativas de los lectores del relato, es preciso que esas expectativas sean sucesiva y sistemáticamente frustradas para que la historia se desarrolle efectivamente y hasta el final; es preciso ir dejando atrás, uno tras otro, todos esos finales anticipados posibles cuya caída va demoliendo las “ilusiones” que el lector se va forjando a medida que va leyendo y que cree haber vislumbrado el final “definitivo” en una de las “imágenes del final” (o finales ficticios) que le asaltan en cada episodio, es preciso que todo eso suceda para que la propia ruina de todos esos anticipos de final [...] dibuje, sobre el fondo del desmoronamiento de cada una de esas *prefiguraciones* el final, el verdadero final que proporcionará a la historia su *configuración* y, por tanto, su sentido (2004: 607).

Si la pregunta por el sentido del texto es la pregunta *por su final* es, pues, porque ese final está pasando todo el rato, a ratos, porque está adelantándose desde el principio. Y a la vez el final no puede ocurrir más que *al final, después de todo*, cuando no queda nada por decir. Ese final último marca el lugar donde la ficción lógica se inserta en la realidad crónica (en el tiempo de la vida), lo que tiene al menos tres consecuencias. Primera: *la ficción se revela como ficción* frente a la realidad en que se enmarca (que caiga el telón o se deslicen los títulos de crédito indica que un drama termina, pero telón y créditos no son parte del drama, sino elementos exteriores a él). Cuando una historia termina recupera la realidad –hasta entonces suspendida– como espacio en el que *situarse* y sobre el que *actuar* –es decir: en el que tener *efectos*; una vez más: para

pragmática, su política, su performatividad (cf. especialmente Ricœur 2006: 105-161, pero también Ricœur 1991a: 115-188 y Pardo 2004: 261).

Con una voluntad similar de explicar la naturaleza de la ficción en clave de *inversión* o alteración temporal, Pardo menciona también la clasificación que, para el ámbito de la narratología, canonizó Gérard Genette (especialmente en su *Discours du récit*, inicialmente publicado en *Figures III*). Distingue este último entre el tiempo de la historia o tiempo narrado (que coincidiría con el tiempo cronológico, exterior, anterior y posterior al argumento y en el que el argumento) y el tiempo del relato o tiempo de la narración (en este caso, el tiempo dialógico: el orden de los acontecimientos tal y como comparecen en el texto) (cf. Genette 1989 y Pardo 2004: 261).

el preso, la libertad¹⁰⁶. Así, confundir ficción y realidad no sólo tiene que ver, según Pardo, con la ignorancia inocente de quien, como un niño, toma una historia por *verdad* (se la cree), sino también con la ignorancia culpable del adolescente que, al reconocer que la ficción no es cierta, la señala como *mentira* y la desecha, en consecuencia, por ser inadecuada a una verdad que es su única referencia. Ni el niño ni el adolescente *comprenden* la historia, no aprenden nada de ella: adulto es aquel que sabe que no es verdadera ni falsa, el que distingue el arte de la naturaleza, quien tiene “sentido de la realidad” y “sentido de la ficción” (cf. 2004: 313 y 482). Así entendida, la mayoría de edad es otra manera de referir la *especificidad* de la ficción que, en el campo literario, estas páginas fueron nombrando de distintas maneras –de abajo a arriba, por ejemplo: indeterminación, lenguajeo, máquina de lengua, literatura menor, desterritorialización, fuga, extranjería, desautomatización y, en fin, *dificultad*.

Segunda: cuando la historia acaba, *la ficción se revela como una*: adquiere, al final, *un* sentido. Elige (después) uno de los sentidos que (antes, durante) contenía en potencia. Con ese sentido la ficción adquiere su unidad, se convierte en *algo*, en una de las muchas cosas que podría ser. *Una* configuración que resulta de organizar los episodios de determinada manera, en una determinada sintaxis. *Una* unidad que está, pues, *producida* por la lectura, y cuya dimensión espacial (sincrónica, frente a la diacronía que la precede) se confunde con lo que Iser llamaba *situación*, ahora leída desde un enfoque estructural y ya no pragmático-comunicativo.

Tercera: al terminar, *la ficción pierde su presente*. Ya no es, sino que se recuerda como algo que ha sido. La última palabra detiene el *logos*, que deja de ser (pues su ser es movimiento) para convertirse en el tiempo que lo mide (*cronos*). La toma de decisiones, es decir, el proceso de *división* y selección que *es* el texto *mientras dura*, concluye, al final, en una decisión tomada.

Pero esta la decisión final, precisamente por estar ya dada ya desde el principio, *no es el todo del texto*, no lo dice *todo de él*. Nunca tenemos tanto tiempo para captar la totalidad del sentido: la coincidencia del *cronos* y el *logos* es problemática, el final no blinda el texto como tránsito “obediente” entre el antes de su primera página (el adelanto *lógico* del sentido que *orienta* el aprendizaje) y el después de la última (ese sentido *cronológicamente* dado). Entre el principio y el final tiene que ocurrir *algo más*, alguna cosa que antes faltaba y que parece sobrar después. Este excedente, este sobrante que el sentido final es incapaz de absorber, es la lectura misma, correlato de un texto

¹⁰⁶ Unos efectos que aquí insistiré en llamar *políticos*. El carácter político de la ficción o su capacidad para intervenir en la “verdad” de una comunidad está señalado desde la antigüedad clásica, por ejemplo en la expulsión de los poetas que Platón propone en *República X*, o en la versión –más afirmativa– de Aristóteles, que refiere en la *Poética* el efecto *catártico* de la tragedia –la forma en la que interpela al público a través de la piedad y el temor–, entendiendo en éste un instrumento para reforzar la polis.

excesivo (una vez más: del exceso del significante sobre el significado señalado por Lévi-Strauss). La lectura es el movimiento por el cual el lector aprende o dice *algo*, pasa por una *experiencia* de que no sale igual que cuando entró.

¿Pero en qué consiste ese exceso? ¿Qué ocurre en la lectura *además* de ese sentido que la orienta desde el principio hasta el final? Entre el principio y el final pasan todas las decisiones en que consiste leer. Que leer es decidir lo muestra, tal vez mejor que ningún otro, el género negro. Tomemos por caso el argumento de *Sunset Boulevard*, la película de Billy Wilder (1950) que el propio Pardo rescata a estos efectos. La secuencia inicial consiste en un *travelling* que recorre distintas calles de Los Ángeles hasta detenerse en la piscina de la mansión de una célebre actriz (Norma Desmond), donde el cuerpo de Joe Gillis, guionista, flota con un tiro en el estómago y dos en la espalda. Mientras, una voz en off (que pronto se descubrirá como la voz del muerto) explica que acaba de producirse un asesinato (el suyo) y se presta a ofrecerle al espectador la verdad del suceso, frente a la información desorientada (sin fundamento) que circula en los medios de comunicación. A partir de ahí, toda la trama es un *flashback* de los seis últimos meses de vida de Gillis, desde que dos cobradores llegan a su casa para embargarle el coche hasta que es finalmente asesinado. Lo que en el tiempo *cronológico* es un retroceso (*flashback*) constituye el *avance dialógico* de una trama entre dos escenas que son la misma: el cuerpo de Gillis en la piscina. Sin embargo, si la secuencia inicial coincidiera exactamente con el plano final, la película perdería su sentido, no sería necesaria: cabría toda ella en un fotograma. Si la película existe es porque al final se descubre algo que al principio se ignoraba –en este caso, la razón del asesinato de Gillis. El *flashback* es el proceso durante el cual el espectador aprende, adquiere un saber. Un saber que consiste en la sucesión de las especulaciones que él mismo produce en cada escena que atraviesa: la quiebra económica, la llegada a la mansión, el primer contacto con Norma, la permanencia en la casa, el enamoramiento, el desamor, la irrupción de Betty Schaefer, etc. Lo que a priori parecía un bloque sólido de sentido (el cuerpo de un hombre flota en una piscina) se va *dividiendo* hacia dentro, organizando incógnitas que el espectador debe resolver. Si puede hacerlo (si puede decidir el *buen sentido* en cada episodio que divide por dentro el sentido global) es porque ese sentido está presente *desde el principio* como *orientación*. Decir que al final la historia adquiere *un* sentido implica entonces, además del estrechamiento de los sentidos posibles en el sentido actual, la reunión de los sentidos divididos en una unidad coherente.

“Allí donde no hay elección todo es posible” (Pardo 2004: 128), pero el *todo* no es competencia del saber, que sólo puede hacerse cargo, como el lenguaje que lo enuncia, de *algo*. Que Gillis haya sido asesinado no enseña nada. Para aprender *algo*, para comprender la escena, el espectador debe repartirla en función del tiempo (antes, después) y el sentido (ser, no ser). La historia que explica la muerte de Gillis es esta

división (de todo el tiempo en sus veces o *ahoras*, de todo el sentido en sus anticipos parciales), limitada cronológicamente por la primera y la última escena de la cinta, pero cuya inercia dialógica podría continuar, sin fin (y sin principio), sin llegar nunca a resolverse. Decir *algo* (contar una historia) es dialogar, y el diálogo, como bien demostró Platón, es el arte de la dividir una cosa en dos sentidos cada vez (por eso las preguntas que Sócrates dirige a sus interlocutores responden habitualmente a la forma: ¿Convienes conmigo en que S es P en lugar de no-P?). Dividir primero para, después, *decidir*: elegir el “buen sentido” que la cosa *ya contiene* desde el principio y que llegará a ser al final (cf. *ibíd.*: 513 y *passim*).

Lo que pasa entre el principio y el final es cada parte de esa división, el *ahora* de cada decisión, cada presente de lectura. Ese *ahora* que es el ser del tiempo, su medida, así como el *todo* es la regla del sentido. *El tiempo siempre es ahora*, dice Pardo, y *el sentido es siempre todo* (cf. *ibíd.*: 635). Pero el sentido se da en el tiempo (porque el sujeto que comprende es temporal), y el tiempo reparte la totalidad del sentido, que se da a veces, de vez en vez, cada vez como uno. Lo que pasa en una historia son esas dosis de sentido que el espectador produce desde que ve, por ejemplo, el cuerpo de Gillis en la piscina. Lo que pasa son las hipótesis con las que trata de explicar un asesinato que sólo quedará justificado al final. Y así irá adelantando la totalidad del sentido en cada episodio, produciendo el “todo parcial” (*ibíd.*: 638) que da al presente su sentido y que se parece mucho al correlato intencional de enunciado que organizaba la fenomenología de Iser y de Ingarden¹⁰⁷. Esos adelantos son la actualidad del sentido, y difieren del sentido final que, *imaginado*, orienta cada decisión de lectura y permite que el argumento progrese hacia un nuevo presente, hacia lo que vendrá después, pero que también le obligará a volver sobre sí y corregirse para integrar todos los episodios en un único hilo lógico, en una trama argumental.

El sentido siempre es todo, pero se da cada vez como uno: no puede darse de golpe en todos los sentidos a la vez¹⁰⁸. El problema es entonces cuánto tiempo hay que esperar para ir de *un* sentido a *otro* o cuándo llega el episodio siguiente. Es decir: ¿cuánto

¹⁰⁷ Sin este adelanto parcial de la totalidad, el tiempo no tendría sentido y, por tanto no tendría final (ni principio). Esta forma vacía y desorientada de la temporalidad se corresponde con el *tiempo vulgar*, que José Luis Pardo, en la línea planteada por Heidegger, opone al tiempo *auténtico*. La experiencia vulgar o mecánica de la temporalidad es una característica de las sociedades capitalistas, y responde al modelo de la cadena de montaje, donde el obrero produce repetidamente la misma pieza de un objeto cuyo resultado final nunca llegará a ver: “los obreros de una cadena industrial [...] sólo ven los episodios inconexos pero sucesivos (las piezas que recorren incesantemente [...]) mientras que únicamente el director (de la fábrica [...]) tiene una *visión* del ensamblaje de las piezas en un producto final” (Pardo 2004: 645).

¹⁰⁸ “El sentido se da *cada vez como uno* (y por eso conserva su condición irrenunciable de unidad), fórmula en la cual el “cada vez” nos recuerda que no nos las tenemos con el bloque infrangible de la eternidad sino con el tiempo, que el sentido sólo nos es otorgado *a veces*, de vez en vez, y no en absoluto de una vez para siempre o de una vez por todas” (Pardo 2004: 637).

dura una vez? De nuevo emerge la pregunta por la duración del presente, esencial en la definición aristotélica del tiempo. El *ahora* es el todo del tiempo, porque el tiempo es siempre presente (el futuro *aún* no es, el pasado *ya* no es). Pero el *ahora* sólo existe enmarcado por un antes y un después: adquiere su sentido recto (su dirección) del *después* / *final* que conoce porque ya estaba potencialmente en el *antes* / *principio*. Es el *paso* del antes al después, de lo que se recuerda a lo que se imagina. Nunca puede darse de forma absoluta, sino en relación con el pasado y el futuro, siempre entre el principio y el final: en el medio, *in media res*. Por eso el presente es el tiempo de la lectura, que empieza siempre con la historia empezada. Hay que llegar tarde al cine, por así decir, hay que llegar cuando Joe Gillis ya está muerto, para comprender la acción y anticipar, secuencia a secuencia, la resolución del asesinato¹⁰⁹.

El sentido se adelanta, se da como siendo cada vez uno según la regla que marca el final, y así es como el tiempo vulgar y anónimo (los 110 minutos de la película de Wilder) se convierte en un hilo de sentido. En esto consiste leer mientras el texto dura. El *durante* de la lectura no es sino la secuencia (cronológica) de adelantos (lógicos) que definen los episodios de un argumento, sus *ahoras*, los correlatos intencionales que se suceden hasta el enunciado final. Y porque al final ya nada puede adelantarse, parece crecer en él una especie de necesidad que lo presenta como el episodio privilegiado, donde el sentido llega a tiempo y el argumento adquiere su naturaleza definitiva. De alguna forma ese final es el *todo* del texto, siempre que ese todo se tome en su sentido figurado, como una totalidad no definitiva y horadada, que no agota el texto y a la que Pardo propone llamar “entereza” o, aún mejor, “entereza no exhaustiva”¹¹⁰.

¹⁰⁹ Siguiendo a C. S. Peirce, José Luis Pardo entiende ese *ahora* del tiempo como uno de los términos de una *relación*, no como un contenido absoluto –“ningún ahora puede ser pura o solamente ‘ahora’” (2004: 642). El *ahora pone en relación* el antes y el después, es la regla de esa relación (la regla del juego del tiempo). Los *hace relativos*: “todo *ahora* es después de un *antes* (que se retiene) y antes de un *después* (que se imagina), todo *antes* es un antes de *ahora*, y todo *después* es un después de *ahora* (que se percibe). Y la ya tan reiteradamente aludida *irreductibilidad* de las dimensiones del *lógos* (S/P) se repite, por tanto, como irreductibilidad mutua de las dimensiones del tiempo: así como el predicado nunca es idéntico al sujeto, así tampoco el *después* puede reducirse al *antes* (ni al revés), y en eso consiste el ‘progreso’ del aprender, comprender o dialogar” (*ibid.*: 644).

¹¹⁰ “El final orienta el sentido, establece la configuración definitiva o acabada. En este aspecto, podría decirse que el final (la conclusión del argumento o el desenlace del relato que configura el *éidos*) es el todo (el “sentido global” del argumento), pero sólo si se recuerda que a cosas tales como un argumento (humano) o una existencia (humana) no es posible aplicarles la categoría de “totalidad” sino en un sentido figurado y no exhaustivo, pues se trata de totalidades completamente llenas de agujeros, agujeros que sólo dan como resultado, en el mejor de los casos, no “totalidad” sino “entereza” (también en el sentido moral del término)” (Pardo 2004: 291). En este sentido, la “entereza” que el final propone tendría más que ver con una idea de *exterioridad* que la lengua cotidiana señala como “visión de conjunto” o “impresión general”, dando a entender que el saber que esta percepción comporta tiene el coste de dejarse cosas fuera –tal como indica, por ejemplo, el refrán “quien mucho abarca, poco aprieta”. La posición *exterior* del sentido final está ampliamente desarrollada por el crítico británico Frank Kermode en su libro *El sentido de un final* (*The Sense of an Ending*, 1966), en el que escribe cosas como ésta: “El médico Alcmeón observó, con

La no-exhaustividad del sentido final parece así reproducir la parcialidad de los sentidos anticipados: a éstos les falta lo que en aquél parece estar de más (que no es otra cosa que tiempo: a uno el que viene después, a otro el que sucedió antes). En la lectura ocurren *más* cosas que las que el final sintetiza, y eso *de más* que ocurre, eso que le sobra a la unidad, es precisamente los sentidos múltiples que el juego de la comprensión va dejando atrás, descartando, corrigiendo. Leer es precisamente esa acción de descartar, adivinar y corregir que organiza la toma de decisiones. Otra vez: *leer es elegir*, pero lo elegido en cada elección no anula aquí lo elegible¹¹¹: un texto no es un camino liso sobre el que se distribuyen ciertas dosis de sentido que hay que acumular, sino que está atravesado por “huecos de sinsentido o de no-saber” (Pardo 2004: 640), por los puntos de indeterminación en los que la *recta vía* se bifurca, y que no por ser superados dejan de existir –o sea: dejan de estar presentes como incógnitas en una nueva lectura. El sentido final no es por tanto la *suma de los sentidos parciales*. Una historia no es la síntesis de sus episodios en el episodio final. Al contrario, la historia es lo que pasa *entre* los episodios, de la misma manera que una canción aparece no porque suena la última nota, sino porque cuando ésta suena pone las anteriores en relación. Comprender es esto: poner en relación, ver el hilo del sentido, aprender la fórmula o el procedimiento; no resolver la identidad del asesino, sino su *móvil*. Comprender no es aprehender el resultado final (porque el final no dice todo) sino aprender a pasar, “coger el paso” (*ibíd.*: 195)¹¹².

la aprobación de Aristóteles, que los hombres mueren porque no pueden unir el principio con el fin. Lo que ellos, los hombres que mueren, pueden hacer es imaginar para sí mismos una significación en estos hechos no recordados, pero imaginables. Una de las formas en que pueden hacerlo es crear objetos donde todo, en la medida en que existe, está en concordancia con todo, y ninguna otra cosa es, lo cual implica que esta disposición refleja los designios de un creador, real o posible” (2000: 16). Sobre el problema del final como *totalización* del sentido es interesante consultar, entre tantas fuentes posibles, la segunda aporía de la temporalidad (totalidad vs. totalización) que Paul Ricœur desarrolla en el tercer volumen de *Temps et Récit III* (cf. 1991b: 448 y ss.), así como algunas partes del *S/Z* de Roland Barthes (cf. 2006: 322 y *passim*).

¹¹¹ Aparece aquí el sintagma que orienta esta investigación, *lo elegible*, como derivado del verbo *elegir*, tal y como expliqué en el primer capítulo de mi investigación (*vid. supra*). El texto elegible resultaría ser entonces aquél que tematiza el proceso de toma de decisiones que es inherente a cualquier objeto literario, que lo pone en lengua, que lo escribe, que reflexiona sobre él. Que esta formulación *explícita* de la elección ocurra en estructuras lingüísticas *anormales*, rotas o tartamudas da cuenta del íntimo vínculo entre elegir y dividir, que ya Platón entendía como las dos caras de la comprensión (del diálogo). Dividir una lengua en sus hablas, un enunciado en sus sentidos, un significante en todos los significados que potencialmente contiene. Dividir y elegir –decir *algo* implica priorizarlo sobre todas las otras cosas que se podrían decir. Y es a través esta dinámica que el texto elegible se hace pesado –semánticamente denso–, pues en su avance va cargándose de los sentidos en que se divide, aunque luego sean dejados atrás (como lo que era *antes*, en potencia). Por eso parece que estos textos no crecen tanto hacia delante como *por el medio* (es decir: por el lector, *in media res*), tal como Deleuze decía que les pasaba a los textos de Péguy, a su juicio de los más grandes estilistas de la historia (cf. Deleuze y Parnet 2004). Algo así dijera también de Proust, pues esta división por el medio no es otra cosa que la resistencia de la lengua menor, el tartamudeo esencial que estropea y por tanto hace funcionar la máquina de la literatura.

¹¹² “De la misma manera que comprender una acción (o una obra narrativa) no es comprender cada una de sus partes, sino el hilo que las engarza, comprender un movimiento no es comprender cada uno de sus

Parece providencial (ejemplar, necesario) que comprender el poema de Gherasim Luca que tantas veces salió en estas páginas consista entender lo que significa la palabra *pas*: el sentido del *paso*. Se dijo de este *pas* que era a la vez el elemento más literal y el más indeterminado, el tema que va configurando sucesivos horizontes de sentido, la pieza que imanta el conjunto (que lo hace *uno*): su transversal. Entender el sentido del poema supone entender el movimiento de *pas*, aprender a pasar de un *pas* a otro, adelantar en uno el sentido del siguiente y el sentido del poema entero, de su final. Porque al final, en la coincidencia crono-lógica que marca el último verso –“Je t’aime passionnément”–, *pas* estrecha y fija su significado, escoge sólo una forma de significar –por ejemplo la que le hace parte de “passionnément”. Orientarse en el poema es reconocer el hilo de un sentido –*pas* > *passion* > *passionnément*– y ser capaz de seguirlo en cada *paso*, cada vez que el *paso* (el *pas*) se tuerce o se bifurca. Es decir: cada vez que se parte en dos: potencia y acto, antes y después, izquierda y derecha, ser y no ser. Orientarse es saber *elegir* la opción adecuada a un sentido final adivinado. Por ejemplo, elegir que *pas* es “*passion*”, corrigiendo así las tentativas que lo desviaban, revisando hacia atrás los sentidos anticipados que hicieron al poema dudar, a la lengua tartamudear: “*pisser*”, “*pape*”, “*passives*”, etc. Corrigiéndolos pero sin eliminarlos, guardando la vía mala como horizonte, como el *antes* del paso, como la torcedura de un sentido que ya nace “plural y disperso”, pues “cuando sólo hay un sentido (el recto, el imposible), nada tiene sentido; pero cuando hay sentido, siempre hay más de un sentido posible” (Pardo 2004: 176-177). Y guardando también cada “mal” sentido del *pas* (“*mauvais pas*”, escribe Luca: traspies, torcedura) como los límites que enmarcan el sentido “bueno” y que le permiten ser *algo*, una sola cosa: *pas* (y no “*passion*” ni “*passionnément*”). Es decir: el mínimo denominador común, el núcleo semántico, la regla del poema. Podría decirse así: el *pas* es lo que da la vez, la medida lógica del ahora: cada episodio dura lo que dura uno de sus sentidos (termina cuando deja de significar “no” para empezar a significar “paso”, o “papa”, o “pasión”, etc.). Elección y división, porque *pas* no puede significar dos cosas a la vez. No puede ser, por ejemplo, “paso” y “no” al mismo tiempo: es “paso” en acto y “no” en potencia (o a la inversa); de la misma manera que puede el *pas*, significando actualmente paso, adelantar la “*passion*” que potencialmente contiene, y, por extensión, su resolución final en “*passionnément*”. Siendo que al resolverse parece que el poema *descansa*, que se calma la prisa del tartamudeo en una frase con sentido que llega a tiempo y se establece. Siendo también que al resolverse *recupera* un sentido

pasos y luego ‘sumarlos’ para obtener la conclusión o el recorrido completo, sino comprender *el* paso (o sea, ‘coger el paso’), captar el sentido que vincula *el desde* con *el hasta* y que, en sí mismo, no está nunca ni *antes* ni *después*, sino únicamente *ahora*, en el medio. Ello es así porque nosotros, los mortales, siempre estamos *pasando* o intentando pasar, dar el paso (del *antes* al *después*), intentando coger el paso, seguir el hilo que convierte una sucesión de instantes, de punto o de episodios en ‘una vez’, en ‘una acción’ o en ‘una obra’” (Pardo 2004: 194).

que ya estaba al principio: la última línea es la misma que la primera (el título y el último verso coinciden), que avanza *en potencia* lo que el final concluye –pone en *acto*. Porque aprender (comprender, leer) es poder decir *algo* de *algo* y no *algo* de *nada*, no se puede aprender más que lo que *en cierto sentido* (en sentido potencial) una ya sabía, recordar lo que una no sabía que sabía, tal como propone Platón en su teoría de la reminiscencia. Y del mismo modo, para que el aprendizaje pueda suceder, lo que una ya sabía (al principio) tiene que ser distinto de lo que al final llega a saber: entre “Je t’aime passionnément” (título) y “Je t’aime passionnément” (verso final) tiene que *pasar algo*, algo que sobra en ambos enunciados pero que *no puede faltar* entre ellos, algo que ninguno tematiza pero que ambos contienen como horizonte (protención el título, retención el final). Ese algo que falta es el *pas*, en los sentidos que produce cada vez, y que son, cada vez, descartados –“passe”, “passer”, “pissez”, “pipe”, “pape”, etc.

Decir que comprender un texto es cogerle el paso, verle el truco o la regla del juego, le otorga al sentido un carácter formal. El sentido es así la línea que, como en los pasatiempos infantiles, une los puntos en una figura: el elemento que da al texto su configuración. Un texto no quiere decir más que lo que “literalmente dice” (Rimbaud), y por tanto su sentido se da mientras y según lo dice, en su forma de decirlo. Si el sentido de un texto está en su procedimiento, entonces comprenderlo es comprender cómo funciona, comprender el sentido del sentido, su hechura. Eso que el lector “ve” desde el final no es la sucesión completa de todos episodios, sino “el aparato visual mismo”, “la trama de su visibilidad”. Lo que ocurre al final es que el sentido que fue a cada paso adivinado se hace *evidente*. No en vano se conoce por *teoría* (del griego *theoreîn*, “ver”, “mirar”) al discurso que da cuenta de esta comprensión, y se llama *teórico* a aquel que *ve* el sentido: su espectador (cf. Pardo 2004: 540).

Para ver hace falta que alguien mire: un teórico, un filósofo, un lector. Un sujeto que contemple su objeto desde fuera, tras haberlo recorrido de principio a fin. Pero quien mira no llega al fin hasta el final: aparece siempre *in media res*, en medio del *antes* y el *después*, solicitado por el texto, como función contenida en los huecos de indeterminación. Su exterioridad es interior: Pardo lo identifica con la figura del Extranjero del *Sofista* de Platón, que sólo porque viene de *fuera* desconoce la ley de la ciudad, y sólo porque está *dentro* necesita conocerla. Tal es la doble condición del lector: *entra* en el texto a través de los espacios de indeterminación que debe ir llenando *desde fuera*, desde lo que no es el texto, hasta llegar a la última línea, donde el sentido del texto y el suyo parecen por fin coincidir, como coinciden lo literal y lo indeterminado. Si, como dice Pardo, el sentido de la producción (del texto) está en el uso, si la *poeisis* termina en la *praxis*, entonces el lector, como “usuario de la ficción”, es el “fin” del texto en las dos acepciones de la palabra –su objetivo o su razón (su transversal) y su final (su sentido):

Ahora bien, como toda producción, también la *poiêsis* de los poetas tiene su fin fuera de sí misma, en esa suerte de “usuarios de las ficciones” que son los espectadores de los dramas o los lectores y oyentes de los poetas. Y así como –por decirlo de esta manera– el uno (la *práxis*) es el fin que persigue la producción (la *poiêsis*) –se hacen flautas porque hay flautistas y para ellos y según ellos–, y el fin contiene el sentido o la esencia de lo producido, que el productor en cuanto tal ignora, así también el espectador (o sea, el público o la *publicación*) es el fin al que intenta llegar el poeta (sólo hay actores porque hay público, para un público y según el público), el que determina con su juicio crítico lo que aquella imagen producida para sus ojos finalmente es (o, dicho con otras palabras, el que determina *de qué* es la imagen) (2004: 545-546).

Si algo revela la dinámica elegible es la responsabilidad del lector en el sentido que se predica (el *algo* que se dice) del texto. Una responsabilidad compartida con ese texto, como Iser deja claro al referirse, insistentemente, a la lectura como *interacción*. La corresponsabilidad texto-lector organiza entre ambos una relación recíproca: el texto produce su lector (indeterminación), el lector produce el texto (sentido). ¿Pero qué cosa o quién es el lector? Agotarlo en la condición del sujeto-que-lee convertiría el análisis de la lectura en una cuestión individual, subjetiva, psicológica. Reducirlo a una función del texto descubriría el estudio hermenéutico de la experiencia estética como una reedición del estructuralismo peor entendido. Me dispongo, a continuación, a aproximar cuál sea su naturaleza.

4.2. ¿Qué es un lector? ¿Cuántos hay?

Un malentendido. La función del lector implícito. La estrategia del lector modelo. Doesn't [it] have a point of view? Uno cualquiera –Wo Es war, soll Ich werden. Cualquiera otro –Hay que ser dos para estar loco. Sobre la libertad. Contra la privatización. Un asunto del pueblo.

“La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur”. Tal vez ésta sea la frase más sonada del más sonado de escrito de Roland Barthes –“La mort de l'Auteur”, de 1968 (2015f: 69). ¿Y si se hubiera leído mal? ¿Y si pudiera leerse mejor? Enunciada al final del texto, como cierre, esta sentencia recupera en realidad una de las hipótesis iniciales, según la cual la escritura es la destrucción de toda voz y de todo origen, de modo que allí donde el autor muere, es ella la que comienza a existir. La muerte que encabeza el escrito y que pasó a la posteridad en clave provocadora no es, entonces, más que el síntoma de una nueva forma de acercarse a la literatura, de entenderla como un hecho

de lenguaje y liberarla así del que hasta entonces había sido su propietario. Matar al autor es otra forma de defender la especificidad de la literatura, que Barthes asocia aquí a su “neutralidad”, es decir: al proceso por el cual ella disuelve todo personalismo, asumiendo que el valor “persona”, perteneciente al mundo de los hechos y no al del texto, desvía o emborrona el juicio estético. El malentendido que arrastra este texto radica, a mi entender, en que su recepción estuvo demasiado apegada a un título tan potente que parece haberse tragado el desarrollo teórico que viene detrás de él. Un título que, despojado de toda complejidad, terminó por convertirse en un lugar común de los estudios literarios, que desde los años 70 asumieron que la categoría del autor ya no aportaba nada –e incluso perjudicaba– al ejercicio crítico, filológico o académico. Los teóricos se apresuraron, pues, a apartar su interés de esta figura, pero no siempre supieron reubicar la función productiva que aquél representaba en otras fases o elementos del proceso literario.

Para Barthes, el autor es sólo una premisa. Lo interesante de su muerte no tiene que ver con la figura perdida –cuya vida es, por otra parte, mucho más breve de lo que el sentido común invita a imaginar: nace con la modernidad, en el siglo XVI, y ya a finales del XIX empieza a ser cuestionada. Al contrario, apunta al sistema que su ausencia abre, al pensamiento del hecho literario que resulta de no poder señalar esa figura como “causa”. La muerte del autor importa por lo que hace nacer: el *lector* (en su enunciación más rotunda), la *escritura* (en su enunciación inicial, aún imprecisa). Que el lector y la escritura son sinónimos más que parciales se hace evidente cuando se presta atención a la definición que Barthes ofrece para el primero: espacio donde confluyen las “citas” o las “huellas” que constituyen la naturaleza múltiple o el “ser total” de la escritura. El lector vuelve a aparecer como la *unidad* del texto, la fuerza que mantiene sus partes unidas y que ya no ha de buscarse al principio –en ese origen que la escritura perdió: nadie dice, sólo el lenguaje tiene voz–, sino al final, en su *destino*. El lector *produce* el texto porque lo termina en un sentido y le otorga, así, una consistencia de la que carecía (cf. *ibíd.*: 68-69).

La lectura que Barthes hace de la tragedia griega resulta muy ilustrativa respecto a lo anterior. Siguiendo a J.-P. Vernant, propone que el elemento trágico viene dado por la ambigüedad de un texto que está cargado de palabras con doble sentido, que, sin embargo, los personajes comprenden unívocamente (cf. *ibíd.*: 69). El conflicto se anuda por completo en esta inadecuación entre significante y significado, en la “mala” lectura que quienes participan en la trama hacen del contenido de su deber y del curso que ha de tomar su acción. Una lectura que no es “mala” porque se oponga a otra “buena”, sino porque se considera única, porque cree que no hay más: la tragedia no resulta de una comprensión errónea, sino de una insuficiente (*misreading*). Vista desde aquí, la fatalidad de, por ejemplo, Edipo arranca de un crimen que podría haber evitado

si hubiera comprendido los dos sentidos del oráculo, es decir: que su padre (al que matará) y su madre (con la que se casará) no son solamente aquéllos de los que se aleja (Pólipo y Mérope), sino también otros (Layo y Yocasta). Lo trágico no es el crimen como tal, sino la incapacidad del criminal para alejarse de él a pesar de las advertencias: ahí el *fatum* del héroe y lo irreversible de la profecía. Dado que lo trágico es el propio Edipo y no su crimen, el malentendido y la doble significación acaban derramándose sobre él, primero como desconocimiento, después como culpa. Muestra de ello es el vaticinio de Tiresias, cuya expresión ya sólo contiene un sujeto, agente y paciente de la acción: “tú eres a quien buscas”. Tú, Edipo, eres la causa de la peste de Tebas, tú eres el culpable al que persigues, el juez y el acusado a la vez, quien ejercerá y quien va a sufrir la pena.

El malentendido de Edipo casi siempre se interpreta como ignorancia: de él se dice, por ejemplo, que no sabía quién era. Aunque esto es cierto, habría que matizar que su ignorancia es específicamente lingüística –tiene que ver con el sentido que le otorga a ciertos enunciados (los del oráculo). Y cabe aún otro matiz: esa ignorancia lingüística no resulta de que Edipo tome esos enunciados en un sentido equivocado –que los interprete en su sentido literal (padres = padres adoptivos) y no en el figurado (padres = padres biológicos), o a la inversa–: su falta está en que toma sólo uno. Lo que Edipo ignora es el *doble sentido de la literalidad*, cuya densidad, opacidad, y ambigüedad constitutiva aparecen en su historia con toda la fuerza que durante las páginas anteriores quise darles. Según Barthes, es la “unilateralidad” de su comprensión lo que hace de Edipo un personaje trágico. No obstante, hay quien sí entiende el doble sentido del oráculo y puede, por tanto, comprender el error que organiza la tragedia como género. Ése que comprende no es en ningún caso el autor –que, de tener alguna función, sería la de precipitar equívoco: “el sentido siempre *nace* torcido”, escribe José Luis Pardo (2004: 176)–, sino el *lector*, que aparece como efecto, destino y unidad de la escritura.

¿Es entonces el lector quien, frente al autor, *produce* el sentido de un texto? Insistí durante muchas páginas en que la lógica de la producción está inscrita en el lenguaje, que es propia del texto de ficción que, por su particular *uso* de la lengua, funciona como una *máquina literaria*. Ambos, lector y lenguaje, reclaman para sí la responsabilidad del sentido una vez que éste se libera del dominio del autor. ¿Es esta doble responsabilidad contradictoria? Una mirada atenta del texto de Barthes basta para responder que no. Unidad de destino del texto, espacio donde los sentidos múltiples confluyen, el lector es un sujeto “sin historia, sin biografía y sin psicología”, que no remite a nadie en particular sino a cualquiera que se acerque a una obra literaria y se haga responsable de su interpretación. El lector no es una persona, sino una *función*: es alguien (“ce quelqu’un”) por lo que *hace* (“qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l’écrit”), se confunde tanto con su objeto (el texto) como con su

acción (la lectura, el texto leído, el sentido)¹³. Esto explica que Barthes acuda al lector como sinónimo de la escritura: ambos términos apuntan a una obra literaria que tiene su origen y su causa en el lenguaje. En consecuencia, las dos versiones de la muerte del autor se reúnen, pues lo que predicán de ella –la emergencia de la escritura, el nacimiento del lector– no son dos cosas distintas, sino dos maneras de decir lo mismo.

Que el lector es una *función*, elemento lingüístico y no sujeto viviente, ya quedara señalado a través de las consideraciones de Wolfgang Iser, que lo entendía como el correlato de los lugares vacíos del texto. Más arriba me referí a estos lugares vacíos como un “potencial de ensamblaje dejado en blanco”, cuyo su destino es actualizarse en el sentido que introduce en ellos aquel que los transita (*vid. supra* epígrafe 3.1). El lector es por tanto quien produce el ensamblaje que la estructura textual reclama: aquel que recorre su indeterminación, reconoce la duplicidad de sus enunciados y es capaz de resolverlos, cada vez, en un sentido final. Es, pues, esa función vinculante que, desubjetivada o neutra, puede entenderse también como *estrategia semiótica*, tal y como propone Umberto Eco mediante la categoría del *lector modelo*.

Elemento esencial de la semiosis, el lector modelo establece un límite para la interpretación, animando pero también regulando el mecanismo de ese texto “perezoso” que depende de “la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él” para funcionar (Eco 1981: 73-76). Este lector modelo no coincide, sin embargo, con el “destinatario” o *lector empírico* que el mecanismo textual reclama. No es el sujeto que, en el mundo de los hechos, recorre efectivamente la secuencia de los enunciados, sino la “competencia” que aquél debe poseer para que cualquier sentido que resuelva su lectura sea válido. Según Eco, esta competencia está parcialmente prevista por el autor del texto, pero también es resultado del texto mismo, que la produce a medida que es leído. De ahí que el territorio de las interpretaciones legítimas, sin ser infinito, se vuelva lo suficientemente extenso como para permitir el libre movimiento del sujeto-lector¹⁴.

Más espacio. Muy cercana a las hipótesis de los teóricos de la recepción, la idea de lector modelo de Eco está integrada en lo que es, tal vez, el núcleo duro de su teoría semiótica: el problema de la interpretación. En un marco de relativo consenso acerca del papel activo del lector en la construcción del sentido, Eco percibe entre la

¹³ “Le lecteur est l’espace même où s’inscrivent, sans qu’aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l’unité d’un texte n’est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais ce destination en peut plus être personnelle: le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce *quelqu’un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l’écrit” (Barthes 2015f: 69).

¹⁴ “Por un lado, el autor presupone la competencia de su Lector Modelo; por otro, en cambio, la *instituye*. [...] De manera que prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo ‘esperar’ que éste exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla” (Eco 1981: 80-81).

crítica cierta fascinación por la libertad interpretativa que le obliga a poner en primer plano, al menos desde su *Tratado de semiótica general* (1975), la pregunta por los límites de esa libertad. Poco sospechoso de apoyar posturas hermenéuticas intransigentes o estrechas, el que en 1962 escribiera *La obra abierta* recuerda, más de diez años después, que comprender el fenómeno literario pasa necesariamente por restablecer entre el texto y sus intérpretes la tensión dialéctica que parecía haberse roto a favor de los últimos (cf. 1997: 33). Recuperar esa tensión es la premisa que le lleva a abogar por una *semiosis ilimitada*, que, basada en los postulados de C. S. Peirce, restringe la variabilidad de la interpretación a los límites que impone su semiosis –es decir, a los criterios por los cuales puede decirse *algo de algo* o puede *algo* ser el signo de otra cosa. Estos criterios que regulan la relación entre signo y objeto (entre la cosa y su sentido) responden a un principio general de semejanza, cuyo índice de tolerancia está determinado, a su vez, por un principio de economía¹⁵. La semiosis ilimitada establece así una suerte de “condiciones mínimas” de la interpretación, y organiza un modelo hermenéutico que rechaza tanto el paradigma racionalista del sentido único como la laxitud del paradigma hermético, que hace de la semejanza una simpatía universal y termina por perder de vista el texto¹⁶.

¹⁵ El principio de economía es la primera de las tres condiciones que Eco impone a la semejanza para que sea considerada “relevante” y no “paranoica” o patológica. A él habría que añadir el principio de causalidad y el de no-contradicción, que orientan una interpretación inicialmente establecida por el anterior: “Se considera que el indicio es signo de otra cosa sólo cuando cumple tres condiciones: que no pueda explicarse de forma más económica; que apunte a una única causa (o a una clase limitada de causas posibles) y no a un número indeterminado de causas diversas; y que encaje con los demás indicios” (1992: 60).

¹⁶ Para Umberto Eco, el “fantasma del lector” (1992: 23) que recorre la teoría literaria asume la lógica del hermetismo, modelo semiótico en el que el autor estuvo muy interesado y al que le dedicó numerosos escritos y conferencias –así como algunos episodios de sus novelas. El paradigma hermético se opone radicalmente al modelo racionalista de la univocidad, que, volcado sobre la hermenéutica literaria, perjudica la ambigüedad y la indeterminación que le son propios al lenguaje de la ficción. Tal y como sintetiza en la primera de las conferencias Tanner de 1990, recogida en el volumen *Interpretación y sobreinterpretación* bajo el título “Interpretación e historia”, la hermenéutica racionalista sigue el paradigma griego de la univocidad, con las propuestas de Platón y Aristóteles como fundamento. Aboga por el significado único del texto, entendiendo que éste (su verdad) coincide con su causa u origen. Este modelo de interpretación estrecha sigue siendo hegemónico durante el esplendor de la Roma clásica (que establecía la verdad en la *civitas* y en el modelo de la *pax romana*), rige también en la interpretación escolástica y desde ahí se mantiene en cualquier propuesta que anteponga el sentido a su expresión, siguiendo el esquema de las matemáticas y la computación. De otro lado, y heredero del *Corpus Hermeticum* (siglo II a. C), el hermetismo instala un paradigma interpretativo fascinado por lo infinito y por lo irracional. Frente a la verdad única y causal del racionalismo, aquí la verdad está oculta, su significado es un misterio inaccesible y sólo puede ser *revelada*. Esto convierte la interpretación en un deslizamiento interminable del sentido de un significante a otro, de palabra a palabra, sin final: “el pensamiento hermético transforma todo el teatro del mundo en un fenómeno lingüístico”. Éste es el modelo de los gnósticos, los neoplatónicos, los románticos y también el de la deconstrucción –aunque (“paradójicamente”, en opinión de Eco) está también en la base del pensamiento científico moderno de Kepler o Galileo. La ausencia, el cero semántico o la falta original

En las primeras páginas de *Los límites de la interpretación*, Eco explica su postura mediante una historia que el obispo John Wilkins incluye en *Mercury, or the Secret and Swift Messenger* (1641). La historia de Wilkins está protagonizada por esclavo indio que, por orden de su amo, debe entregar una cesta de higos y una carta a un destinatario. Por el camino, el esclavo se come gran parte de los higos, de modo que cuando el destinatario recibe la cesta y lee la carta descubre que faltan higos y acusa al mensajero de habérselos comido. Éste lo niega, maldice interiormente al papel “chivato”, y regresa con su amo. Días después, aquél vuelve a ordenarle que lleve una cesta de higos al mismo receptor, y, de nuevo, el esclavo decide comerse parte de la carga por el camino. Precavido, esta vez tapa la carta con una piedra antes de coger la fruta, para que el “testigo” no lo “vea” y por tanto no pueda decirle nada a su propietario. Cuando, llegado a su destino, es descubierto y amonestado con más severidad, el esclavo no tiene más remedio que confesar, admirando la “divinidad” y el saber todopoderoso del papel y de la escritura. Eco defiende que, por mucha libertad que se tome, es muy probable que cualquiera que lea esta fábula conjeture que el contenido de la carta hacía referencia a la cantidad de higos que el destinatario de la cesta iba a recibir. Aún suponiendo que haya elementos de la acción elididos por el relato (robos, sustituciones, asesinatos, etc.) o incluso concediendo que en un posible giro de la trama la carta acabara dentro de una botella que, lanzada al mar, llegara a una isla años después y allí fuera leída por un naufrago, todavía entonces lo más probable es que el lector relacionara el contenido de la carta con unos higos que ya no forman parte del contexto de su recepción. Lo que el análisis de esta parábola viene a demostrar es que, aún separado del emisor (y por tanto de la intención, circunstancia y referente de su emisión), un texto no queda flotando en un vacío de significación, sino que contiene ciertos elementos relevantes que establecen unos “derechos” que toda interpretación debe respetar (cf. 1992: 9 y ss.).

La semiosis ilimitada es, digamos, la cuenta de los higos que figura en la carta de Wilkins: es decir, la conjetura que han de compartir todas las interpretaciones de un texto, por muchas que sean, para respetar el signo que las pone en marcha. Desarrollar teóricamente los procesos implicados en esta noción lleva a Eco a distinguir tres intenciones en el signo literario –autor, texto y lector–, que tienen su origen en la oposición clásica entre dos programas hermenéuticos: (a) aquel que determina el sentido de un texto en lo que el autor quiere decir y (b) el que defiende que el sentido está dado por lo que el propio texto dice, con independencia de las intenciones de su autor. Sólo si la primera opción (que apela a la intención del autor o *intentio auctoris*) es rechazada a favor de la segunda, se puede articular una nueva oposición, según se busque en el texto (b.1) lo que ese texto dice en relación a su “coherencia contextual”

(la naturaleza derivada o secundaria-posterior del origen) son los conceptos clave de este modelo, para el que leer un texto es descubrir, secreto bajo secreto, el último de los secretos: su vacío (cf. *ibid.*: 36-51).

y a la “situación de los sistemas de comunicación a los que se remite”, o (b.2) lo que el destinatario encuentra en ese texto, la manera en que refiere la estructura semiótica a sus propios sistemas de significación, experiencias, deseos, etc. La primera de estas opciones designa la intención del texto o *intentio operis*, mientras que la segunda establecería la intención del lector o *intentio lectoris* (cf. *ibíd.*: 28).

¿Intención o estrategia? ¿Cómo se relaciona la *intentio lectoris* con el *lector modelo* al que me referí un poco más arriba? Descartada la intención del autor, Eco defiende un “vínculo dialéctico entre la *intentio operis* sobre la *intentio lectoris*” (1997: 76). El modo en el que el crítico describe la función del lector –que debe ocuparse de “hacer una conjetura sobre la intención del texto” (*ibíd.*)– parece, no obstante, desequilibrar el vínculo en favor del primer término, subordinando el lector al texto en su proceso interpretativo. La tensión queda inmediatamente restablecida si se atiende a la contraparte, es decir: al hecho de que el sentido del texto no es independiente del lector y no puede alcanzarse más que a través de su intervención. “La intención del texto no aparece en la superficie textual”, aclara Eco. “O si aparece, lo hace en el sentido de la carta robada. Hay que decidir ‘verla’” (*ibíd.*). En esta aparente redundancia que reproduce (explícitamente) la del círculo hermenéutico, el lector modelo se establece como la *finalidad* del texto –eso a lo que el texto tiende, su *intención*. No es por tanto el sujeto que “empíricamente” lee, sino una estrategia que el dispositivo textual *produce* y cuya función es la de imaginar un “autor modelo” que, radicado y confundido con ese mismo texto, tiende a su vez a producir el lector modelo del que es resultado. Autor y lector modelo coinciden, pues, con la intención del texto, y su mutua implicación reproduce la dinámica de autovalidación que organiza todo proceso interpretativo. La intención textual que organiza la semiosis no agota el texto en un único sentido, pero sí pone ciertos límites en la interpretación al orientar la actividad del lector hacia el descubrimiento de su correlato en el texto –o, visto desde el otro lado, al desviar sus conjeturas de las intenciones del autor empírico (el sentido *previo* de un texto *cerrado*) para dirigirlas hacia las propuestas del autor modelo¹⁷.

¹⁷ “Un texto es un dispositivo concebido con el fin de producir su lector modelo. Repito que este lector no es el único que hace la ‘única’ conjetura ‘correcta’. Un texto puede prever un lector con derecho a intentar infinitas conjeturas. El lector empírico es sólo un actor que hace conjeturas sobre la base de lector modelo postulado por el texto. Puesto que la intención del texto es básicamente producir un lector modelo capaz de hacer conjeturas sobre él, la iniciativa del lector modelo consiste en imaginar un autor modelo que no es el empírico y que, en última instancia, coincide con la intención del texto. Así, más que un parámetro para usar con el fin de validar la interpretación, el texto es un objeto que la interpretación construye en el curso del esfuerzo circular de validarse a sí misma sobre la base de lo que construye como resultado. No me avergüenzo de admitir que con esto estoy defendiendo el viejo y aún válido ‘círculo hermenéutico’” (Eco 1997: 76-77). El fragmento anterior Eco recupera lo que, en *Los límites de la interpretación*, había enunciado como sigue: “Un texto es un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo. El lector empírico es aquel que formula una conjetura sobre el tipo de lector modelo postulado por el texto. Lo que significa que el lector empírico es el que intenta conjeturas no sobre las intenciones del autor empírico,

Lector modelo, autor modelo e *intentio operis* parecen entonces referirse a lo mismo: el límite que un texto, como signo, impone a la deriva infinita de la interpretación –“entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención del lector existe la transparente intención del texto, que desaprueba una interpretación insostenible” (1997: 92). En un sentido similar, también las propuestas de los teóricos de la recepción aquí analizadas venían a limitar a la acción del lector sobre el texto, condicionándola a las pautas que dictan los lugares de indeterminación. En efecto, en la noción de lector modelo parece resonar el término de *lector implícito* que W. Iser –a quien Eco había leído (cf. 1992: 24)– desarrolla en su libro homónimo de 1972 y que recupera años después en la primera parte de *El acto de leer*.

Es curioso que, sin dejar de entenderlo como *función*, Iser conceda a esta figura del lector implícito ciertas cotas de una subjetividad que Eco parece expulsar del texto, atribuyéndola sólo al lector empírico y nunca al modelo. Este elemento subjetivo viene dado, de entrada, por la tradición fenomenológica que funda su teoría de la lectura: fiel a Husserl y a Ingarden, Iser asume la naturaleza intencional del objeto literario (su heteronomía ontológica) y entiende que un texto se comprende cuando el lector produce un correlato de aquél en su conciencia (*vid. supra* epígrafe 4.1). Hablar de la *conciencia* como el lugar donde se actualiza el sentido indica que el lector que esa la obra literaria contiene (como reclamo de su estructura) no es diferente del sujeto que empíricamente lee; que no hay una función-lector y un lector-real (a la manera de Eco: modelo y empírico), sino un solo lector que el texto contiene como exigencia *implícita* precisamente allí donde no tiene *nada*: en sus espacios de indeterminación.

“Conciencia” es una palabra muy connotada. En su uso cotidiano señala un conocimiento individual y espontáneo del mundo (“tomar conciencia de la situación”, por ejemplo) o un forma de comprometerse con él (tener conciencia ecológica, social o de clase). Es frecuente que asuma un valor moral fuerte (como en las expresiones “tener (mala) conciencia” o “tener la conciencia tranquila”), incluso religioso, y, en otro orden de cosas, resulta difícil no vincular el término a la primera tópica freudiana (preconsciente / consciente / inconsciente). Aunque en su empleo común la conciencia está ligada al individuo, Iser la entiende en el sentido trascendental o “puro” que, antes que Husserl, ya le había otorgado Kant al trabajar con un *sujeto trascendental* como condición del conocimiento. En esa línea, la fenomenología de la lectura quiere huir de las interpretaciones psicologizantes que convierten el texto en un asunto individual, personal o privado: para Iser toda estructura literaria cumple la doble condición de ser a la vez una estructura del lenguaje (el aspecto verbal que determina el texto y guía la comprensión) y una estructura afectiva (el cumplimiento de lo que estaba pre-

sino sobre las del autor modelo. El autor modelo es aquel que, como estrategia textual, tiende a producir un determinado lector modelo” (1992: 41).

estructurado por el texto en la conciencia que lo recibe). En esta doble estructura, el sentido aparece como un efecto estético de la lectura, producto de la interacción entre el lenguaje y la conciencia, entre la percepción y el afecto, entre el texto y lector. De ahí que no se pueda decir que el sentido de un texto sea *objetivo* (porque el objeto literario no es autónomo: requiere de una conciencia que lo actualice), pero tampoco que sea *subjetivo* o arbitrario, pues el sujeto que comprende sólo existe en relación al objeto que orienta su comprensión (cf. 1987: 44 y ss.).

Iser pretende, entonces, superar la oposición entre subjetividad y objetividad que, a su entender, late en todo argumento contrario a la teoría del efecto estético. La naturaleza trascendental del lector implícito introduce un criterio de intersubjetividad, que, garantizado por las “indicaciones verificables” del texto (es decir, por los aspectos determinados de su estructura), permite juzgar las valoraciones subjetivas que el propio texto motiva. La intersubjetividad funciona por fuera de la disyunción subjetivo vs. objetivo, que, bien porque difumina el texto en su interpretación, bien porque fuerza la interpretación para que obedezca el presunto sentido del texto, atenta contra la diferencia entre texto y sentido que define el objeto literario (cf. *ibíd.*: 53-54). Al defender la autonomía del lector (sobre el texto) o del texto (respecto del lector), los enfoques subjetivo y objetivo desoyen la heteronomía esencial de la literatura, y por tanto se enfrentan a sus objetos de forma inespecífica. En uno y otro caso la comprensión adolecerá de esa minoría de edad que señalaba José Luis Pardo: tratará al texto *como si fuera mentira* (y entonces cualquier sentido le vale) o *como si fuera verdad* (y entonces vale solamente uno), pero nunca reconocerá en él la ficción que efectivamente es.

El lector implícito viene, pues, a nombrar ese *intersujeto* o subjetividad trascendental cuya construcción sucede en paralelo a la del propio texto. Como el texto, el lector es una “ficción” (Iser 1987: 58), y por tanto es difícilmente localizable, puesto que está dentro de la estructura literaria (en sus agujeros) y fuera de ella (en la experiencia del mundo que introduce). Este estatus intermedio o doble condición del lector implícito –sujeto y función– puede ser leída en otra de las claves que Iser propone cuando establece en él el “punto de visión” que articula la percepción del sentido. El lector no es el texto ni tampoco los espacios vacíos que éste contiene, pero no existiría sin ellos, que lo reclaman y lo hacen existir. Espectador o teórico, *voyeur*, el lector no es la mirilla o el agujero textual, sino el ojo que mira a su través y que ve tanto como ésta le permite. La mirilla dificulta la visión y pone límites al ojo libre, que de alguna manera cambia de forma, se *adapta* (así decía Ingarden) a la silueta del agujero. Lo mismo para el sujeto-lector, que invierte parte de su libertad en la construcción de un texto libre, y que sólo acude a su experiencia en las dosis que aquél requiere. De este modo, a medida que *hace* el texto, el sujeto se *deshace*, deviene otro: la silueta de su ojo

termina por dibujar la de la cerradura. El lector no es sujeto ni es objeto, es su relación: “el proceso de *transformación*, mediante el cual se transfieren las estructuras del texto, a través de los actos de representación, al capital de la experiencia del lector” (*ibíd.*: 70, el subrayado es mío).

El ojo no deja de ser ojo, pero no ve lo que un ojo puede ver: al restringir su campo de visión a la perspectiva que ofrece cerradura, ese ojo pierde su carácter individual y se hace *común* (relativo o propio de muchos), pues todo ojo tendría que adaptar su forma, fuera la que fuera, a una única silueta (el agujero) en la cual todos se hacen equivalentes. Para la cerradura cada ojo no es *uno*, sino *uno cualquiera*: su tamaño, profundidad, rasgadura o color importan sólo en la medida en que quepan en el espacio que ella ofrece. Esta metáfora del ojo y la cerradura se me hace útil para concluir que el lector sí es un sujeto, pero no comparece como tal, sino que en el texto asume un valor colectivo: no es uno (él mismo), sino alguien (*quelqu'un*): cualquiera. Ser cualquiera, a pesar de lo que el individualismo hegemónico invite a pensar, es todo lo contrario a no ser nadie, a ser un don nadie o a ser ese *nowhere man* que cantaban los Beatles: sin historia sin memoria y sin país, que no sabe a dónde ir y que tampoco sabe todo lo que se se pierde¹¹⁸. El lector no es ese hombre que no está en ninguna parte porque sí está en una (su lugar es el texto) y porque si algo tiene es precisamente ese punto de vista que la canción le acusa de carecer (“doesn’t have a point of view”, escribiera Lennon en 1965). Que el lector sea cualquiera significa puede ser todo el mundo, toda persona que se acerque a un texto y se preste a confundirse y a construirse con él.

En la lectura, por tanto, el sujeto se hace otro (cualquiera) con el texto. Le pasa algo, y eso que le pasa parece coincidir con lo que le pasa al texto que recorre su mirada. Aprende, dice algo sobre el texto (lo transforma en un sentido), pero también dice algo sobre sí (se dice a sí mismo como lector). Algo y no todo: para ser lector el sujeto debe renunciar a las otras cosas que potencialmente es. Debe, en palabras de Iser, “sustraerse de su historia experiencial” que, no obstante, no puede ser eliminada por completo (*ibíd.*: 242). Una vez más: ha de adaptarse al objeto, acomodar el ojo a la mirilla y prescindir de lo que queda fuera de campo. Y, desde ahí leer: producir el sentido del texto “no exclusivamente según sus propias condiciones (*analogizing*), sino ante todo según condiciones ajenas”, y producir a la vez un sentido de sí, “hacerse consciente”, sacar a la luz “un estrato de su persona que hasta ahora estaba sustraído a su conciencia” (*ibíd.*: 87). De este modo (leo en Iser), “la literatura ofrece la posibilidad de formularnos a nosotros mismos por medio de la formulación de lo no formulado” (*ibíd.*: 250). Un

¹¹⁸ Aunque algo así afirmara Barthes en la cita que reproduce algunos párrafos más arriba y que tal vez ahora pueda entenderse en toda su complejidad (*vid. supra*; cf. 2015f: 69).

enunciado en el que parece resonar la célebre frase que Freud pronuncia en 1933: “Wo Es war, so Ich werden” – “El yo debe hacerse donde estaba el ello”¹¹⁹.

Este doble proceso por el cual el sujeto se hace lector y el texto adquiere sentido es el resultado, como manifesté en varias ocasiones, de la interacción entre ambas entidades. Esta interacción aparece ahora como otra manera de nombrar la heteronomía del objeto literario, la interdependencia entre un objeto que busca sentido y el sujeto que lo interpreta. El texto, dice Iser, “moviliza aptitudes subjetivas, pero no para impulsar a los lectores a sueños diurnos, sino para ocuparlos con las condiciones que están dadas de antemano” (1987: 87). Esas condiciones dadas –el texto– son entonces las que dibujan la silueta del lector que debe asumir el sujeto que lee. Cualquiera que lea. Un lector u otro: en efecto, si el lector es *uno cualquiera* es porque podría ser *cualquier otro*. Insisto en esta idea de alteridad porque en ella radica la condición pública del lector (el *inter-* de la intersubjetividad). Ser cualquiera no significa no ser nadie, ser ninguno, menos que uno. Al contrario: ser cualquiera es poder ser otro, cualquier otro, todos. Ser cualquiera es ser al menos dos. En la lectura ese otro está canalizado por el texto con el que el yo *inter-*actúa o *dia-*loga. Un texto del que el lector dice algo, un sentido que no coincide ni con el sujeto que él mismo *era* ni con el texto que *ahora* lee, y que es por tanto una tercera cosa, distinta. Hacerse cualquiera es convertirse dos, y luego en tres, y luego en cuatro, pues el texto hace del sujeto una cosa diferente: un lector. Sujeto y lector, texto y sentido son entonces las cuatro cosas que (al menos) tienen que pasar en la comprensión.

Cualquiera no es menos que uno, sino más: al menos *otro*, al menos dos. “Hay que ser dos para estar loco”, escribió Deleuze, partirse en dos, atender a las dos direcciones que dividen el camino del sentido¹²⁰. El Otro (Ello) + Yo. Por eso el filósofo defiende que la paradoja es la figura fundadora del pensamiento: advertí más arriba, respecto de su cara a cara con Rancière, que Deleuze piensa antes de la contradicción (*vid. supra*

¹¹⁹ Empleo intencionadamente el verbo *hacerse* para traducir el *werden* original, tal y como aparece citado en la traducción española del *El Acto de leer*, a cargo de J. A. Gimbernat (cf. 1987: 250). Aunque en esta fórmula se refleja mejor la *producción* del lector que corre en paralelo a la del sentido durante el proceso de lectura, el texto castellano de referencia (publicado por Amorrortu siguiendo la edición crítica de James Strachey y Anna Freud, y traducido por José Luis Etcheverry) opta por la forma “devenir”. La frase, que cierra la 31ª conferencia que Freud pronuncia en 1933 y a la que titula “La descomposición de la personalidad psíquica”, aparece allí de la siguiente forma: “Donde Ello era, Yo debo devenir” (Freud 2008: 74).

¹²⁰ “Y, sin embargo, es ahí donde se opera la donación de sentido, en esta región que precede a todo buen sentido y sentido común. Ahí, el lenguaje alcanza su más alta potencia con la pasión de la paradoja. Más allá del buen sentido, las parejas de Lewis Carroll representan los dos sentidos a la vez del devenir-loco. Al principio, en *Alicia*, el sombrerero y la liebre de Marzo: cada uno habita en una dirección, pero las direcciones son inseparables; cada una se subdivide en la otra hasta el punto de que se las encuentra a las dos en cada una. Hay que ser dos para estar loco, siempre se está loco a dos, se volvieron locos los dos, el día en que ‘mataron el tiempo’, es decir, destruyeron la medida, suprimieron las paradas y los reposos que remiten la cualidad a algo fijo. Mataron el presente, que ya no sobrevive entre ellos sino en la imagen dormida del lirón, su compañero torturado, pero que ya no subsiste tampoco sino en el momento abstracto, la hora del té, indefinidamente subdivisible en pasado y futuro” (Deleuze 2011b: 110).

epígrafe 2.2). La paradoja garantiza esta anterioridad, se sitúa antes de los contrarios y permite acceder a la génesis de la división que da origen a todo saber. La paradoja reúne los dos sentidos que preceden al sentido *único* (al buen sentido, al sentido común) y dibuja el procedimiento de la *decisión* por el cual alguien aprende, dice *algo* de algo. Es la condición del pensamiento (su agitación inicial), pero también es la instrucción que explica su maquinaria, la regla de su juego (cf. 2011b: 105 y ss.; sobre el proceso de la división y la selección como producción de diferencia –y de sentido– *vid. infra* epígrafe 4.3 y cf. también Deleuze 2011b: 295 y ss.).

Hay que ser dos para estar loco, oponer la pasión de la paradoja a la razón del silogismo. Pero también hay que ser dos para ser libre. Cuando sólo cuenta uno (un sujeto que dice, una cosa que decir) el resto no puede sino obedecer (seguir el sentido único, respetar el sentido común) o rebelarse (circular en sentido contrario, ser incómodo o irreverente). La decisión sobre la obediencia no es libre porque no ofrece al sujeto distintas opciones entre las que elegir, sino que le obliga a opinar sobre una –de ahí que Deleuze vea en el sentido común y el buen sentido los dos aspectos de la *doxa* (cf. *ibíd.*: 106). No hay opción ni hay pensamiento: no pasa nada, nadie aprende. La libertad sólo ocurre al decir algo: allí donde la decisión versa sobre *qué* sentido se va a tomar, no sobre si va (o no va) a tomarse uno. La libertad es esa capacidad de elegir entre al menos dos posibilidades. Que lo decida sea lo bueno, que sea lo adecuado, no puede saberse hasta el momento de la elección. No hay un criterio previo que oriente el sentido del decir; el buen sentido sólo se conoce *después*, aparece al *final como habiendo estado antes* (me detendré en esto al final del próximo epígrafe; *vid. infra* 4.3). Que las reglas de lo que se dice no coinciden con el decir, que ocurren *mientras* se dice y que por tanto están producidas por el *logos*, Deleuze y Guattari lo descubrieron con Kafka: “seule l’expression nous donne le procédé” (1996: 29). Por eso la pregunta por el sentido no es distinta de la pregunta por el funcionamiento de la lengua, por sus *instrucciones de uso*, si puedo avanzar aquí la novela de Georges Perec de la que me ocuparé en la segunda parte de esta investigación. Y esas instrucciones explican la dinámica del pensamiento libre, es decir, de su división hacia dentro (potencia-acto, antes-después) y de la toma de decisiones que define trabajo de pensar, de leer, de comprender o decir algo.

Quien decide si obedece no decide nada. Obediencia y resistencia son acciones que no producen ningún sentido o verdad. No hacen más que reproducir la disyunción objetivo / subjetivo que convierte al pensamiento en un ejercicio individualista, como si quien pensara fuera una conciencia “solipsista y muda” que, encerrada en una habitación, no necesitara la validación de nadie, ningún tipo de legitimación (cf. Pardo 2004: 399). Quien piensa desde ahí instituye un criterio para el sentido que es previo a cualquier decir, o más bien: que es previo al decir de cualquiera (con la sola excepción de esa cabeza pensante). Cualquiera no es libre por el hecho de tener la posibilidad

de desobedecer. Su libertad sólo ocurre cuando puede decidir sobre las reglas de la obediencia, cuando es *otro* con el *uno* que piensa. La verdadera libertad pasa por tomar decisiones sobre la ley, por participar en el proceso donde un sentido que se convierte –por ley– en común a todos y en bueno para cualquiera. Reconocer que lo común no es el sentido dado, sino su producción o su establecimiento, es asumir la naturaleza intersubjetiva de toda norma: también de la norma lingüística, cuya eficacia no procede de la fuerza, sino de la “legitimación pública del significado”¹²¹.

Así pues, para ser libre y decidir sobre el sentido, el lector tiene que ser al menos dos: el sujeto que vive y el texto que lee. El ojo y la mirilla, o su ojo que, al adaptarse a la mirilla, pasa a ser el ojo cualquiera. En tanto que es alguien *con* el texto, quien lee debe tomar decisiones, es convocado por los nudos de indeterminación que ha de resolver para avanzar en la trama. Pero decide sólo cuando el texto se lo pide, no siempre que quiere. Decide cuando otro requiere su decisión. Su intervención está medida y orientada por el texto: no puede elegir entre cualquier cosa, sino sólo entre aquellas que los agujeros del texto le permiten ver. Además, el texto no le ofrece esas cosas solamente a él: de ser el único destinatario, el agujero tendría la forma de su ojo y su percepción no sufriría restricciones. Pero ocurre que ve menos de lo que su ojo permite, que debe adaptarse al agujero. Al hacerlo pierde un poco de sí mismo para ganar algo del texto. Este es el proceso de interacción –y tal vez de incorporación– que tiene lugar en la lectura, donde el *uno* que lee es transformado (por el *otro*, por el texto) en *uno cualquiera*. Así, su interpretación será libre si resulta de un proceso activo de toma de decisiones, y será legítima si esas decisiones se toman sobre las posibilidades (ilimitadas pero no infinitas) que el texto ofrece. Dicho de otra forma: todo sentido que un lector atribuya a un texto será válido siempre que pudiera haber sido dicho por cualquier otro, visto por cualquier ojo que se asomara a las mismas cerraduras.

En esta validación intersubjetiva –que mi decir pueda ser el de cualquiera– radica la legitimidad de una lectura. El lector no puede no ser sujeto, porque es necesaria una subjetividad para que éste llegue a existir. Toda decisión sobre el texto es subjetiva (aunque no individual ni arbitraria) porque está tomada por alguien que, al entrar en el texto, “sale de sí mismo”, se convierte en un (lector) cualquiera y es capaz de alcanzar la “universalidad del juicio” (cf. Pardo 2004: 562 y ss.). Como el sentido, el lector ocurre en la lectura, es un efecto de la lectura y no coincide con el texto ni con el sujeto que son

¹²¹ Algo así viene a enunciar José Luis Pardo a través del *principio de la praxis mediante el lógos*: “Para que una palabra llegue a significar algo [...] es preciso que *uno mismo* le reconozca ese significado y que se lo reconozca también *el otro* (cualquiera). Actuar mediante la palabra –es decir, que la palabra sea, ella misma, acción– requiere, según decíamos, elegir, de entre las posibilidades implícitas en la potencia afectada por pasiones, una, la mejor, como significado actual o sentido recto. Pero decir que ésa es la función del *lógos* no parece aclarar gran cosa cuál es el *criterio de selección* que permite llamar *excelente* a la elección virtuosa. Y ello sucede porque el criterio no es otro que el *lógos mismo*” (2004: 397).

sus condiciones. Es intersubjetivo o *público*, pues necesita que otra cosa (la estructura textual) reconozca y valide su interpretación. Si esta interpretación estuviera escorada hacia el sujeto –es decir, si éste decidiera no aprender nada del texto, perderlo de vista–, se resolvería en un sentido *privado*. Según Iser, privatiza un texto quien lo borra después de la lectura; quien lo entiende como el incidente que pone en marcha la narración de su propia experiencia (cf. 1987: 87 y *passim*). El sujeto que se comporta así no dice algo del texto, sino que más bien dice “este texto es *mío*”. Se lo apropia. Dice: el *algo* del texto “soy *yo*”. Como ese *yo* no es cualquiera, sino solamente uno, la lectura es ilegítima. En consecuencia, el sujeto no se convierte en lector, no entra en el texto (ni sale de sí), no decide ni aprende nada y, al final, visto desde el efecto, resulta ser menos que uno: cero, nadie.

El texto elegible reivindica precisamente la importancia de la toma de decisiones en la construcción de sentidos –de lectores, de inter-sujetos o subjetividades políticas. Lector es quien decide sobre el sentido de un texto, pero no decide en su nombre, sino como representante de una colectividad. En su *Kafka*, Deleuze y Guattari exponen hasta qué punto lo político contagia de manera inmediata todo enunciado literario, donde los asuntos individuales se convierten, al ser expresados y al ser leídos, en asuntos públicos, de cualquiera¹²². Ese “ser de cualquiera” es el segundo rasgo de la literatura menor, consecuencia del primero –la lengua desterritorializada a la que me referí más arriba (*vid. supra* epígrafe 2.2)– y del que se deriva un tercero: el valor colectivo de la enunciación. Este último rasgo, que reelabora en cierto modo el anterior, viene a decir que en el texto no habla *uno* y que tampoco habla *para uno*; que su lenguaje instala ya la comunidad que será el criterio de la lectura. En su uso menor, la literatura se hace de todos, se vuelve un *asunto del pueblo*: ahí radica su potencia revolucionaria¹²³.

Es cualquiera, el pueblo, quien decide el sentido de un texto literario; ya no el autor sino la máquina de la lengua que el lector pone a funcionar. No una firma, sino un

¹²² Tal y como explican Deleuze y Guattari en el *Kafka*, los asuntos de las literaturas menores agitan en su interior muchas historias, al contrario de lo que ocurre con las “grandes literaturas” (miméticas, legibles), donde lo individual no pasa de chiste privado o matrimoniada, drama familiar que sólo habla de uno –y que no afecta a nadie: “Dans les ‘grandes littératures’ [...] *l'affaire individuelle* (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière fond; si bien qu'aucune de ces affaires œdipiennes n'est indispensable en particulier, n'est absolument nécessaire, mais que toutes 'font bloc' dans un large espace. La littérature mineure est tout à fait différente: son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branché sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, qu'un toute autre histoire s'agite en elle. C'est en ce sens que le triangle familial se connecte aux autres triangles, commerciaux, économiques, bureaucratiques, juridiques, qui en déterminent les valeurs” (Deleuze y Guattari 1996: 30).

¹²³ “La machine littéraire prend ainsi le relais d'une machine révolutionnaire à venir, non pas du tout pour des raisons idéologiques, mais parce qu'elle seule est déterminée à remplir les conditions d'une énonciation collective qui manquent partout ailleurs dans ce milieu: la littérature est l'affaire du peuple” (Deleuze y Guattari 1996: 32).

estilo (Deleuze y Guattari 2001: 391), siendo que ese estilo no es una creación psicológica individual, sino un “agenciamiento colectivo” de la enunciación (*ibíd.*: 123). Más atrás en estas páginas me referí al estilo como un *uso* de la lengua, sinónimo, para Deleuze, de la literatura menor como dispositivo productor de sentido, y por tanto sinónimo también de la idea de texto elegible que aquí quiero presentar. De este modo, al decir que el estilo sustituye a la firma no estoy más que recuperando la frase de Barthes que habría este epígrafe, según la cual el autor había muerto para que naciera la escritura. La escritura o el estilo son así una “máquina colectiva de enunciación” (Deleuze y Guattari 1996: 34), y por tanto son ese lector que contienen y producen, y que sólo puede decirse (como el sentido, como el texto mismo) en plural.

4.3. Dónde está el sentido –y cuándo llega

La pregunta por el lugar y la cuarta dimensión de la proposición. Deleuze vs. Derrida: 2 problemas. El problema de la interpretación (contra Saussure). Dissémination, différence y différance. Disimulado vs. literal; infinito vs. ilimitado. El problema de la representación (contra Platón). 2 reproches a la escritura y 2 escrituras. La condena platónica es política: logocentrismo o tribunal de la semejanza. 1 Sí frente a 1 No. La copia, el simulacro, el falso pretendiente. 2 modelos de destrucción. La pregunta por el tiempo: un sentido sujetado, après-coup, habiendo sido después.

¿Dónde está el sentido? Hasta aquí, el desarrollo de este trabajo estuvo dedicado a ensayar algunas hipótesis sobre su lugar, que implicaban al texto, con su lengua y sus desvíos, pero también con sus vacíos y sus concreciones en el lector. Porque es defectuoso, el texto produce un sentido que de entrada no tiene; porque es excesivo, el lector puntúa y resuelve un texto que sigue significando después. De manera no muy imprecisa se puede decir que el sentido está *potencialmente* contenido en el lector-inscrito en el texto, pero que se realiza *actualmente* cuando un lector-cualquiera lo concreta en su lectura. Entonces, ¿tiene el texto sentido? ¿Cuándo empieza a tenerlo, si lo tiene? En este último epígrafe teórico quiero abordar esta pregunta desde un enfoque ontoepistemológico y hermenéutico –si bien no menos específico– para cerrar, así, una teoría sobre la elegibilidad.

En la tercera serie de la *Lógica del sentido*, titulada “De la proposición”, Deleuze distingue tres relaciones o dimensiones proposicionales. La primera sería la *designación* o indicación, es decir, aquella que vincula la proposición con un estado de cosas

exterior a ella, y que, por tanto, tiene como criterio lo verdadero (cuando la proposición coincide con la cosa) o lo falso (cuando no). La segunda relación de la proposición es la *manifestación*, por la cual ésta queda vinculada al sujeto hablante (Yo). Entre designación y manifestación se produce un desplazamiento de valores: de lo verdadero y lo falso se pasa a la veracidad y el engaño, ambos vinculados al conocimiento o a la intención del Yo. La tercera dimensión de la proposición es la *significación*, que relaciona las palabras con los conceptos y por tanto atribuye a las relaciones sintácticas implicaciones conceptuales: “Desde el punto de vista de la significación, consideraremos siempre los elementos de la proposición como ‘significando’ implicaciones de conceptos que pueden remitir a otras proposiciones, capaces de servir de premisas a la primera. La significación se define por este orden de implicación conceptual en el que la proposición considerada no interviene sino como elemento de una ‘demostración’, en el sentido más general del término, sea como premisa, sea como conclusión” (2011b: 41). El valor lógico de la significación no es ya la verdad ni la veracidad, sino la *condición de verdad* (las coordenadas que hacen posible que una proposición sea verdadera) y su opuesto, que no es lo falso (pues la condición de verdad también afecta y reconoce a lo falso), sino el absurdo: esto es, lo que no puede ser ni verdadero ni falso. Designación, manifestación y significación se relacionan, a su vez, entre sí; se implican mutuamente, sin que ninguna pueda declararse primera respecto a las demás, en lo que Deleuze llama el “círculo de la proposición” (cf. *ibíd.*: 41-44).

Establecidas estas tres dimensiones, el filósofo se preguntará por el sentido de una proposición y por la manera en que éste queda (o no) implicado en el círculo designación-manifestación-significación. Formulará la pregunta en clave espacial: ¿dónde ocurre el sentido? ¿Puede localizarse en alguna de las tres dimensiones expuestas o hará falta una cuarta, específica, para que suceda? En primer lugar, Deleuze descarta que el sentido se aloje en la designación, y por tanto rechaza el valor referencial de la proposición, que dependería de su relación con el mundo exterior (*datum*). La designación *supone* el sentido, y por tanto “hay que instalarse *de golpe* en el sentido para operar cualquier designación” (*ibíd.*: 45). ¿Aparecerá entonces en la manifestación, en función del Yo que enuncia? Tampoco: “El Yo no es primero y suficiente en el orden de la palabra, sino en tanto que envuelve significaciones que deben ser desarrolladas por sí mismas en el orden de la lengua” (*ibíd.*). Es decir: si las significaciones fallan, la identidad personal (el sujeto) se pierde. Finalmente, y aunque aquí la tentación parece mayor, el sentido tampoco puede confundirse con la significación, puesto que ésta presupone una relación de designación, y por tanto nunca puede establecerse como fundamento: “cuando consideramos una proposición como concluida, la hacemos objeto de una aserción”, la afirmamos por sí misma e, independientemente de sus implicaciones, “la remitimos al estado de cosas que

designa” (*ibíd.*: 43). Es cierto que, al aparecer como *condición de verdad*, la significación se eleva por encima de lo verdadero y de lo falso, y en este punto adquiere un carácter propio del sentido, pues incluso una proposición falsa tiene sentido y significación. Pero Deleuze no define esa condición de manera absoluta, sino en su relación con lo condicionado: la significación es la “posibilidad para la proposición de ser verdadera”, “la *forma de la posibilidad* de la proposición misma”, pero es también “un extraño trámite que consiste siempre en elevarse de lo condicionado a la condición para concebir la condición como simple posibilidad de lo condicionado” (*ibíd.*: 46). Esta relación bidireccional con lo condicionado es el “defecto” de la condición, que requeriría de un “elemento propio”, “*algo incondicionado*” que estableciera su naturaleza fundadora y asegurara “una génesis real de la designación y de las otras dimensiones de la proposición”. Ese elemento incondicionado definiría la condición de verdad “no ya como forma de posibilidad conceptual, sino como materia o ‘estrato’ ideal, es decir, *no ya como significación, sino como sentido*” (*ibíd.*; el subrayado es mío).

Ni designación, ni manifestación, ni significación: el sentido es para Deleuze la *cuarta dimensión de la proposición*. Debido a su naturaleza fundamental y fundadora, la relación que el sentido mantiene con la proposición es compleja: no existe fuera de aquélla, pero tampoco se encuentra dentro ni se le parece. Más que existir, Deleuze dirá que el sentido *insiste* en su expresión sin confundirse con ella¹²⁴. Su objetividad difiere tanto de la proposición que lo expresa como del estado de cosas del que es atributo, pero a la vez forma parte de ambos: “de modo inseparable, el sentido es lo expresable o lo expresado de la proposición, y el atributo del estado de cosas” (*ibíd.*: 50). Esta hipótesis me permite avanzar en la pregunta por su lugar: el sentido aparece en el límite entre lo dicho y su expresión, “*tiende una cara hacia las cosas y otra cara hacia las proposiciones*. Pero no se confunde ni con la proposición que lo expresa ni con el estado de cosas o la cualidad que la proposición designa. Es exactamente *la frontera entre las proposiciones y las cosas*” (*ibíd.*; el subrayado es mío).

La topología del sentido trazada por Deleuze en 1969 aporta algunas claves para este trabajo: *logos* (lógica) y *locus* (lugar) parecen encontrarse en su propuesta, que logra “situar” –pero no efectúa– el sentido *entre* las proposiciones y las cosas, *entre* la lengua y el mundo, *entre* lo expresado y su expresión. Este lugar intermedio o fronterizo del sentido determina también su inasibilidad o dificultad constitutiva –no aparece donde se le busca, siempre falta (cf. *ibíd.*: 71, *vid. supra* epígrafe 2.3). Una dificultad que, en la

¹²⁴ “Consideremos el estatuto complejo del sentido o lo expresado. Por una parte, no existe fuera de la proposición que lo expresa. Lo expresado no existe fuera de la expresión que lo expresa. Por ello, no puede decirse que el sentido exista, sino solamente que insiste o subsiste. Pero, por otra parte, no se confunde en absoluto con la proposición, tiene una ‘objetividad’ completamente distinta. Lo expresado no se parece en nada a la expresión” (Deleuze 2011b: 49).

misma dimensión espacial, será recogida por José Luis Pardo, que califica al sentido de *relativo*: como el oriente, propone el filósofo, el sentido ocurre en un lugar no localizable, y por tanto no tiene lugar alguno (cf. 2004: 540 y 543). Es precisamente esta naturaleza paradójica o relativa del sentido en general, siempre entre las series heterogéneas que articula, la que yo quiero trasladar a la experiencia literaria, y en particular a la experiencia del texto elegible: una máquina que también funciona –pone su sentido– *entre* la lengua del texto y el mundo del lector.

*

La pregunta por el sentido interroga al texto elegible en dos direcciones. Esto es, le plantea dos problemas que, de manera más o menos explícita, fueron apareciendo en los capítulos anteriores: el problema de la interpretación y el problema la representación. El problema de la interpretación tiene que ver con la actualización del artefacto en el objeto estético, y por tanto apela a la condición productiva de la lectura y a la naturaleza plural del sentido. El problema de la representación, que también es un problema estético, adquiere por su parte unas implicaciones que sobrepasan con mayor nitidez el ámbito de la obra de arte para comprometer una determinada idea de *verdad* (una ontología) y la posibilidad de que ésta sea alcanzada (una epistemología). Estos dos ejes, hermenéutico y ontológico, no dejarán de mezclarse, pero aún así me servirán para organizar las páginas que siguen, en las que me dispongo a confrontar dos modelos aparentemente convergentes con el paradigma del texto elegible: el propuesto por Deleuze –al que acudí de manera privilegiada a lo largo de toda mi exposición teórica– y el de un filósofo que todavía no abordé con la paciencia que merece: Jacques Derrida. De entrada debo reconocer que esta confrontación entre Deleuze y Derrida no es neutral. Además de orientado (por dos problemas) y comparado (con otras propuestas), mi planteamiento está posicionado (en concreto, con Deleuze) y busca localizar los aspectos en los que Derrida se aleja del modelo hermenéutico que aquél propone para explicar hasta qué punto éstos se vuelven definitivos.

Comienzo, pues, por el problema de la interpretación, que si bien organiza cualquier teoría de la experiencia literaria entendida como comprensión de un objeto artístico, afecta al texto elegible de un modo especial, por la manera en que éste compromete al lector ya desde su estructura (es decir, antes de que se encarne en un sujeto concreto). El texto elegible, entonces, tematiza o evidencia el problema de la interpretación: tal es la función que adquiere la *e-* inicial cuando transforma el verbo *leer* en *elegir* (vid. *supra* capítulo 1). A la sombra de esta *e-*, la lectura es el proceso por el cual un texto elige, cada vez, un sentido, produciendo así su unidad. *Cada vez un sentido*

quiere decir que el sentido elegido no precede al texto, sino que es la consecuencia de *una* lectura, y que por tanto no es *todo* el sentido (el sentido *único*) ni agota un objeto que seguirá significando de vez en vez, cada vez algo.

Páginas atrás, orienté el problema de la interpretación hacia la *semiosis ilimitada* que Umberto Eco defendía a partir de la propuesta de C. S. Peirce (*vid. supra* epígrafe 4.2). Su modelo partía de la consideración del texto como un signo, lo que permite al lector actualizarlo en cualquiera de los sentidos admitidos por su semiosis. Así, aunque una interpretación *correcta* exige que texto y sentido se *asemejen*, el criterio de la semejanza aparece tan agrandado que casi cambia su naturaleza para nombrar, en realidad, un diálogo no dirigido entre el dispositivo literario (intención del texto) y quien lo pone a funcionar (intención del lector). Así lo establecía Eco: ahora no me importa tanto recuperar sus hipótesis como observar los modelos hermenéuticos contra los que reacciona: de un lado una interpretación racionalista o unívoca, según la cual a cada texto le corresponde un solo sentido (el *buen* sentido), del otro una interpretación hermética o irracional, que considera que todos los sentidos pueden ser buenos para un texto. La “ilimitación” resulta interesante porque corrige los excesos de ambos modelos. Por un lado, su *i-* niega lo *limitado* de la hermenéutica racionalista, que en su control exagerado equipara el funcionamiento de la lengua literaria con el del lenguaje habitual y le atribuye idénticas motivaciones informativo-comunicativas. Frente a esto, Eco se opone a tanto a la idea de *un* sentido (la lectura correcta) como a las *cantidades de sentido* que se pueden contar porque son previas a la lectura y no están producidas por ella. Sin embargo, la semiosis ilimitada no abandona el criterio de la *corrección*: entiende que si un texto puede tener *todos* los sentidos, sin condición, es bien porque no tiene sentido (dirección) o bien porque no tiene suficiente maquinaria de lengua (estructura). De este modo, Eco niega, por el otro lado, lo “infinito” del hermetismo, puesto que *acota* la ilimitación a las posibilidades ofrecidas por el signo textual.

Aunque la propuesta de Eco es convergente con la fenomenología de Iser, y por tanto con la hermenéutica de lo elegible de la que quise dar cuenta en las páginas anteriores, la dinámica de la máquina literaria (como productora de lengua, de sentido y de lector) es tan ágil que en ocasiones escapa incluso a estas cuotas de control semiótico. ¿Qué podría, entonces, distinguir la lógica fronteriza y el deslizamiento significativo que, en la topología deleuziana, hace resonar proposiciones y estados de cosas, de la idea *escritura extendida* de Jacques Derrida, referente del hermetismo contemporáneo, para quien no hay sentido porque todo lo que hay es texto? Aunque el tiempo que media entre momento postestructuralista de Deleuze y Derrida (los anchos setenta en Francia) y la actualidad (2020) es suficiente como para abordar esta cuestión con perspectiva histórica, los estudios dedicados a confrontar a estos filósofos son escasos

en un nivel que roza lo misterioso¹²⁵. Intentaré entonces poner la deconstrucción bajo el foco crítico, para recuperar algunas cuentas todavía pendientes para la estética y reforzar, desde ahí, la postura que asume la elegibilidad.

Como Umberto Eco, Jacques Derrida distingue dos modelos hermenéuticos o “dos interpretaciones de la interpretación”: la primera se confunde una tarea de descifrado, y se preocupa por encontrar, por detrás o antes del texto, pero sobre todo por fuera del texto y de su condición signica, una verdad o un origen (*el* sentido: uno, a la manera “racionalista” que antes señalé). La segunda forma de la interpretación afirma el texto como estructura y como signo, y por tanto el *juego* que éste pone en marcha, sin preocuparse de encontrar, más allá de aquél, una presencia plena que le sirva de fundamento¹²⁶. Estas opciones, que Derrida plantea en 1966, adelantan, es evidente, los modelos racionalista y hermético que Eco estableció por primera vez –después de una

¹²⁵ Sobre la misteriosa relación, Derrida-Deleuze, Diego Abadi escribe en 2016 que “a diferencia de lo acontecido con Foucault [...], Derrida y Deleuze casi no dedicaron espacio en su obra publicada a analizar el pensamiento del otro. Entre sus textos puede deducirse una especie de indiferencia respetuosa, cuya huella se traduce en alusiones y comentarios al paso, siendo las más relevantes, por parte de Derrida, una nota al pie de ‘La différence’ en la que se menciona una coincidencia con Deleuze alrededor del tema de la diferencia de fuerzas en Nietzsche, y por parte de Deleuze, un puñado de notas al pie de *Diferencia y repetición* y *El anti Edipo*, apuntando sobre todo a ‘Freud y la escena de la escritura’, y unas líneas el cuerpo del texto de *El anti Edipo*. Allí, en apenas media página, se exponen tanto sus coincidencias con el concepto derrideano de escritura como su punto de disidencia, condensado en una sola oración” (Abadi 2016: 132). El ajuste de cuentas de Deleuze y Guattari con su contemporáneo al que remite Abadi es el siguiente: “[Derrida] tiene razón también cuando dice que apenas se pueden establecer cortes, en la escritura en sentido estricto, entre los procedimientos pictográficos, ideogramáticos y fonéticos: siempre hay ajuste, alineamiento, con la voz, al mismo tiempo que sustitución de la voz (suplementariedad), además ‘el fonetismo nunca es todopoderoso, pues siempre el significante mudo ya empezó a trabajar’. Tiene razón hasta cuando vincula misteriosamente la escritura al incesto. Sin embargo, no vemos ningún motivo para sacar de ello en conclusión la constancia de un aparato de represión sobre una máquina gráfica que procedería tanto por jeroglíficos como por fonemas. *Pues hay un corte que lo cambia todo en mundo de la representación, entre esta escritura en sentido estricto y la escritura en sentido amplio, es decir, entre dos regímenes de inscripción por completo diferentes, grafismo que deja la voz dominante a fuerza de ser independiente aunque conectándose a ella, grafismo que domina o suplanta la voz a fuerza de depender de ella por procedimientos diversos y de subordinarse a ella*. El signo primitivo territorial no vale más que por sí mismo, es posición de deseo en conexión múltiple, no es signo de un signo o deseo de un deseo, ignora la subordinación lineal y su reciprocidad: ni pictograma ni ideograma, es ritmo y no fuerza, zigzag y no línea, artefacto y no idea, producción y no expresión. Intentemos resumir las diferencias existentes entre estas dos formas de representación, la territorial y la imperial” (Deleuze 2016: 209-210; el subrayado es mío). Me ocuparé de esta divergencia esencial sobre la idea expandida de escritura –si bien en otros términos– avanzado este epígrafe. A las referencias mencionadas por Abadi habría que incluir la nota al pie que Deleuze incluye en el primer apéndice a su *Lógica del sentido*, “Platón y el simulacro” (cf. 2011b: 299), y que me ocuparé de analizar un poco más adelante.

¹²⁶ “Il y a donc deux interprétations de l’interprétation, de la structure, du signe et du jeu. L’une cherche à déchiffrer, rêve de déchiffrer une vérité ou une origine échappant au jeu et à l’ordre du signe, et vit comme un exil la nécessité de l’interprétation. L’autre, qui n’est plus tournée vers l’origine, affirme le jeu et tente de passer au-delà de l’homme et de l’humanisme, le nom de l’homme étant le nom de cet être qui, à travers l’histoire de la métaphysique ou de l’onto-théologie, c’est-à-dire du tout de son histoire, a rêvé la présence pleine, le fondement rassurant, l’origine et la fin du jeu” (Derrida 2006b: 427).

etapa más bien hermética de “apertura” – en *Los límites de la interpretación* (1990). Y, como el semiólogo italiano haría pasados esos veinticinco años, constata su irreductibilidad. No obstante, la solución que propone Derrida no pasa ni por una inventar una tercera vía, al modo de la semiosis ilimitada, ni por elegir una de las opciones en conflicto. Al contrario, su intención es pensar los dos modelos a la vez – “*penser le sol commun, et la différence de cette différence irréductible*” (2006b: 428)– en tanto *efectos* de un orden de cosas compartido que Derrida llamará de muchas maneras, articuladas todas ellas en torno al significante *escritura* (*écriture*). Pensar, como él expresará tantas veces, la condición de la división, la fase previa, la diferencia de los diferentes.

Ésta es, en efecto, una de las claves de la deconstrucción, que Derrida no entiende como método ni como operación crítica, sino como *acontecimiento*¹²⁷: no se trata, entonces, de posicionarse *contra* la tradición occidental –afirmando, por ejemplo, la infinitud del juego *frente a* la univocidad del buen sentido–, sino situarse *antes* de esa tradición, para mapear sus categorías y sus valores, y así liberar al pensamiento del efecto de totalización que aquéllos producen. No rechazar los conceptos dados, sino desplazarlos, volverlos contra sí mismos e “inscribirlos en otras cadenas” para “producir nuevas configuraciones” (1977b: 33). No obstante, esta intención teórica queda muchas veces lejos de conquistar una dimensión práctica: así ocurre en lo que respecta a los modelos hermenéuticos, ámbito en el que Derrida se posiciona, de manera nítida, del lado del juego. Aunque ésta es una decisión de parte, Derrida la propone en clave sistémica, presentando el juego como condición de la oposición y no como una de las opciones en conflicto. El desarrollo de su planteamiento contraría, sin embargo, esa condición fundamental u original del juego, como me encargaré de demostrar a continuación.

Con estas precauciones, tomo el *juego* como significante nuclear en la idea derridiana de la interpretación. Derrida entiende que este juego consiste en la “disrupción de la presencia”, en tanto que en su procedimiento todo elemento *presente* comparece como “referencia significativa y sustitutiva inscrita en un sistema de diferencias y en el movimiento de una cadena” (2006b: 426). Aquí el juego persigue una vez más esa naturaleza hologramática de opción (alternativa al descifrado) y condición (de las alternativas y de su diferencia). Al convertir la presencia plena en presencia referida (es decir: en re-presentación, en escritura), el componente de la ausencia

¹²⁷ En *Carta a un amigo japonés*, Derrida habla de la deconstrucción como un “acontecimiento” que socava el sistema logocéntrico porque penetra en él e invierte sus categorías desde dentro. Preocupado por la traducción del término y las connotaciones que en éste proceso pudieran adosarse a él, se esfuerza especialmente en señalar que no se trata de un “análisis ni de una crítica”, y tampoco de un “método”, entendido como una técnica, un instrumento o un conjunto de reglas para la interpretación. Cada acontecimiento de deconstrucción, continúa, no es tampoco un “acto o una operación”, sino algo que *tiene lugar* sin esperar que ningún sujeto o conciencia venga a activarlo: “Ello se deconstruye” (1997: 26).

adquiere relevancia, pero no para sustituir a la presencia como categoría primera, sino para ponerse a su lado y complementarla. Se trata, entiende Derrida, de pensar una idea *radical* de juego, un juego de ausencia y presencia, o mejor: un juego *anterior* a que ausencia y presencia se presenten como alternativas, y que por tanto no decide entre una y otra, sino que es la base desde la cual ambas pueden ser pensadas –“Il faut penser l'être comme présence ou absence à partir de la possibilité du jeu et non l'inverse” (*ibid.*).

Condición de la presencia y de la ausencia, todo juego es el juego de la diferencia. La *diferencia* es un término esencial, y muy cargado, en el planteamiento derridiano. Su procedencia ha de situarse, parece obvio, en la lingüística de Saussure y en el carácter diferencial del signo, en virtud del cual el significado no es el correlato (afirmativo y pleno, inmediato) de un referente ausente que se quiere traer a la presencia, sino el resultado de un proceso de exclusión que se da en la relación, negativa, de un signo con los demás signos del sistema, y ya no con el mundo referido. Pero ocurre que esta diferencia original traspasa ahora los límites de la lingüística para organizar toda una ontología. Lo que Saussure señalaba como condición de la significación, encarna, en el modelo de Derrida, la idea misma del origen, destronando así al Ser presente (Hombre, Cosa) o ausente (Dios, Idea) como fundamento de lo que existe. Este vínculo entre lingüística, ontología, fenomenología y hermenéutica es esencial para abordar el problema de la interpretación que, en consecuencia, ya no es un problema semiótico, sino que afecta a todo el espacio del pensamiento.

Si, como escribe Derrida en *De la gramatología*, “la cosa misma es ya signo” (1967: 72), entonces el conjunto de las cosas (la realidad) es, *ya*, escritura. La arbitrariedad y la diferencialidad establecidas por Saussure vienen así a colocar el *juego* como modelo epistemológico: el signo no se vincula naturalmente, por semejanza, con ninguna cosa que, presente en mundo, estaría ausente en el lenguaje. El referente del signo no es anterior a él, sino que es su contemporáneo y su igual: el concepto significado por el signo, la imagen abstracta que aparece sobre la barra en el diagrama de Saussure, es parte del signo y, por tanto, del lenguaje. Su naturaleza es distinta de la de los hechos y las cosas de la realidad. Es más: la no-inmediatez de la palabra con la cosa y la necesaria *mediación* del concepto en el proceso de la significación pone de manifiesto que la realidad, en bruto, es opaca e incognoscible. La *cosa en sí*, la *cosa misma*, no contiene ninguna verdad, toda la verdad posible está en su expresión, y por tanto es también conceptual, lingüística, semiótica: escrita. Nada es presente en sí e idéntico a sí mismo, sino que toda manifestación es ya signo, y lo único propio en el signo es su remisión a otra cosa, a otro signo, que a su vez remite a otro, etc. Aún más que a Saussure, Derrida lee a Peirce, y lo lee con y contra Husserl, con y contra Heidegger, con y contra Kant, pero sobre todo contra de los empiristas y los positivistas. “La différence entre la phénoménologie de Husserl et celle de Peirce est fondamentale”, escribe, “puisqu'elle concerne les concepts

de signe et de la manifestation de la présence, les rapports entre la re-présentation et la présentation originale de la chose même (la vérité)” (*ibid.*). Pensamos en signos, y por tanto la verdad no se nos presenta en sí, plena, sino como otra de sí e implicada en un proceso de interpretación que, en tanto remitencia signo-concepto, es estructuralmente infinito. Lo que desencadena el movimiento de la significación (la naturaleza semiótica de la cosa misma, la conversión del *representamen* en *interpretante*) es precisamente lo que hace imposible su interrupción (cf. *ibid.*: 70-73)¹²⁸.

El objeto del signo es ya representación, dice Peirce, y de haber algún “objeto absoluto” que orientara la tarea de la interpretación, éste no sería más que la representación desnuda como estructura de remisión¹²⁹. Distinta de la del último Eco, la lectura que Derrida hace del legado peirciano justifica su definición del juego como remisión de signo a signo, de representación a representación, en ausencia de toda *presencia* del sentido, es decir, de un *significado trascendental* anterior y exterior a su expresión lingüística, y por tanto capaz de detener la significación. “Se podría llamar *juego* a la ausencia de significado trascendental como ilimitación del juego, vale decir como conmoción de la onto-teología y de la metafísica de la presencia” (1967: 73): el modelo hermenéutico de la deconstrucción continúa la línea inaugurada por los primeros lingüistas modernos a principios del siglo XX, y se desprende, según Derrida, de la semántica y del problema de sentido (*meaning*) para entender el lenguaje en su dimensión estructural, liberándolo así de su carácter instrumental y de su complicidad con la metafísica.

Condición de la *diferencia* entre el nombre y la cosa, entre la presencia y su representación, el *juego* atraviesa y agota el problema del sentido del Ser y del origen trascendente del mundo para instalar, en ese vacío metafísico, la lógica de la escritura¹³⁰.

¹²⁸ Y Peirce: “Anything which determines something else (its *interpretant*) to refer to an object to which itself refers (its *object*) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on *ad infinitum*... If the series of successive interpretants comes to an end, the sign is thereby rendered imperfect, at least” (1974: 302).

¹²⁹ “The object of representation can be nothing but a representation of which the first representation is the interpretant. But an endless series of representations, each representing the one behind it, may be conceived to have an absolute object as its limit. The meaning of a representation can be nothing but a representation. In fact, it is nothing but the representation itself conceived as stripped of irrelevant clothing. But this clothing never can be completely stripped off; it is only changed for something more diaphanous. So there is an infinite regression here. Finally, the interpretant is nothing but another representation to which the torch of truth is handled along; and as representation, it has its interpretant again. Lo, another infinite series” (Peirce 1974: 171).

¹³⁰ “Il faudra ici penser que l’écriture est le jeu dans le langage [...]. Ce *jeu*, pensé comme l’absence du signifié transcendantal, n’est pas un jeu *dans le monde*, comme l’a toujours défini, pour le *contenir*, la tradition philosophique et comme le pensent aussi les théoriciens du jeu (ou ceux qui, à la suite et au-delà de Bloomfield, renvoient la sémantique à la psychologie ou à quelque autre discipline régionale). Pour penser radicalement le jeu, il faut donc d’abord *épuiser* sérieusement la problématique ontologique et transcendantale, traverser patiemment et rigoureusement la question du sens de l’être, de l’être de l’étant

Ser aquí se dice *juego*, y la dinámica anoriginal del juego como lógica de los efectos y no de las causas remite, a su vez, a un significante clave en el entramado conceptual de la deconstrucción: *diseminación*.

De entrada, “La diseminación” es el título de un texto que aparece por primera vez en la revista *Critique* en 1969, pero que en 1972 se publica en forma de libro como parte de un volumen homónimo. En él, Derrida reúne varios artículos encargados de pensar una idea de escritura que se construye, digamos, contra Platón y con Mallarmé. El significante “diseminación” se establece allí para referir esa lógica de remisión o *proliferación* que caracteriza a la escritura en su acepción moderna, es decir, como estructura hermenéutica general capaz de dar cuenta de lo que hay y establecer su ser-presente. “Le présent n’est plus simplement le présent. Il ne peut plus se laisser nommer ‘présent’ que par le discours indirect, dans les guillemets de la citation, du récit, de la fiction” (2013c: 367-368). La presencia, afirma Derrida, es el *producto* de una operación lingüística; su aparente inmediatez es el *efecto* (el resultado, pero también la ilusión) de un dispositivo que no comparece en el presente y que no tiene, según el filósofo, nada que ver con él (cf. *ibid.*: 173). Que la presencia no sea el elemento original y pleno que el lenguaje refiere, sino la consecuencia del lenguaje y de su lógica diferencial, invita a abandonar la consideración regresiva de la remitencia –según la cual el salto de signo a signo estaría imantado por el sentido, y por tanto se agotaría en él– para abordarla, hacia adelante, como *producción*. Sin significado trascendental, la lengua se libera de la subordinación al sentido que le obligaba a ir decreciendo, palideciendo, transparentándose hasta desaparecer en él. Si el sentido ocurre en la lengua, como escritura, entonces su función no es ya referir *algo*, sino producirlo, engendrarlo: “chaque terme est bien un germe, chaque germe est bien un terme. Le terme, l’élément atomique, engendre en se divisant, en se greffant, en proliférant. C’est une semence et non un terme absolu” (*ibid.*: 369). La diseminación camina por la brecha que la escritura abre en el Ser, constata el golpe que la lingüística le da a la metafísica al afirmar el origen dividido del sentido, su naturaleza signica, otra de sí. *Chaque terme est bien un germe*: dice Derrida que la hermenéutica se parece más a la biología que a la heráldica, alumbra nombres propios en lugar de perpetuar los apellidos, produce futuro y no pasado, generaciones y no familias. Pasa por encima de la ley, se salta las barreras solicitadas

et de l’origine transcendante du monde –de la mondanité du monde– suivre effectivement et jusqu’au bout le mouvement critique des questions husserlienne et heideggérienne, leur conserver leur efficace et leur lisibilité. Fût-ce sous rature, et faute de quoi les concepts de jeu et d’écriture auxquels on aura recours resteront pris dans des limites régionales et dans un discours empiriste, positiviste ou métaphysique. La parade que les tenants d’un tel discours opposeraient alors à la tradition métaphysique ne serait que la représentation mondaine de leur propre opération. C’est donc le *jeu du monde* qu’il faut penser *d’abord* : avant de tenter de comprendre toute les formes de jeu dans le monde” (Derrida 1967 : 73).

por el sentido: el riesgo que asume es el de una fuga que, una vez puesta en marcha, no permite volver atrás (cf. 2013a: 425).

Si el modelo del juego aparecía como alternativa al descifrado y al sentido único; la diseminación (su correlato procedimental) se opone a la semántica en cualquiera de sus variedades. Así, Derrida insiste en que la apertura interpretativa de la diseminación se opone a la que ofrece la polisemia: “todos los momentos de la polisemia” son, como su propio nombre indica, “momentos del sentido” (2013c: 425). Multiplicación tasada y no división original, la polisemia es una variación del descifrado, su tarea es referir la presencia plena (no importa en qué número se dé), pero en ningún caso atender a su diferencia. Hay, es cierto, una afinidad entre polisemia y diseminación, y viene dada por su capacidad para producir sentido. No obstante, una vez que el sentido comparece, la polisemia pone el discurso a su servicio hasta hacerlo desaparecer, deteniendo, así, su procedimiento significativo. Al contrario, la diseminación repite indefinidamente la operación productiva de la polisemia, inaugurando una proliferación que pertenece al orden *seminal* y ya no al orden semántico. La semántica devuelve el germen a su origen, lo repite y lo retiene en la re-presentación; lo seminal disemina sin fin su diferencia original, no tiene nada propio a lo que regresar, nada más allá de su división. La diferencia entre polisemia y diseminación es, entonces, “muy pequeña” (ambas reaccionan contra el sentido único) pero al mismo tiempo “implacable”: la diseminación necesita la fase productiva de la polisemia, pero rechaza sus productos; toma la producción como estructura sin dejar que ninguno de los sentidos que de ella resultan se establezca y pause la remisión. Esa estructura de la división y la remisión es lo que la constituye como tal, lo único que puede predicarse de su naturaleza: nada más que una proliferación de diferencias¹³¹.

En la entrevista que concede a Jean-Louis Houbedine y Guy Scarpeta en 1971, Derrida reconoce lo inasible de la palabra *diseminación*, la intolerancia a cualquier definición que resulta de “la fuerza y la forma de su disrupción”, que “revientan el horizonte semántico” (1977c: 59). Pues la diseminación, a la que allí se refiere también como *différance seminal*, se resiste a toda totalización o teleología del sentido que –lógica o paradójica, unívoca o plural, retórica o dialéctica– termine por reducir el texto a su verdad, anulando el “desplazamiento abierto y productivo de la cadena textual” –es decir: la diferencia original de la escritura. La diseminación “marca una multiplicidad

¹³¹ “La différence entre la polysémie du discours et la dissémination textuelle c’est précisément la différence, ‘une différence implacable’. Celle-ci est sans doute indispensable à la production du sens (et c’est pourquoi entre la polysémie et la dissémination, la différence est très petite), mais en tant qu’il se présente, se rassemble, se dit, se tient là, le sens l’efface et la repousse. Le sémantique a pour condition la structure (le différential) mais il n’est pas lui-même, en lui-même, structural. Le séminal au contraire se dissémine sans avoir jamais été lui-même et sans retour à soi. Son engagement dans la division, c’est-à-dire dans sa multiplication à perte et à mort le constitue comme tel, en prolifération vivante” (Derrida 2013c : 426-427).

irreductible y generativa” que desborda el límite del texto e impide “su formalización exhaustiva y clausurante, o por lo menos la taxonomía saturante de sus temas, de su significado, de su querer decir” (1977c: 59-60).

Différance seminal: este sintagma merece ser considerado con atención. *Seminal* nombra –insisto en ello– un orden alternativo al semántico, una proliferación productiva que ningún sentido sofoca, pues está animada por la diferencia original. Para señalar esta diferencia primera, Derrida se inventa un término, *différance*, alrededor del cual se anudarán todas las palabras clave de la deconstrucción –de hecho, desde la *différance* todo el aparato deconstructivo aparece como un entramado de repeticiones alrededor de ciertas llaves conceptuales que dan acceso a un único problema desde puertas teóricas diferentes. Se tome por donde se tome, en el ovillo léxico de Derrida siempre aparece el nudo de la *différance*, y quien trabaje con él estará obligado a recorrerlo, perseguirlo y deshacerlo para poder tirar del hilo. El nudo-nodo de la *différance* se establece, entonces, como la diferencia original y originaria, anterior a los diferentes, es decir, estructural. Lo que marca la especificidad de la *différance* respecto a la diferencia (*différence*) es, parece obvio, una *a*. Pero esa *a* construye el sistema derridiano por fuera no sólo de Saussure –en quien encuentra un interlocutor y un referente ambiguo, como enseguida explicaré– sino también por fuera de Platón y de toda la herencia que el pensamiento occidental recibe del platonismo. Algunas líneas atrás recuperaré la *e* de Saussure, es decir, la concepción de la lengua como un sistema diferencial (*vid. supra* epígrafe 2.3). Con y contra él, digamos, la *a* de Derrida arrastra lo diferencial más allá del lenguaje para organizar una idea expandida de escritura como pensamiento de lo real. Pero además, lo que en Saussure se daba en una lógica principalmente espacial –la selección (entre diferentes) ocurría en el eje paradigmático (sincrónico), mientras que lo propio del eje sintagmático (diacrónico) es la combinación– responde ahora a unas coordenadas espacio-temporales: *différance* significa ser diferente y retardar, designa a la vez el hecho de ser distinto y la acción de diferir¹³².

En la conversación que mantiene con Julia Kristeva en 1968, y que en 1972 Minuit incluiría en *Positions* bajo el título “Sémiologie et grammatologie”, Derrida sitúa lo diferencial de la *différance* –es decir, su particularidad respecto de la *différence* estructuralista– en su naturaleza dinámica. La *différance* no es una estructura ni una posición fija, sino una actividad, el “movimiento generativo” implicado en “el juego sistemático de las diferencias” (1977b: 36). Este juego diferencial ocurre, según Derrida,

¹³² Para Culler, el término *différance* alude a la “alternancia insoluble y no sintetizable entre las perspectivas de la estructura y del hecho”: “El verbo *différer* significa diferir en sus dos acepciones (aplazar y ser distinto de). *Différance* se pronuncia exactamente igual que *différence*, pero la terminación *ance*, que se usa para crear nombres verbales, la convierte en una forma nueva que significa “diferencia-diferenciador-aplazamiento”. Así, *différance* designa tanto una diferencia pasiva que ya se da en tanto que condición de la significación, como un acto diferenciador” (1984: 89).

sobre la superficie *espacial y espaciada* de la escritura, pero implica, por su dinamismo constitutivo, una dimensión *temporal* complementaria. Derrida describe el *espaciamiento* propio de la escritura como una *producción* activa y pasiva de la diferencia entre términos que permite la significación, y también como “devenir espacio del tiempo”¹³³. “Nada –ningún ente presente o in-diferente– precede, por lo tanto, a la *différance* y al espaciamiento”, añade un poco avanzada la conversación. No hay un sujeto agente o creador de la *différance*: la subjetividad (como la objetividad) es su *efecto*, y por tanto el espaciamiento marcado por la *a* es también *temporalización*, un rodeo por el cual “la relación con el presente, la referencia a una realidad presente, a un *ente*, están siempre *diferidas*. Diferidas en razón incluso del principio de diferencia que quiere que un elemento no funcione ni signifique, no tome ni dé ‘sentido’ más que remitiéndose a otro elemento pasado o por venir, en una economía de las trazas” (1977b: 38).

Es en el marco de otra entrevista –esta vez con Henri Rose–, y condicionado por el formato dialogado, donde Derrida llevará a cabo la que tal vez sea la exposición más clarificadora de todas cuantas ensayó al respecto de la *différance*¹³⁴. Allí recupera desde otro lugar las implicaciones de la *a* de *différance*, una letra que en francés “se escribe o se lee, pero no se puede oír”, y que por tanto sólo se distingue de la *e* y sólo es agramatical en su *dimensión gráfica, escrita* (1977a: 14). Este rasgo escritural que irradia la *a* infecta todas las letras de la palabra hasta apoderarse del significante entero y de la estructura que él inaugura. En efecto, que *différence* y *différance* se *digan* y *oigan* igual, que toda su diferencia pase por la grafía, ya es una puesta en acto de la idea generalizada de la escritura y un jaque a la escritura estrecha, fonética y secundaria, propia, como más adelante explicaré, del fonologocentrismo.

También allí Derrida hace un esfuerzo de síntesis que le permite definir la *différance* en torno a cuatro aspectos esenciales. En primer lugar, y como participio presente del verbo diferir, la *différance* nombra un movimiento activo y pasivo de “dilación, delegación, sobreseimiento, remisión, circunloquio, retraso, reserva”. Ese movimiento, en tanto que produce los diferentes y la diferencia, aparece en segundo lugar como “raíz

¹³³ “La *différance* es el juego sistemático de las diferencias, de las trazas de las diferencias, del *espaciamiento* por el que los elementos se relacionan unos con otros. Este espaciamiento es la producción, a la vez activa y pasiva (la *a* de la *différance* indica esta indecisión respecto a la actividad y a la pasividad, lo que todavía no se deja ordenar y distribuir por esta oposición), de los intervalos sin los que los términos ‘plenos’ no significarían, no funcionarían. Es también el devenir-espacio de la cadena hablada, que se ha dicho temporal y lineal; el devenir-espacio que sólo vuelve posibles la escritura y toda correspondencia entre la palabra y la escritura, todo tránsito de la una a la otra” (Derrida 1977b: 36). A este respecto, consultar también la comparación entre la temporalidad del sueño y la de la escritura que Derrida establece en “Freud ou la scène de l’écriture” (cf. 2006a: 321).

¹³⁴ La entrevista de Henri Rose a Derrida tuvo lugar en el año 1967. Su transcripción se incluiría, primero, en el volumen *Positions* editado por Minuit en 1972 (cf. 1977a: 9-21), y sería recuperado más tarde por la revista *Lettres françaises*, que incluye esta conversación en su número de diciembre de 1976.

común de todas las oposiciones de conceptos que escanden nuestro lenguaje”. En tercer lugar, la *différance* aparece como *producción* de esas diferencias que están en la base de la lingüística saussureana y, en consecuencia, de toda ciencia estructural. Esas diferencias, entonces, son producto o efecto de la *différance*, y en ningún caso el elemento incondicionado de una determinada configuración. Movimiento, origen y producción de los diferentes, la *différance* aparece definida, finalmente, como el “*despliegue* de la diferencia en particular”, más allá –y aquí el ajuste se dirige más a Heidegger que a Saussure– de la diferencia óntico-ontológica que, como determinación última de la diferencia, sigue todavía extrañamente apegada a la metafísica (cf. *ibíd.* 14-17).

*

Diferente y diferido, el sentido que se juega en la diseminación traslada el movimiento de la significación al problema de la interpretación a partir de la *différance*. El tiempo y el espacio del sentido quedan, así, comprometidos con la infinitud: ésta es una alianza que la comprensión del texto elegible no está en condiciones de aceptar, como tampoco lo hace la hermenéutica (o lógica del sentido) deleuziana. No obstante, puesto que ambos modelos comparten elementos importantes –deslizamiento significante, inmanencia lingüística, etc.–, su relación es en ocasiones confusa e incluso pueden llegar a confundirse o funcionar como si fueran equivalentes, desatendiendo los importantísimos aspectos que los separan. Me dispongo, pues, a señalar esta distancia a partir de dos problemas que la diseminación plantea al texto elegible, a la lectura éste acciona y a las consideraciones sobre el sentido (producción o efecto, frontera o acontecimiento) que le son correlativas.

(1) El primer problema tiene que ver con la *disrupción de la presencia* que está en la base de la diseminación. Su apuesta por la diferencia como elemento original y destino de todo ente presente (que comparece sólo para accionar una remisión) evidencia un desacuerdo esencial con uno de los factores implicados en la fórmula de lo elegible: la literalidad. En efecto, la no-presencia se codifica en ocasiones como *ausencia*, *falta esencial* o incluso *disimulación*¹³⁵. Tal es la línea que Derrida sigue en “La farmacia de Platón”, cuya hipótesis inicial es que “un texto no es un texto si no *esconde*, de entrada y a primera vista, la ley de su composición y la regla de su juego” (2013b: 79, el subrayado es mío). Un texto, añade, permanece “siempre imperceptible”: no porque sus procedimientos hayan de ser secretos, sino porque nunca ocurren en tiempo presente, y por tanto no pueden ser objeto de percepción alguna (*ibíd.*). La no-presencia del texto

¹³⁵ “L’écriture est la dissimulation de la présence naturelle et première et immédiate du sens à l’âme dans le logos” (Derrida 1967: 55).

en el texto pone en marcha un tipo de lectura que no es sino la escritura de ese texto que *aún no está*. Lectura y escritura son, según Derrida, el mismo gesto desdoblado: el tejido del texto resulta, dice, de seguir lo que aquél propone como hilo. Hasta aquí la lógica de producción y suplemento es convergente con la del texto elegible. La diferencia radica en el modo de comparecer de ese hilo que, “dado” por el texto, está también “oculto”, en el sentido de que está por hacer, de que se hace al ser recorrido (cf. *ibíd.*: 79-80).

Por revisado que se presente, este *ocultamiento* organiza un sistema en el que la materialidad de la lengua pierde importancia y donde el propio texto se confunde con el sentido del que dice carecer. A pesar de la metáfora textil y su presunta sensorialidad, un texto que no comparece (en el presente de su lengua), desaparece (en la previsión de un sentido). No importa que nunca llegue a establecerse y que difiera sin fin a través de la cadena signifiante: el movimiento del sentido, en la lógica del juego, toma cada palabra como palanca hacia la siguiente, y así, una tras otra, las va descartando. El privilegio del signifiante aparece aquí en una dimensión netamente conceptual, muy alejada de la consistencia lingüística de los textos elegibles que empecé a pensar, en clave *literal*, al comienzo de este trabajo. Nada que ver, pues, con la *insistencia* signifiante de la elegibilidad, con el tartamudeo de un texto que obliga a que la significación se detenga y, digamos, recomience.

Lo *imperceptible* de Derrida se opone al refuerzo perceptivo propuesto, por ejemplo, por Viktor Shklovski. Vuelvo a leer en “El arte como artificio” (1917): “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el de la singularización de los objetos, y consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (2012a: 84). El arte en general, y la literatura en particular, no sólo no disimulan la presencia percibida del texto, sino que funcionan precisamente contra esa disimulación. Que esa afirmación fuerte de la composición y de la estructura del texto, de su material lingüístico, no ofrezca todo el sentido de una vez, sino que más bien lo complique y lo de a veces, de vez en vez, es, tal y como expuse en las páginas anteriores, una consecuencia de la lengua y un efecto de su maquinaria, no algo que sucede antes o por afuera de ella.

Vemos, pues, que si bien la batalla de Derrida contra la presencia como fundamento del Ser se pretende crítica con la tradición metafísica occidental, se aleja de toda estética o teoría literaria *materialista*, pues despoja al objeto artístico de su artefactualidad y lo convierte, así, en una instancia puramente especulativa, nada más que una herramienta al servicio de hipótesis que le son ajenas (así pueden leerse sus textos sobre Mallarmé, por ejemplo). La disrupción de la presencia pone en valor la *representación*, pero también instala la *falta* (la *falla*, la *ausencia*) en el centro de la filosofía y de la crítica, recuperando en cierto sentido la lógica trascendente contra la que pretendía pensar. No hay significado trascendental, dice Derrida, pero tampoco hay un

significante concreto que quien lee pueda percibir. No hay golpe en el *pas* de Gherasim Luca, con lo que su indeterminación semántica aparece en cierto modo descolgada, y se asemeja, por su naturaleza abstracta, a una ley (y por tanto a una causa, no a un efecto). Al arrebatarse la materia, el texto pierde entidad y capacidad de individuación. No olvidemos que el problema de Derrida no es literario y ni siquiera es estético, y sí ontológico. Por mucho que la presente como tal, la literatura no su el objeto: el texto o la escritura refieren, en una *amplificatio* que a veces es más ornamental que rigurosa, la totalidad de lo existente, tal y como se comprende después de (sobre todo) el giro lingüístico¹³⁶.

Como bien apunta Diego Abadi, la inversión del sistema de producción del sentido operada por Derrida, según la cual la presencia no es la causa sino un efecto de la representación, esboza una suerte de “campo trascendental de signos” que cuestiona efectividad misma de la inversión (2016: 137). Los conceptos de re-presentación, huella, diferencia, traza, etc., ¿no funcionan como “trascendentales” en el sistema de la deconstrucción? Al negar la perceptibilidad, Derrida niega también lo empírico como condición del pensamiento. La “solución” de la *différance*, elemento incondicionado y condición de los diferentes, “causalidad constituyente, productiva y originaria” (*ibíd.*: 38), no ofrece una alternativa real a la trascendencia, sino una nueva forma de nombrarla. El problema, pues, se cierra en falso: “la imposibilidad de designar un fundamento presente no equivale a postular la ausencia como fundamento, ya que aquella operación sigue asegurando el lugar incontaminado de lo trascendente”, escribe Abadi. Y concluye que “la *différance* es uno de los tantos nombres que se le dan a la estructura cuasi-trascendental que, sin un centro o una presencia, da lugar a –y se confunde con– los existentes diferentes, conminándolos a diferir espacio-temporalmente sin un *telos* que organice su recorrido” (*ibíd.*: 138-139).

¿De qué modo esta “estructura cuasi-trascendental” afecta al problema de la interpretación tal y como aquí se plantea? ¿En qué se diferencia del “plano de inmanencia” propuesto por Deleuze (*vid. supra* epígrafe 2.3) –es decir, de esa superficie textual proyectiva del texto elegible? De nuevo siguiendo a Abadi, la borradora del origen implicada en la *différance* instaura una confusión esencial entre lo incondicionado y lo condicionado que tiene resultados paradójicos: en lugar de abrir el campo del pensamiento a nuevas derivas, acaba por concentrarlo alrededor de categorías muy rígidas –de ahí el uso “jergal” que la academia hace de la propuesta derridiana, que por lo general se queda en un glosario que rara vez comporta una operación crítica. Que Derrida abrace una trascendencia “levinasiana” (en palabras de Abadi) tiene que

¹³⁶ Conviene aquí recordar el importante matiz que introduce Jonathan Culler, al presentar la deconstrucción, en primer lugar, como “estrategia filosófica”, y sólo desde ahí considerar sus contribuciones a la crítica literaria (cf. 1984: 79).

ver con su esfuerzo por salir la clausura de la *différance*. Así, “en lugar de suspender su identificación con un origen o un *telos*, hace de ésta origen y *telos*, sólo que al precio de concebirlos como *imposibles*” (*ibíd.*: 140).

Pues bien: cualquier análisis literario que ponga en juego la *imposibilidad* del sentido en lugar de su *indeterminación* será incompatible con la hermenéutica materialista de la elegibilidad. Coquetea con las estéticas de lo inefable y con una mística secular de la literatura, cuyos peligros para la especificidad del análisis literario y de la literatura misma ya referí, con detalle, más arriba (*vid. supra* epígrafe 3.3). En lo *imposible* del sentido se juega el *en sí* de la *différance*, la eterna remisión a sí misma que organiza la lógica de la diseminación. Al contrario, hablar del sentido como *indeterminado* lo conecta inmediatamente con el momento de su *determinación*, que no sólo no es imposible sino que organiza la experiencia estética desde un punto de vista genético. En el paso de lo indeterminado a la determinación, el sentido se individualiza o se actualiza *por fuera* de la ley de la semejanza que, probablemente a su pesar, gobierna la *différance* derridiana como fundamento primero, anterior e incondicionado, idéntico a sí mismo. Este proceso de individuación es, para Deleuze, el *hacerse de la diferencia*, la producción misma de la diferencia, que no es tanto la condición del sentido como su procedimiento y su producto.

Pero habría que detenerse en la naturaleza de esta determinación o individuación de la experiencia que sólo puede darse, entiende Deleuze, en el estado de la diferencia, es decir: *hacerse con* la diferencia, producirse (cf. Deleuze 2012: 61 y ss.). En estas coordenadas, Abadi puntualiza que lo indeterminado no es “un defecto del concepto” (como ocurriría en los modelos de interpretación racionales o unívocos) y que la determinación no es “una mediación conceptual que lo niegue o lo limite” (como podría alegar Derrida), sino precisamente el “proceso subrepresentativo de diferencias individuales” en que consiste la *diferent/ciación*. “Lo indeterminado se determina individuándose o actualizándose, y la individuación se lleva a cabo a través de un proceso de *diferent/ciación* mediante el cual, sin mediación alguna de un término idéntico ni bajo condiciones mínimas de semejanza, las diferencias se relacionan unas con otras conformando sistemas diferenciales”¹³⁷. Insisto aquí: sin acudir al término idéntico ni a

¹³⁷ En consecuencia, continúa Abadi, se hace necesario distinguir tres niveles: “En primer lugar, el de las *puras diferencias como origen indeterminado*. En tanto pura inmanencia o ser unívoco, éstas conforman un caosmos, un plano compuesto por divergencias en el que no todo está individuado. En segundo lugar, el nivel de lo virtual, donde tiene lugar la primera mitad del proceso de *diferent/ciación*, la *diferenciación*. Si las diferencias puras son indeterminadas, en sus relaciones sin embargo se produce un *tipo de determinación problemático-ideal*, el de las *relaciones diferenciales*. Estas constituyen las condiciones problemáticas y pre-individuales, el campo problemático diferenciado sobre el cual se trazarán los casos de solución actuales. Es pues justamente *lo actual o lo individuado lo que compone el tercer nivel mencionado*, y es el proceso de diferenciación el que, mediante la creación de nuevos casos de solución, da lugar a la individuación. Pero si bien separamos tres niveles que parecen ser autónomos y tener una distribución lógico-temporal fija, no

la condiciones de semejanza, la indeterminación produce un modo de determinación diferencial y ya no la identificación negativa que la *différance*, al presentarse como fundamento, imprime a la lógica de la diseminación.

(2) La primera divergencia entre el juego y la comprensión como modelos hermenéuticos se articuló entre dos oposiciones: primero la que enfrenta *lo disimulado y lo literal* del texto, después la que sucede entre *lo imposible* del sentido y su *indeterminación*. El proceso de la individuación o determinación, entendido como producción de diferencias, se distancia así de la *différance*, que al estar *dada* como *fundamento* de los diferentes, traduce en clave negativa el esqueleto de la ontología tradicional y de la hermenéutica racionalista. La oposición imposible / indeterminado, relativa a la *naturaleza* del sentido, introduce, traducida a su *experiencia*, la disyunción *infinito / ilimitado* sobre la que se articula el segundo problema que el modelo de Derrida plantea al texto elegible. Esta segunda discrepancia parece reproducir la corrección que Umberto Eco se hizo a sí mismo al restringir los límites de la obra abierta a las condiciones de la semiosis ilimitada, como referí más de una vez en las páginas anteriores. Pero tiene, de hecho, más implicaciones, en buena parte relacionadas con la consideración del sentido como *efecto*, con la que Gilles Deleuze le da la vuelta tanto a la hermenéutica racionalista (donde ese sentido era la *causa*) como al paradigma derridiano (que también depende de una causa, pero instala en ella, digamos, un no-sentido o una ausencia).

Dicho de una vez, la segunda discrepancia entre Deleuze y Derrida pasa por la duración o los límites de la interpretación. El componente temporal de la *différance* –su diferimiento– asume aquí el protagonismo que la pareja disimulado / literal colocaba del lado espacial, siendo que en ambos casos las dos dimensiones operan a la vez (la duración de la interpretación es, en efecto, la extensión del texto). La pauta diferencial de Derrida activa, por delante y desde el principio, un texto que sólo se define por *venir después*, y que por tanto no tiene más referencia que ese fundamento desviado o rebelde que es anterior al ser-presente de la lengua. Derrida habla de una *falta* en el origen, es verdad, pero no por ello niega el privilegio de lo *original*. Lo que sí niega es la originalidad de los efectos, en este caso textuales, que no son sino la inercia imprimida por la *différance*, puro procedimiento. El carácter derivado de la presencia-textual respecto a la ausencia original evidencia la contradicción que está en la base de la *escritura* derridiana. Una escritura que, queriéndose fuerte, más fuerte que el mundo que re-presenta, acaba debilitada por la *différance* que re-produce y a la que le debe obediencia. Así, a fuerza de Ley –aunque sea de la ley de la diferencia–, el texto y su

se va de lo indeterminado a la diferenciación de un modo sucesivo y lineal” (Abadi: 144-145, el subrayado es mío). Esta secuencia (se) resignifica (en) la secuencia de la *elección* de Albertine por Marcel (Proust), que propuse al comienzo de este trabajo (*vid. supra* capítulo 1).

interpretación se deslizan por la superficie significante de la lengua sin que ningún elemento pueda detener (determinar) en un sentido el único juego legítimo, que es el de la diseminación. Frente a la premisa estructuralista, que vincula el sentido del texto a su estructura, la deconstrucción que Derrida abre para la literatura rechaza las dos cosas a la vez, el sentido y la estructura, ampliando el texto indefinidamente y borrando todos sus límites. La diseminación superpone y hace equivalentes el texto y el mundo, y esa confusión recibe el nombre de *escritura*. Todo es texto, no hay afuera: el significado trascendental, exterior y anterior a su representación, cae ante la “inmanencia lingüística”, no menos idealista, de una “sustitución metonímica” indefinida en el orden del “significante puro”, que deja al texto tan malherido como el modelo racionalista del descifrado, pero por la vía contraria (cf. 2013b: 110-111; sobre las consecuencias de este modelo para los estudios literarios, cf. Culler 1984: 197 y ss.).

El orden del significante puro y su lógica de la remisión hace estallar la profundidad del texto –que es al tiempo “nula” (horizontal o inmanente, diferencial) e “infinita” (sin fondo, interminable, diseminada)– y revela su condición *superficial*. Pero la superficialidad que Derrida le adjudica no es paradójica, como la de Deleuze, sino *perfecta*. El texto es “perfectamente superficial”, leo en “La diseminación” (2013c: 434-435): su figura no es ya la banda de Moebius que articulaba dos series (significante y significada, lenguaje y mundo) en el punto móvil del sinsentido, sino que sigue la línea recta de la sustitución infinita. Esa infinitud implica, en efecto, que ya no hay dos series que articular, que el texto y el mundo ya no son dos cosas porque la precipitación significante cubre el mundo convirtiendo *todo en texto, todo en escritura*. Como un cuadro que deja ver, bajo la última capa de pintura, la presencia de otro cuadro, y éste de otro, etc., la lógica de la *différance* amplifica el texto en un trabajo interminable de lectura que lo arrastra todo en su cadena sustitutiva y deja al texto sin afuera (cf. *ibíd.*). Más tajante que Barthes, la negación del afuera no es para Derrida un sinónimo, restrictivo, de literalidad o de “no liberalidad” interpretativa (*vid. supra* epígrafe 2.1), sino que responde a una concepción *generalizada*, y por tanto inespecífica, de una escritura que pende de la *différance* –“S’il n’y a pas hors texte, c’est parce que le graphique généralisé a toujours déjà commencé, est toujours *enté* dans une écriture ‘antérieure’. [...] Il n’y a rien avant le texte, il n’y a pas de prétexte qui ne soit déjà un texte” (2013c: 397).

“Un livre n’existe que par le dehors et au-dehors”, escriben Deleuze y Guattari en la introducción a *Mil Mesetas* (2001: 10). Vuelvo a la idea de *superficie* que privilegia su modelo, radicalmente distinta de la que activa la diseminación. La superficie sobre la que se despliega el sentido en la topología deleuziana establece una relación horizontal entre el lenguaje y la realidad, donde el significante deja de subordinarse al significado y la palabra al concepto. Una relación en la que ambos, lenguaje y mundo, palabra y cosa, se afirman y se articulan entre sí: el sentido, como acontecimiento, se produce en la

frontera entre ambas series y resulta de ellas. Al contrario, la escritura generalizada de Derrida niega cualquier relación del lenguaje con el mundo porque no deja mundo por fuera del lenguaje. Sin afuera, el texto no solamente renuncia a sus límites y por tanto a su estructura, sino que se queda, además, sin efectos –pues no tienen ningún lugar donde suceder. No sirve para nada y no funciona más que para sí mismo. Repito, pues, la pregunta de Abadi, “¿no es esta escritura general, que al coincidir con la totalidad dinámica de lo existente se vuelve idéntica a sí misma, una forma de trascendencia?”. No es casualidad que Derrida se vea obligado a precisar lo que entiende por “inmanencia lingüística”: no el “juego de palabras inofensivo” y ajeno los problemas de la realidad (2013b: III), no la “inmanencia ideal” de un texto cerrado sobre sí, sino, dice, “otra disposición de los efectos de apertura y cierre”¹³⁸. Pero mirada desde la elegibilidad, esa apertura acaba por disponer una sola cosa: la totalización en nombre del lenguaje, es decir, de nuevo con Abadi, una estructura de cuasi-trascendencia.

Así, por efecto de la *différance*, la *proliferación* del sentido sobre la superficie significativa de la lengua se convierte en una *regresión*, un tanto alocada, a un origen ideal, fantasmal, que nunca llega¹³⁹. Derrida privilegia la escritura, pero la despoja de

¹³⁸ “Avancer qu’il n’y a pas de hors-texte absolu, ce n’est pas postuler une immanence idéale, la reconstitution incessante d’un rapport à soi de l’écriture. Il ne s’agit plus de l’opération idéaliste et théologique qui, à la manière hégélienne, suspend et relève le dehors du discours, du logos, du concept, de l’idée. Le texte affirme le dehors, marque la limite de cette opération spéculative, déconstruit et réduit à des “effets” tous les prédicats par lesquels la spéculation s’approprie le dehors. S’il n’y a pas hors du texte, cela implique, avec la transformation du concept de texte en général, que celui-ci ne soit plus le dedans calfeutré d’une intériorité à soi [...] mais une autre mise en place des effets d’ouverture et fermeture” (Derrida 2013a: 47-48).

¹³⁹ Movimiento que podría recordar al de la “regresión indefinida” que define la primera de las cuatro paradojas que Deleuze atribuye, por su condición fronteriza, al sentido (cf. 2011b: 57-65). Esta paradoja, que ya prevé lo problemático del esquema derridiano, queda enunciada, sintéticamente, de este modo: “dada una proposición que designa un estado de cosas, siempre puede tomarse su sentido como lo designado de otra proposición” (*ibid.*: 57). Es decir, si todo enunciado presupone un sentido (“uno se instala de golpe en el sentido” a la hora de designar algo, al pensar las condiciones de la designación), entonces el sentido de una proposición nunca es dicho por la proposición. “Nunca digo el sentido de lo que digo”, continua Deleuze, aunque no podría empezar a hablar sin él. Sí puedo, no obstante, tomar el sentido de lo que digo como objeto de otra proposición, de la que a su vez no digo el sentido, inaugurando así una cadena de regresión infinita por la cual el *supuesto* sentido de lo dicho se *manifiesta* como proposición, como lo designado por *otra* proposición (pues no se puede decir al tiempo una cosa y su sentido). N1 remitiría así a n2, que designa el sentido de n1; n2 remitiría a n3, etc. Esta serie se puede prolongar hasta el infinito en la alternancia de una proposición y la proposición que designa el sentido de esa proposición: “esta regresión de dos términos alternantes” –el nombre que designa algo y el nombre que designa el sentido de ese nombre– “es la condición mínima de la proliferación indefinida”, es decir: “hacer del sentido el objeto de una nueva proposición” (*ibid.*: 59-60). Hasta aquí, el argumento parece mucho al de la infinitud derridiana. Pero Deleuze no establece esa paradoja como la forma de ser del sentido, sino que la presenta como uno de los efectos de su ambigua naturaleza. Ésta será compensada, en efecto, por la paradoja de la “reiteración seca”, que señala el esfuerzo inverso, pero igual de inconveniente, por *detener* la proliferación indefinida del sentido en la fina capa que separa las palabras de las cosas. La diferencia radica, en fin, en que Deleuze sí se preocupa por la efectuación del sentido, por su afirmación como *efecto*, *frontera*, *acontecimiento*, etc., sin dejar que nunca se enganche al infinito diferimiento de la *différance*.

materia (fonemas, grafemas, etc.) para convertirla en una categoría abstracta. Nada que ver, entonces, con la maquinaria que ésta pone a funcionar en el modelo de Deleuze, a base de errores concretos, de tropiezos, de obstáculos en la misma boca –tartamudeos: *pas*. Nada que ver tampoco con deslizamiento signifiante en que consiste, para Lacan, la significación, que concibe (igual que Deleuze) como un momento de *determinación* del sentido que viene dado por un contrapeso metafórico a la lógica metonímica implicada en su consideración del signo lingüístico (*vid. supra* epígrafe 2.3). Una emergencia del sentido que, si bien no es nunca definitiva, *puntúa* el movimiento de la interpretación en un corte que anuda las series significada y signifiante. Insistiré en esa *puntada* del sentido, en su dimensión temporal, en la última parte de este epígrafe.

*

En su primera discrepancia con Deleuze, Derrida niega a la vez lo literal y lo indeterminado, y podría quedar enunciada así: *un texto es cualquier texto*. La segunda, que niega la distinción entre la estructura y el afuera en el que ésta se actualiza, podría decirse de este modo: *todo es texto, el mismo texto, y sólo hay uno*. El paradigma del juego contraría al menos tres de las premisas de lo elegible: la especificidad literaria, la materialidad de la lengua y los efectos políticos de la lectura. La distancia ideológica entre ambos modelos es tan amplia que parece difícil derivarlos del mismo gesto postestructuralista que en su momento orientó a Lacan y que comparte muchos de los aspectos desarrollados por los filósofos del giro lingüístico.

Al definir la diseminación en relación con la polisemia, señalé que Derrida encontraba entre ambas había una diferencia *muy pequeña, pero implacable*. De alguna manera, la diferencia que media entre su hermenéutica y la de Deleuze tiene las mismas dimensiones. Aunque es definitiva, es también muy difícil de enunciar. A pesar de ello, y en un artículo titulado precisamente “Differentiating Derrida and Deleuze”, Gordon C. F. Bearn consigue dar con el centro del problema y encuentra, a mi parecer, el elemento que hace que, desde el mismo lugar, los sistemas de uno y otro se imanten hacia polos contrarios. *Un Sí frente a un No* (cf. 2000: 441 y ss.): la tendencia al No del modelo derridiano está en gran parte determinada por la ausencia o la falta que está en su base. Es decir, por la *différance*, que libera el juego semántico de la restricción de un significado central y, por tanto, de todo carácter afirmativo, para establecerlo como repetición indefinida de ese No original del que termina dependiendo todo el proceso de la significación¹⁴⁰. Colocado en el centro, aunque sea para establecer un centro

¹⁴⁰ “The negative bent of Derrida’s philosophy is veiled by the importance he gives to play and to the impossibility of distinguishing the serious from the non-serious, but this play and this impossibility are both made possible by an absence, a lack. We all know that words can mean many different things, there is

vacío, el No de la *différance* reproduce la obligatoriedad del sentido; el procedimiento se mantiene, sólo cambia el contenido. Como señala Bearn, Derrida no abandona el modelo, a la vez racionalista e idealista, del *libro* o del árbol-libro, es decir, del libro como imagen del mundo¹⁴¹. Lo único que abandona es su figura más clásica, que Deleuze y Guattari identifican con la del *libro-raíz*, donde el sentido progresa por división binaria de una unidad principal –el 1 deviene 2, el 2 deviene 4, y así se va ramificando desde un origen que es también destino (causa) de la progresión. Pero su propuesta no logra zafarse de la figura moderna del libro, la *raicilla* o raíz fasciculada, que al cortar la raíz del sentido central genera una ilusión de multiplicidad todavía vinculada a la ley de la unidad, que, como ideal (pasado o futuro), funciona como referente (cf. Bearn 2000: 451; Deleuze y Guattari 2001: 18 y ss.). La hermenéutica infinita de la *différance* sólo se despliega desde la *différance*. Del No al No, la diseminación atiende a la ley de lo mismo, se cierra sobre sí en una suerte de teleología negativa. Muy diferente, por tanto, del dominio de lo múltiple que comparece en *Mil Mesetas* a partir de la figura del *rizoma*: sistema reticular y no jerárquico en el cada punto está conectado con todos los demás; antigenealogía, máquina de producción de multiplicidad. Porque lo múltiple, escriben Deleuze y Derrida, “hay que *hacerlo*”, y hacerlo no a partir de una unidad superior (positiva o negativa), sino desde la superficie y a fuerza de sustraer todo resto de la unidad que animaba el viejo paradigma –“Soustraire l’unique de la multiplicité a constituer; écrire à n-1” (2001: 13)¹⁴².

*

room for semantic play, but one normally thinks that this semantic play is restricted by the central, serious meaning of the Word. It is the absence of such a central meaning which, in Derrida’s hands, releases the play of language. [...] One fine grained consequence of this is that the semantic play of our words is unrestricted, a larger grained consequence of this is associated by Derrida with the closure, if not the end, of the history of metaphysics as presence. But at this point I am only interested in drawing attention to the crucial role played by the negative in their defense. I will be trying to link this semantic play, made possible by a lack, to secondary repetition which can also... if only in part... be explained by a lack” (Bearn 2000: 448).

¹⁴¹ A pesar de que el título de la primera parte de *De la Gramatología*, “Del Libro a la escritura”, invite a pensar lo contrario.

¹⁴² “Résumons les caractères principaux d’un rhizome : à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l’Un ni au multiple. Il n’est pas l’Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n’est pas un multiple qui dérive de l’Un, ni auquel l’Un s’ajouterait ($n + 1$). Il n’est pas fait d’unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n’a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l’Un est toujours soustrait ($n - 1$)” (Deleuze y Guattari 2001: 31). Para profundizar en los principios de conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante, cartografía y calcomanía del rizoma, cf. *ibíd.*: 13-21.

El texto derridiano aparece entonces como terreno expandido en torno al No. Un No al Ser y al mundo presentes que quiere ser un Sí a la escritura, pero que acaba negando el propio texto, poniéndolo al servicio de un esfuerzo de totalización de la experiencia. Este texto expandido, sin afuera, no sólo es cómplice de la metafísica tradicional, sino que implica una consideración ingenua y apolítica de la lengua (literaria y no), a la que presenta sólo en su dimensión procedimental, despojada de materia y de efectos. De la *différance* a la *différance*, o del No al No, la hermenéutica derridiana opone a la ontología esta *escritura* general y generalizada, necesariamente vaga, a la que ya me referí puntualmente pero en la que considero necesario detenerme. En primer lugar, por su posición central en el *acontecimiento* de la deconstrucción –que ahora sí parece descubrirse como método, a su pesar. Pero además porque, mirada de cerca, sirve como *tránsito* entre los dos elementos polémicos del pensamiento derridiano: el problema de la interpretación, abordado hasta aquí, y el problema de la representación, del que me ocuparé un poco más adelante.

“La trace (pure) est la *différance*” (Derrida 1967: 92). Consecuencia de la diseminación como modelo hermenéutico e imagen del pensamiento, la *escritura* aparece referida en muchos textos de Derrida como sinónimo de *différance*. Un sinónimo que no es exactamente parcial, sino más bien atotal, él mismo diferencial en tanto que articula, desde y con la *différance*, toda una cadena de significación. En este sentido, la sinonimia se vuelve suplementariedad: la escritura amplía la *différance*, parte de ella para añadirle algo que no tiene, pero al hacerlo la descubre en su condición deficitaria –de haber sido plena, de haberlo tenido, no hubiera necesitado suplemento alguno. La lógica del suplemento¹⁴³ –otro de los términos activados por e implicados en la cadena significativa de la *différance*– descubre que no hay *palabra-maestra* que pueda contener el sistema que organiza sin remitir a otras palabras que la repiten y la expanden, en una lista que rechaza toda clausura taxonómica y que por tanto nunca se establece como un léxico¹⁴⁴.

¹⁴³ Derrida toma la noción de suplemento de Rousseau, tal como lo establece en *De la grammatogíe* (cf. 1967: 441-442). Allí señala, además, que la lógica de la suplementariedad está en la base de su teoría de la escritura: “Si la *supplémentarité* est un *procès nécessairement indéfini*, l’écriture est le *supplément* par excellence puisqu’elle marque le point où le *supplément* se donne comme *supplément* de *supplément*, signe de signe, tenant lieu d’une parole déjà signifiante: elle déplace le lieu propre de la phrase, l’unique fois de la phrase prononcée *hic et nunc* par un sujet irremplaçable, et en retour énerve la voix” (*ibíd.*: 398). No obstante, las referencias al suplemento abundan en muchos de sus textos, y así por ejemplo, en “Hors livre”, escribe: “Que le sens de cet accouplement [livre-nature] par le *est* soit celui de l’accomplissement, la productivité accomplissante qui vient non pas répéter, mais compléter la nature par l’écriture, cela signifierait que la nature est quelque part incomplète, qu’il lui manque quelque chose pour être ce qu’elle est, qu’elle a besoin d’être *supplée*. [...] La clôture de la bibliothèque s’articule et tourne sur ce gond: la logique ou plutôt la graphique du *supplément*” (2013a: 70). Para esta cuestión, cf. también 2013b: 208 y, especialmente, 1977c: 94 y ss.

¹⁴⁴ Así lo explica Derrida en su entrevista con Kristeva: “El motivo de la *différance*, cuando se marca de una *a* silenciosa, no juega en efecto ni a título de ‘concepto’ ni simplemente a título de ‘palabra’. [...] Lo que

La *différance*, por tanto, no se dice de una vez: no significa *nada*, sino que más bien activa el entramado conceptual que, por metonimia, acaba trazando el mapa filosófico de la deconstrucción. Así, si miramos la *différance* por su cara fenomenológica, la no-presencia nos hace recorrer términos como *blanco*, *falta*, *huella* o *suplemento*. Si la miramos por la cara lingüística, la oposición al *logos* y a su vínculo con la *phoné* nos conduce al camino de la escritura y su serie: *grama-traza-margen-pharmakon*, etc. Por su interés para esta investigación –quizás en lo que resuena con la literalidad, aunque desde un lugar muy distinto– comenzaré este segundo camino a partir de la *traza*.

Condición y “origen absoluto” del sentido¹⁴⁵, la traza es la traducción gramatológica (y casi caligráfica, física) de la *différance*; se comporta respecto a la lingüística como aquélla respecto a la ontología. La traza desencadena el proceso de significación, lo que determina su anterioridad (respecto del sentido) y su inmotivación (respecto de una realidad con la que no mantiene ningún vínculo natural de semejanza). Igual que había hecho Saussure, Derrida cuestiona aquí el corazón mismo de lo natural y de la naturaleza, que aparece como un constructo más, o como un constructo muy determinado: el que organiza el *logocentrismo* (la metafísica occidental) alrededor del Ser-presente. Donde la presencia está dada, donde es natural e inmediata, se erige en norma social. Se vuelve, así, primera, verdadera y original. Derrida propone el camino inverso: “il faut penser la trace avant l’étant”, escribe en *De la grammatologie*, pensarla como “traza instituida” por la “diferencia en sí”, tal como aparece en la remisión signifiante del juego (1967: 68-69).

Anterior al Ser, a la presencia y a la misma vida, al sujeto y al objeto, la traza reacciona al ocultamiento al que la metafísica había condenado, en general, a la escritura como re-presentación o copia de la verdad. Pero la traza se levanta también contra la lingüística: no sólo es la condición del sentido, sino también del signo y de

no le impide producir efectos conceptuales y concreciones verbales o nominales. [...] No pudiendo ya levantarse como una palabra-maestra o un concepto-maestro, obstruyendo toda relación a lo teológico, la *différance* se encuentra presa en un trabajo que arrastra a través de una cadena de otros ‘conceptos’, de otras ‘palabras’, de otras configuraciones textuales; y quizá tendré ahora la ocasión de indicar por qué tales o cuales ‘palabras’ o ‘conceptos’ se le han impuesto a continuación o simultáneamente; y por qué ha habido que darles valor de insistencia (por ejemplo los de *grama*, *reserva*, *corte*, *traza* *espaciamento*, *blanco*, [...] *suplemento*, *fármaco*, *margen-marca-mancha*, etc.). La lista no tiene clausura taxonómica por definición; menos todavía constituye un léxico” (1977b: 52-53). En la “Carta a un amigo japonés” (1985), Derrida prolonga la cadena de sinonimia y suplementariedad hasta el mismo signifiante *deconstrucción*: “La palabra ‘deconstrucción’ [sic.], al igual que cualquier otra, no posee más valor que el que le confiere su inscripción en una cadena de sustituciones posibles, en lo que tan tranquilamente se suele denominar un ‘contexto’. Para mí, para lo que yo he tratado o trato todavía de escribir, dicha palabra no tiene interés más que dentro de un contexto en donde sustituye a y se deja determinar por tantas otras palabras, por ejemplo, ‘escritura’, ‘huella’, ‘*différance*’, ‘suplemento’, ‘himen’, ‘fármaco’, ‘margen’, ‘encentadura’, ‘parergon’, etc. Por definición, la lista no puede cerrarse” (1997: 27).

¹⁴⁵ “La trace est en effet l’origine absolue du sens en général. Ce qui revient à dire, encore une fois, qu’il n’y a pas d’origine absolue du sens en général. La trace est la *différance* qui ouvre l’apparaître de la signification” (Derrida 1967: 95, el subrayado es mío).

la lengua como sistema. La traza, como *différance*, es condición de la *différence* y por tanto del sistema lingüístico en tanto que diferencial. Ella es el elemento soberano que, independiente cualquier plenitud sensible o inteligible (fundadora, de hecho, de la oposición sensible-inteligible y de sus correlatos: significante-significado, expresión-contenido, etc.), permite que los signos se articulen en el marco de un mismo orden abstracto (texto, lenguaje, etc.) o de varios órdenes de expresión (palabra y escritura, por ejemplo) (cf. *ibíd.*: 92). Abordado desde este modo, el pensamiento de Derrida encuentra en Saussure un interlocutor privilegiado con cuya tradición mantiene, no obstante, una filiación tensa y ambigua. Quiero detenerme precisamente en los elementos principales de esta tensión, en gran medida derivados de la tradición que va incorporada en la idea de *signo*.

Al considerar el vínculo que la semiología y la lingüística mantienen con la metafísica, Derrida reconoce la posición equívoca del signo, que es crítico y solidario con aquélla, y por tanto “un freno y un progreso” para un pensamiento alternativo al logocentrismo. El mismo concepto de *signo* –al que Saussure dice acudir “a falta de uno mejor”– perteneció al vocabulario religioso y metafísico hasta la modernidad, por lo que su apropiación por parte de la lingüística trae inevitablemente algo de la estructura en la que nace. “Le signe et la divinité ont le même lieu et le même temps de naissance” (1967: 106): aunque Saussure desplaza el término y lo pone a funcionar en otro sistema, no logra borrar los límites logocéntricos y etnocéntricos inscritos en la memoria de lo que fue. Quizás lo más honesto hubiera sido que prescindiera de él, pero escapar a su lógica es tan difícil como escapar de la metafísica misma. En todo caso, dejar el signo atrás no pasaría por hacerlo a un lado, sin más, para colocar un nuevo término en su lugar, sino que implicaría recorrer y desmontar, desde dentro, su estructura y la tradición que ésta puso a funcionar. Tal es la intención de la deconstrucción, primero con el signo que ordena el aparato metafísico y teológico, pero también con el signo de la lingüística moderna y su prolongación en las filosofías estructuralistas y postestructuralistas.

En su entrevista con Julia Kristeva, Derrida sintetiza la doble función que la semiología de tipo saussureano desempeñó en el paradigma logocéntrico (cf. 1977b: 26-32). Por una parte, dice, asume un *papel crítico* decisivo, pues muestra, contra la tradición, que el significado es inseparable del significante (las dos caras de una hoja de papel), que significado y significante son las dos mitades implicadas en la unidad del signo lingüístico. Pero además, el carácter diferencial y arbitrario –para Derrida, “formal”– del sistema de la lengua emancipa, por así decir, la palabra de la fonía, y subrayan su naturaleza gráfica. Con estos dos gestos, que pasan por cierta reivindicación del significante, Saussure *desnaturaliza* el signo lingüístico y el funcionamiento semiológico general, y contribuye, tal y como Derrida le reconoce, “a volver contra la metafísica el concepto de signo que le había tomado prestado” (*ibíd.*: 26).

Pero, por otra parte, el sistema de Saussure confirma la tradición logocéntrica, no sólo porque mantiene, de hecho, el concepto de signo como eje de su modelo, sino por las implicaciones anudadas, por derecho, a la oposición significado / significante sobre la que aquél construye su unidad. La distinción tajante entre significante (*signans*, palabra sensible) y significado (*signatum*, concepto inteligible) define una entidad lingüística *dividida* (cosa vs. idea) y *orientada* (es decir, teleológica: de la cosa a la idea). La unidad del signo es, pues, idealista; la prioridad del significado obliga al conjunto a funcionar según un concepto “linearista” del tiempo, que Derrida lee como “una de las más profundas adherencias del concepto moderno de signo a su historia” (1967: 106). Y lo que es más importante: permite pensar “un *concepto significado en sí mismo*, en su presencia simple al pensamiento, en su independencia con relación a la lengua” (1977b: 28). Es decir, un *significado trascendental* que, exterior y anterior a la cadena significante, e incapaz de funcionar en ella, se convierte en modelo para un signo evidentemente escorado hacia su mitad conceptual. Así, la mitad sensible o material, el significante, aparece como lo *otro* del signo, pura mediación entre el concepto y la cosa, distinto de los dos significados (lingüístico y no lingüístico) que ya estaban unidos por su *semejanza* antes de que aquélla interviniera, y que por tanto no dependen de ella para ser (cf. 1967: 107).

Éste último aspecto del signo es el que la traza viene a deconstruir. Liberada de la doble subordinación que la convertía en la herramienta gráfica del significante –que a su vez era herramienta sensible del significado–, la traza *instituida e inmotivada* afecta a la totalidad del signo, al signo por sus dos caras. Es, de hecho, la condición de esas dos caras, y en consecuencia pone fin tanto al privilegio del significado como a su oposición al significante. Porque si no hay un lugar trascendente a la lengua que contenga los significados, entonces éstos han de ocurrir en la lengua misma, es decir, en la cadena significante, de modo que resulta imposible establecer una distinción tajante entre las dos series antes enfrentadas. Todo significado, escribe Derrida, *está también en posición significante*: “que le signifié soit originairement et essentiellement (et non seulement pour un esprit fini et crée) trace, qu’il soit *toujours déjà en position de signifiant*, telle est la proposition en apparence innocente où la métaphysique du logos, de la présence et de conscience, doit réfléchir l’écriture comme sa mort et sa ressource” (1967: 108).

Porque la distinción rigurosa entre significante y significado no es un rasgo más del logocentrismo, sino el corazón de su idealismo ontológico: lo que Derrida llama la *época del logos* o la *época del signo* parte de esa unidad dividida y orientada hacia el significado que condena al significante –y por tanto a la escritura– a su histórica secundariedad. La era del logos-signo es la era de la *obediencia* –del significante al significado, del significado al referente, del referente al Sentido según el modelo

trascendental¹⁴⁶– y de la *transparencia* –de una lengua instrumental cuya función es solamente mediadora y cuyo destino es la desaparecer en el objeto que representa. “L’Époque du logos abaisse donc l’écriture pensée comme *médiation de médiation* et chute dans l’extériorité du sens”, escribe Derrida, y yo rescato de la frase este sintagma: *mediación de mediación*, que concentra la solidaridad entre metafísica y lingüística, y que por tanto explica que la época del *logos* (es decir, la de Platón) sea también la del *signo* (o sea, la de Saussure).

Mediación de mediación: la secundariedad de la escritura se lee aquí en clave platónica, como *copia de copia* era la poesía, imitación de una cosa que a su vez imitaba una idea, según la conocida teoría de la mimesis de la que enseguida me ocuparé. La mitad significativa de un signo escindido, y la escritura transparente, obediente y representativa que se anuda a ella, es mediación o copia del concepto significado, que a su vez copia un sentido exterior que es su causa (su razón de ser) y que señala su artificiosidad y su contingencia (la razón de su caer)¹⁴⁷. La escritura es entonces traducción de la palabra original, plena y plenamente presente, es decir: proferida por un logos que la enuncia como verdad significada, autosuficiente y sustraída de toda interpretación (1967: 17-18). Significante, texto y escritura operan aquí como *porta-voces*, y la grafía (traza) se pone al servicio del la fonía. El privilegio de la *phoné* corre en paralelo al de la presencia del sentido: el Ser se da de manera inmediata como “*sens parlé-pensé*” (*ibíd.*: 26), sólo después como palabra, y aún después como escritura.

La *transparencia* es, pues, el síntoma de la *buena escritura* en los modelos platónico y saussureano que organizan la era del logos-signo y que establecen una idea “estrecha y derivada” de escritura. *Estrecha* (o limitada) por *accidental*, puesto que comparece como un acontecimiento más entre los que pueden sucederle a la lengua. *Derivada* porque *representativa*: “signifiant du signifiant premier, représentation de la voix présente à soi, de la signification immédiate, naturelle et directe du sens (du signifié, du concept, de l’objet idéal ou comme on voudra)” (1967: 46). Saussure explica por fin la escritura, es cierto, pero para hacerlo acude a los términos que históricamente la habían denostado.

¹⁴⁶ “Le logos de l’être, ‘la Pensée obéissante à la Voix de l’être’ est la première et la dernière ressource du signe, de la différence entre le *signans* et le *signatum*. Il faut qu’il y ait un signifié transcendantal pour que la différence entre signifié et signifiant soit quelque part absolue et irréductible” (Derrida 1967 : 33).

¹⁴⁷ “L’Époque du logos abaisse donc l’écriture pensée comme médiation de médiation et chute dans l’extériorité du sens. À cette époque appartiendrait la différence entre signifié et signifiant, ou au moins l’étrange écart de leur ‘parallélisme’, et l’extériorité, si exténuée soit-elle, de l’un à l’autre. Cette appartenance est organisée et hiérarchisée dans une histoire. La différence entre signifié et signifiant appartient de manière profonde et implicite à la totalité de la grande époque couverte par l’histoire de la métaphysique, de manière plus explicite et plus systématiquement articulée à l’époque plus étroite du créationnisme et de l’infinetisme chrétiens lorsqu’ils s’approprient les ressources de la conceptualité grecque. Cette appartenance est irréductible: on ne peut pas retenir la commodité ou la ‘vérité scientifique’ de l’opposition stoïcienne, puis médiévale entre *signans* et *signatum* sans amener aussi à soi toutes ses racines métaphysico-théologiques” (Derrida 1967: 24).

Retoma a Platón y Aristóteles, y con ellos toda una tradición fonética y mimética del texto, que sólo puede *reproducir* la lengua hablada y *representar* el mundo. Lenguaje y escritura son para él dos sistemas distintos, y aunque se mezclan, el segundo existe para emular al primero, que es el único objeto de la lingüística¹⁴⁸. Precisamente esta mezcla entre la palabra escrita y la palabra hablada es la causa del “prestigio” de la escritura, que, según Saussure, acaba por “usurparle” el papel principal al habla, como si alguien creyera que “para conocer a alguien, es mejor mirar su fotografía que su cara” (1945: 73).

Derrida va a cuestionar, en primer lugar, ese prestigio señalado por Saussure: a su entender, la escritura fue víctima de una sucesión de vasallajes epistemológicos que impidieron su configuración autónoma y específica. Desde ahí, se distanciará de su estructuralismo lingüístico al establecer que la escritura es primera respecto a la lengua¹⁴⁹, y que por tanto hace falta una ciencia de la escritura. Tal es la intención de su *gramatología* (cf. *ibíd.*: 13).

La gramatología, como ciencia de la escritura, de la traza, del grama y del texto, opera en otras coordenadas. A la transparencia, que en el modelo lingüístico-metafísico garantizaba la *buena* escritura (natural, secundaria y transitoria respecto un sentido que no le pertenece, pero al que debe someterse a través de la *comprensión*¹⁵⁰), se opone

¹⁴⁸ “El objeto lingüístico no queda definido por la combinación de la palabra escrita y la palabra hablada; esta última es la que constituye por sí sola el objeto de la lingüística” (Saussure 1945: 73).

¹⁴⁹ En un sentido que sólo de forma derivada reconoce Saussure: “Ahora bien, la mayor parte de las lenguas no las conocemos más que por la escritura. Hasta para nuestra lengua materna intervienen los documentos a cada instante. Y cuando se trata de un idioma hablado a alguna distancia, todavía es más necesario acudir al testimonio escrito; con mayor razón con las lenguas que han dejado de existir. Para disponer en todos los casos de documentos directos sería necesario que se hubiera hecho en todo tiempo lo que se hace actualmente en Viena y en París: una colección de muestras fonográficas de todas las lenguas. Y todavía tendríamos que recurrir a la escritura para hacer conocer a los demás los textos consignados de esta manera” (1945: 73). Derrida reflexiona sobre la relación de la deconstrucción con el estructuralismo –y con Saussure– cuando contextualiza su propuesta filosófica en la *Carta a un amigo japonés*: “El ‘estructuralismo’ dominaba por aquel entonces. ‘Deconstrucción’ parecía ir en este sentido, ya que la palabra significaba una cierta atención a las *estructuras* (que, por su parte, no son simplemente ideas, ni formas, ni síntesis, ni sistemas). Deconstruir era asimismo un gesto estructuralista, en cualquiera caso, era un gesto que asumía una cierta necesidad de la problemática estructuralista. Deconstruir era asimismo un gesto antiestructuralista; y su éxito se debe, en parte, a este equívoco. Se trataba de deshacer, de descomponer, de desedimentar estructuras (todo tipo de estructuras, lingüísticas, ‘logocéntricas’, ‘fonocéntricas’ –pues el estructuralismo estaba, por entonces, dominado por los modelos lingüísticos de la llamada lingüística estructural, que se denominaba también saussuriana–, socio-institucionales, políticos, culturales, y, ante todo y sobre todo, filosóficos). [...] Pero deshacer, descomponer, desedimentar estructuras, movimiento más histórico, en cierto sentido, que el movimiento ‘estructuralista’ que se hallaba de este modo puesto en cuestión, no consistía en una operación negativa. Más que destruir era preciso asimismo comprender cómo se había construido un ‘conjunto’ y, para ello, era preciso reconstruirlo” (1997: 24).

¹⁵⁰ “La bonne écriture a donc toujours été comprise. Comprise comme cela même qui devait être compris : à l’intérieur d’une loi naturelle, crée ou non, mais d’abord pensée dans une présence éternelle” (Derrida 1967 : 30-31).

ahora una *técnica* (cf. Derrida 2006a: 337) y un procedimiento de inscripción que se parecen mucho a lo que Saussure entendería por una escritura *mala*: un dispositivo de producción significativa –el juego– que no tiene principio ni fin, ni *argé* ni *telos* que contenga su avance diferencial. Infinita y generalizada, la “mala” escritura de Derrida asume las funciones reservadas a la metafísica y a la ontología. No se trata, pues, de una cuestión puramente semiótica, mucho menos de una cuestión idiomática: lo que aquí está en juego es, presuntamente, la estructura desnuda del Ser y del Sentido.

Que todo significado esté en posición de significante, o: del signo al texto, o: de la *différence* a la *différance*. La escritura de Derrida repite, amplía y corrige los otros términos implicados en la cadena conceptual de la deconstrucción. Es casi-sinónimo y suplemento de traza, de huella, de falta, etc. Pero que su función no es tanto *original* (así la traza, la *différance*) como, digamos, *sistémica*: nombra un problema y no su condición. Nombra, de hecho, el lenguaje como problema metafísico; un lenguaje desbordado que abandona su carácter secundario y auxiliar para descubrirse portador de una *escritura primera* –“Tout se passe comme si le concept occidental de langage [...] se révélait aujourd’hui comme la guise ou le déguisement d’une écriture première: plus fondamentale que celle qui, avant cette conversion, passait pour le simple *supplément à la parole*”¹⁵¹.

Vemos entonces que para deconstruir el signo saussureano no basta con invertir o confundir la oposición significativa-significado que está en su base. Se trata de insertar ese signo en el juego diferencial organizado por un nuevo concepto de escritura, una escritura de la remisión, donde cada elemento está constituido por la traza que los demás dejan en él¹⁵². Este tejido de diferencias y trazas, donde nada

¹⁵¹ Por su interés, reproduzco parcialmente el original: “Par une nécessité qui se laisse à peine percevoir, tout se passe comme si, cessant de désigner une forme particulière, dérivée, auxiliaire du langage en général (qu’on l’entende comme communication, relation, expression, signification, constitution du sens ou pensée, etc.), cessant de désigner la pellicule extérieure, le double inconsistant d’un signifiant majeur, le *signifiant du signifiant*, le concept d’écriture commençait à déborder l’extension du langage. À tous les sens de ce mot, l’écriture *comprendrait* le langage. [...] La secondarité qu’on croyait pouvoir réserver à l’écriture affecte tout signifié en général, l’affecte toujours déjà, c’est-à-dire d’*entrée de jeu*. Il n’est pas de signifié qui échappe, éventuellement pour y tomber, au jeu des renvois signifiants qui constitue le langage. L’avènement de l’écriture est l’avènement du jeu, le jeu aujourd’hui se rend à lui-même, effaçant la limite depuis laquelle on a cru pouvoir régler la circulation des signes, entraînant avec soi tous les signifiés rassurants, réduisant toutes les places-fortes, tous les abris du hors-jeu qui surveillaient le champ du langage. [...] Tout se passe comme si le concept occidental de langage [...] se révélait aujourd’hui comme la guise ou le déguisement d’une écriture première: plus fondamentale que celle qui, avant cette conversion, passait pour le simple ‘supplément à la parole’ (Rousseau)” (Derrida 1967: 16-17).

¹⁵² La crítica de Derrida a Saussure –es decir, los *efectos metafísicos* que su concepto de signo presupone– no se agotan en la posibilidad del significado trascendental que se sigue de la distinción significativa-significado, aunque sea ésta, quizás, la consecuencia más evidente. En su entrevista con Kristeva, Derrida reconoce tres elementos más, además de (1) el privilegio del significado sobre el significante. Éstos serían: (2) el privilegio de lo que liga el signo a la *phoné*, la sustancia fónica frente a la grafía (traza, escritura), (3) el consecuente privilegio de la *voz* como verdad de la conciencia o como la conciencia misma, y (4) el privilegio del *sentido*, entendido como *identidad* de la cosa con su expresión, en el proceso de comunicación

está simplemente presente o ausente, constituye el *texto*, que “sólo se produce en la transformación de otro texto” (1977b: 35-36). La idea de que todo texto es el efecto de un texto anterior está, pues, en la base de esa escritura según la cual “absolutamente nada precede a la generalidad textual” (2013a: 29). La prioridad de la escritura es, entonces, esta generalidad. O dicho de otro modo: su secundariedad es ahora primera, afecta a todo lo que existe, desborda el lenguaje y lo *comprende* en las dos acepciones del término –lo tiene dentro, lo explica. Con esta escritura generalizada o *archiescritura* (1967: 82), Derrida pretende corregir la inflación y la devaluación que el signo y la lengua sufrieron en las teorías de los primeros lingüistas modernos, que, a pesar de sus abusos, desencadenaron la *crisis epistemológica* de la que nace el nuevo paradigma en el que vendrá a instalarse la deconstrucción. Del logos-signo a la escritura. *Différance* y juego, esta escritura es el problema más grande que puede ser nombrado. Ella dibuja, de hecho, el límite de lo problemático.

*

Movida por la diferencia, la traza dibuja el horizonte de lo problemático sobre la superficie significativa de la escritura. La traza hace el problema, produce el Ser y el mundo (su aparecer) toda vez que se dice anterior a él y, por tanto, incapaz de reproducirlo o imitarlo. En este proceso, la escritura conecta el problema de la interpretación, referido hasta aquí, con el segundo problema anunciado: *el de la representación*. Anudadas al motor de la *différance*, interpretación y representación describen una lógica común, encaminada a horadar la tradición metafísica desde su base, es decir: en su vinculación inmediata con la verdad y con la presencia. En este sentido, la escritura es el cruce de las dos vías principales de la deconstrucción: (1) la vía del juego que, sobre todo contra Saussure, se opone al significado transcendental como síntoma moderno de la teología, y (2) la vía del simulacro, que busca desmontar el fundamento de la trascendencia a partir de un cara a cara con Platón y su privilegio de la presencia (del Ser: Bondad, Belleza, Verdad).

Vuelvo atrás. Saussure proponía una idea derivada y estrecha de la escritura: derivada de la *phoné*, estrecha porque representativa. Ambos aspectos han de entenderse, pues, como herencias fonologocéntricas, huellas de una época esencialmente teleológica, cuya clausura histórica ya está decretada, pero que no parece haber terminado (Derrida 1967: 25). Una época que, inaugurada por Platón, Saussure y la lingüística moderna no saben abandonar. La línea que une a Platón con Saussure es, en efecto, la coordinada

(cf. 1977b: 26-32). Esta crítica aparece desarrollada de una forma más completa (y más compleja) en la primera parte de *De la gramatología* (cf. 1967: 46-108).

fundamental de la deconstrucción. Ambas figuras se presentan como referentes ambiguos, de los que Derrida toma mucho, de los que toma tal vez casi todo, pero que critica en aspectos esenciales, referidos tanto a sus procedimientos como al modelo de pensamiento que instauran para los que les vienen detrás. Un modelo que es, en suma, el mismo: ése que Derrida llama *logocéntrico*. Su crítica a Saussure reescribe, pues, la crítica al modelo platónico como núcleo de la metafísica de la presencia.

Así, la concepción “moderna” de la *escritura* que Derrida disputó con Saussure, exige ser confrontada con su precedente platónico, que aunque no se piense lingüístico, sí inaugura una concepción representativa del texto que es importante considerar. “La farmacia de Platón”: bajo este título, Derrida desarrolla, en 1968, su concepción amplia y general de la escritura, contrapuesta al tratamiento que ésta recibe en diálogos como el *Fedro* y la *República*, pero también en *Gorgias*, *Cratilo* y *Teeteto*. La relación que Derrida mantiene con estos diálogos es la misma que mantenía con el *Curso de lingüística general* en la primera parte de *De la gramatología*: arranca de una discrepancia de base con la escritura *condenada* por Platón (y, por tanto, con su condena), pero al mismo tiempo toma de Platón un elemento fundamental para una concepción alternativa de la escritura. Ese elemento es, en este caso, el *pharmakon*, término que se inserta en la red conceptual derridiana, y en el que por tanto conviene detenerse.

La identificación entre *pharmakon* y escritura parte, según Derrida, de su ambivalencia esencial (cf. 2013b: 87 y ss.), aspecto que Sócrates ya le había señalado a Fedro al verlo llegar con los escritos amorosos de Lisias bajo el brazo (cf. *Fed.* 275a y *passim*). Para advertir a su interlocutor de los peligros de la escritura, Sócrates acude al mito de Thamus y Theuth, donde ésta se describe como *pharmakon* en virtud de su función mnemotécnica: prescrita contra el olvido, acaba por favorecerlo, puesto que no es un “fármaco de la memoria” sino un “simple recordatorio”. El reproche que Thamus, rey de Náucratis, le hace a Theuth, dios del cálculo, la geometría, la astronomía y los juegos, pero también de las letras, tiene que ver precisamente con el peligro de atribuir a estas últimas “poderes contrarios” a los que tienen (*Fed.* 274d-275b). La *contrariedad* que Platón atribuye a la escritura (en su relación con la memoria y la verdad) se descubre, en el texto de Derrida, en su condición *ambivalente*. La escritura es aliada tanto de la memoria como del olvido, y comparte con la *différance* la estructura de quiasmo. Una estructura que se hace nítida en el *pharmakon*: remedio y veneno, medicina y droga, vida y muerte. Bueno y malo a la vez, el *pharmakon* es la condición del bien y del mal, pues es anterior a su diferencia y, por tanto a su posibilidad de ser. Derrida recupera el *pharmakon* en su estado previo al Ser (que Platón rechazaba por ser “exterior” al éste), pero señala el exceso que se deriva de esa naturaleza indiferenciada o mezclada, que es idéntica a la “douloureuse jouissance” desplegada por la enfermedad y su cura –es decir: la muerte y la vida a las que el *pharmakon* asiste alternativamente, una a costa de

la otra. Remedio y veneno¹⁵³, bueno y malo a la vez, el *pharmakon* es, escribe Derrida, “la *différance* de la *différence*”:

Si le *pharmakon* est “ambivalent”, c’est donc bien pour constituer le milieu dans lequel s’opposent les opposés, le mouvement et le jeu qui les rapportent l’un à l’autre, les renverse et les fait passer l’un dans l’autre (âme / corps, bien / mal, dedans / dehors, mémoire / oubli, parole / écriture, etc.). C’est à partir de ce jeu ou de ce mouvement que les opposés ou les différents son arrêtés par Platon. Le *pharmakon* est le mouvement, le lieu et le jeu (la production de) la *différence*. Il est la *différance* de la *différence* (Derrida 2013b: 158).

El mito de Thamus y Theuth, por el cual el *pharmakon* se integra en la lógica de la *différance*, sirve entonces para organizar el modelo platónico (logocéntrico) desde la condena de la escritura. Mnemotécnica y productora de olvido, el primer reproche que Platón le hace a la escritura tiene que ver con la oposición *mneme-hypomnesis*, memoria y rememoración. El discurso escrito no tiene nada que ver con el saber en sí, sólo es el medio por el cual quien ya sabe recupera el contenido de un saber previo. Nada que ver, tampoco, con la Verdad o con la Idea, cuya contemplación primera no trae a la presencia, como en la anamnesis, sino que reproduce por vía secundaria, hypomnésica, y que por tanto presupone, para ser verdadera, un ejercicio mnésico anterior. “L’écriture n’intervient donc qu’au moment où le sujet d’un savoir dispose déjà des signifiés que l’écriture ne fait alors que consigner” (2013b: 168): la escritura pone un material signifiante a un significado que ya existe, no *hace* nada ni hace que nada se *presente*, sino que traduce o *repite* (*re-presenta*) una verdad que es su modelo. Leída por Derrida, la condena de Platón tiene que ver con esta improductividad de la escritura, herramienta que no nos acerca a la verdad sino que, repitiéndola, nos aleja de ella –“la vérité de ce qui est: la écriture à la lettre n’a rien à voir. Elle a plutôt à (l’)aveugler” (*ibid.*: 168).

¹⁵³ “La traduction courante de *pharmakon* par *remède* –drogue bienfaisante– n’est certes pas inexacte. [...] Cette médecine est bénéfique, elle produit et répare, accumule et remédie, augmente le savoir et réduit l’oubli. Néanmoins la traduction par ‘remède’ efface, par la sortie hors de la langue grecque, l’autre pôle réservé dans le mot *pharmakon*. Elle annule la ressource d’ambiguïté et rend plus difficile, sinon impossible, l’intelligence du contexte. À la différence de ‘drogue’ et même de ‘médecine’, *remède* dit la rationalité transparente de la science, de la technique et de la causalité thérapeutique, excluant ainsi du texte l’appel à la vertu magique d’une force dont on maîtrise mal les effets, d’une dynamis toujours surprenante pour qui la voudrait manier en maître et sujet. [...] Une telle traduction détruit surtout ce que nous appellerons plus loin l’écriture anagrammatique de Platon, interrompant les rapports qui s’y tissent entre différentes fonctions du même mot en différents lieux, rapports virtuellement mais nécessairement ‘citationnels’. Quand un mot s’inscrit comme la citation d’un autre sens de ce même mot, quand l’avant-scène textuelle du mot *pharmakon*, tout en signifiant *remède*, cite, ré-cite et donne à lire ce qui *dans le même mot* signifie, en un autre lieu et à une autre profondeur de la scène, *poison* [...], le choix d’un seul de ces mots français par le traducteur a pour premier effet de neutraliser le leu citationnel, l’‘anagramme’, et à la limite tout simplement la textualité du texte traduit” (Derrida 2013b: 120-122).

Mneme vs. hypomnesis. Con la oposición entre un saber como memoria y a un no-saber como rememoración se oponen también dos momentos de la repetición: “une répétition de vérité (*aletheia*) qui donne à voir et présente l'*eidos*; et une répétition de mort et d'oubli (*lèthè*) qui voile et détourne parce qu'elle ne présente pas l'*eidos* mais re-présente la présentation, répète la répétition” (*ibid.*: 168). Y precisamente en estos dos momentos de la repetición se juega el segundo reproche de Platón a la escritura, un reproche que tal vez sea el núcleo de su condena y que pasa por una nueva oposición, en este caso la que enfrenta *presencia y representación*.

La escritura es representación, es decir, mala repetición que, frente a la repetición buena de la memoria (que al volver sobre la verdad la hace presente), sólo se repite a sí misma, su propio procedimiento representativo, volviéndose así tautológica, vacía de esencia y de vida. Repetición “pura”, “muerta” o “absoluta de sí” (*ibid.*), repetición de repetición o *copia de copia*: la argumentación platónica va conformando aquí su conocida teoría de la mimesis. Inmediatamente después de introducir el mito de Thamus y Theuth, Platón compara la escritura con la pintura para dar cuenta de la condición no sólo subordinada, sino también reprochable, que ambas mantienen respecto a la verdad. Las palabras –escribe–, “vástagos” de la escritura, se comportan como las imágenes que engendra la pintura, es decir, se aparecen ante nosotros “como si tuvieran vida”, como si “pensaran” lo que dicen, pero cuando se les pregunta por eso que dicen, responden con “el más altivo de los silencios” y acaban por acudir al “padre”, incapaces de valerse por sí mismas¹⁵⁴.

Lo que aquí se dice *padre*, en otros lugares se llamó *Idea*: por ejemplo en el libro X de la *República*, donde Platón propone la misma analogía entre pintura y escritura para señalar el carácter representativo o la mala mimesis del arte. Es en este diálogo donde el filósofo, movido por su apego a la verdad como ser presente, condena la poesía por engañosa, inferior y dañina, y expulsa a los poetas del Estado ideal. Véase hasta qué punto el filósofo intuye la íntima vinculación de lo estético y lo político: Platón no desdeña, sin más, la poesía. Si expulsa a los poetas es porque sabe los efectos que su actividad tiene para el gobierno de la ciudad y de los hombres. La condena de la poesía es una cuestión política de primer orden: como la democracia, ésta es contraria

¹⁵⁴ Cf. *Fedro* 275d-276e: en este pasaje, Platón señala la distancia que media entre las palabras escritas y las palabras dichas (*lógoi*), puesto que, si bien ambas son incapaces de responder cuando se les pregunta por lo que dicen, las últimas apuntan “siempre y únicamente a una y la misma cosa”, mientras que las primeras “ruedan por doquier”, es decir: están comprometidas con lo inesencial y con lo múltiple. En este sentido, acudirán al “padre” –lo Uno, la Idea– solamente en situaciones de interrogación extrema –“cuando son maltratadas o vituperadas *injustamente*”, dice Platón, puesto que bajo esa luz “paterna” ellas mismas se revelan insustanciales, incapaces e incluso mentirosas. Queda así establecida la secundariedad de la escritura respecto del “discurso lleno de vida y alma” de la *phoné*, que conserva algo de la unidad que alienta el edificio platónico, y de la que aquélla no es sino el “reflejo” (*Fed.* 276a).

al principio de unidad en que se asienta el edificio platónico¹⁵⁵. En tanto *imitador* o repetidor, es decir, en tanto productor de lo múltiple y desconocedor de lo Uno, el poeta se relaciona con la peor parte del alma, con la parte inferior e irracional, y por tanto se aleja de la parte superior, y, en consecuencia, de la verdad. Leo en *República* X 605a-605c:

Es patente que el poeta imitativo no está relacionado por naturaleza con la mejor parte del alma, ni su habilidad está inclinada a agradarla, si quiere ser popular entre el gentío, sino que por naturaleza se relaciona con el carácter irritable y variado, debido a que éste es fácil de imitar. [...] Por lo tanto, es justo que lo ataquemos y que lo pongamos como correlato del pintor; pues se le asemeja en que produce cosas inferiores en relación con la verdad, y también se le parece en cuanto trata con la parte inferior del alma y no con la mejor. Y así también es en justicia que no lo admitiremos en un Estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta a dicha parte del alma, la alimenta y fortalece, mientras echa a perder a la parte racional, tal como el que hace prevalecer políticamente a los malvados y les entrega el Estado, haciendo sucumbir a los más distinguidos. Del mismo modo diremos que el poeta imitativo implanta en el alma particular de cada uno un mal gobierno, congraciándose con la parte insensata de ella, que no diferencia lo mayor de lo menor y que considera a las mismas cosas tanto grandes como pequeñas, que fabrica imágenes y se mantiene a gran distancia de la verdad.

“La ressemblance entre peinture et écriture, c’est la *ressemblance elle-même*”, apunta en este sentido Derrida, “c’est que ces deux opérations doivent viser avant tout à ressembler. Elles sont toutes deux en effet appréhendées comme techniques mimétiques, l’art étant d’abord déterminée comme *mimesis*” (2013b: 171). La concepción *mimética* del arte es quizás uno de los legados platónicos más constitutivos de la estética occidental: *mimesis* aparece entonces como sinónimo de poesía; identificación que Aristóteles mantendrá, en clave prescriptiva y despojada de sus contraindicaciones para la vida en sociedad, en su *Poética* (cf. 1447a). La *mimesis* y *semejanza* son, en este sentido, correlatos de la *unidad*, imperativa y necesaria, que articula el pensamiento platónico: la ley del Uno (Idea-Verdad-Logos-Razón) somete cualquier producción legítima a una lógica de *adecuación*

¹⁵⁵ Como apunta Cornelius Castoriadis, en el edificio filosófico de Platón no hay lugar para la democracia, como tampoco lo hay para la tragedia (ni, en lo que ahora me ocupa, para la escritura), porque no puede haber un conflicto irreducible entre dos principios: debe imperar la unidad. Es, pues, una necesidad de primer orden, y no un capricho o una cuestión moral, la que hace que en Platón democracia y tragedia (escritura) no tengan lugar. La expulsión de los poetas no es un asunto secundario, sino intensamente político: los creadores de duplicidades, de copias, de imágenes, no pueden tener una función positiva en la ciudad, pues no producen más que conflicto (cf. 2012: 284-285). “Lo múltiple es conflictivo y el conflicto no es aceptable”, afirma Eduardo Maura en su lectura de *La ciudad y las leyes*: “hay que buscar un fundamento absoluto”. En cierta manera, pues, la expulsión de los poetas, la expulsión de la democracia y la expulsión del conflicto son equivalentes (esta lectura, que yo escuché en una de sus clases de Estética en la Universidad Complutense de Madrid, está reproducida, al menos parcialmente, en *Los 90. Euforia y miedo en la modernidad democrática española*, cf. 2018: 39 y *passim*).

y, por tanto, de repetición, de representación o imitación del modelo (presente en sí mismo). Tal es, en efecto, el hilo conductor de la teoría de la mimesis, que aparece como una suerte de escalera de la semejanza donde la poesía ocupa el peldaño más bajo, y por tanto más ajeno a la verdad.

Así, de la escritura en general se puede decir lo que en *República X* se dice de la poesía: que se aleja tres grados de la verdad, que es copia de copia, repetición de repetición. Recupero, por su importancia y por su valor didáctico, el argumento de la cama que Platón pone en boca de Sócrates en su escrito, y que ha legitimado toda una línea de arte representativo que todavía hoy es hegemónica. Se desarrolla como sigue: Sócrates constata, de entrada, que entre los objetos de la realidad hay muchas camas, pero que todas remiten a una misma Idea de cama, en función de la cual el carpintero fabrica las camas múltiples. Su argumento parte de una primera distinción entre la Idea y el objeto-cama que la imita en primer grado. Desde aquí, el pintor y el poeta pueden, a su vez, producir camas, para lo cual tomarán como referencia las camas múltiples producidas por el artesano (*dēmiourgós*) y no la única Cama, la cama en sí misma, tal y como la concibe y fabrica Dios (*phytourgós*). Estas camas pintadas o cantadas (escritas) no son, pues, ideas ni objetos; no son camas *reales* y, de hecho, no son siquiera una producción, puesto que no figuran entre las cosas de la naturaleza ni de los hombres. Son *imágenes*, y como tales apenas puede decirse que *sean*, pues nada conservan del Ser absoluto e idéntico a sí mismo que sí está presente en la Idea, de la que están separados por dos niveles de imitación. Hay, pues, tres tipos de camas, con sus correspondientes hacedores: (1) la Idea de cama, creada por Dios como “productor de naturalezas”, (2) las camas múltiples producidas por el carpintero y (3) la imagen de cama del pintor o poeta, a quien no se le puede llamar ya artesano –pues nada hace: ni la esencia de la cama ni su apariencia– sino solamente “imitador” –“tercero contando a partir del rey y de la verdad por naturaleza” (cf. *Rep. X*, 597b-e).

Estas tres camas con sus tres autores llevan a Platón a distinguir “tres artes” para cada cosa: el de quien la *usa*, el de quien la *hace* y el de quien la *imita*. Estas artes, así ordenadas, implican además un conocimiento decreciente de la Idea que las orienta. En este punto, el filósofo cambia camas por flautas y determina que el flautista será más experimentado en el instrumento que el hacedor de flautas, y por tanto le instruirá sobre cómo fabricarlo, pero no tendrá contacto alguno con el pintor que pinte o el poeta que cante las flautas, quienes las producirán sin conocerlas en sí, a partir de su apariencia (cf. *Rep. X* 601d-602b). Así, si el artesano imita la naturaleza (creada por el productor de naturalezas: Dios), el artista sólo imita la “dolencia de la naturaleza”, que es la manera que Platón tiene de llamar a una *ilusión* –que nosotros bien podríamos apellidar *óptica*–, es decir: lo que aparece tal y como aparece, en la inmediatez de la percepción, y no en tanto que “síntoma” o “médium” de la Idea. En este sentido, poetas

y pintores no sólo producen *mentira*, sino que toman esa mentira por verdadera y la hacen pasar por verdad, confundiendo así a los que contemplan su obra (602d y *passim*). De este modo, no sólo es que el artista (1) apele a lo múltiple como referencia y (2) se aleje tres grados de la Idea, sino que además (3) *no sabe lo que hace*: el pseudo-objeto de arte (poesía, pintura) resulta de un pseudo-saber, el artista / imitador realiza su obra tan lejos de la verdad como de la sabiduría. Tal es la condición del arte mimético, que Platón acaba definiendo como “algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior” (603b).

En definitiva, y desde la posición que aquí me interesa, podemos decir que la condena de Platón a la poesía, como expresión extrema del arte imitativo, es una *condena por la diferencia*. Vista desde la semejanza, desde el orden del Uno, la distancia que la poesía (y la escritura) introduce en su relación con la Idea sólo puede concebirse como ruido y como caos (pues así es lo múltiple para Platón: caótico). Aun considerada como *mediación* –es decir: herramienta al servicio de la verdad–, la escritura siempre falla, puesto que está privada de la inmediatez de la Idea, de su presencia pura. Una vez más: re-presentación de aquélla y no descubrimiento o revelación de su ser-presente, al que nunca accede y que por tanto no puede *repetir bien*. La escritura siempre *repite mal*, pues en ello va su naturaleza. ¿Pero qué tribunal juzga la bondad y la maldad de la repetición? ¿Quién legitima el criterio de la semejanza? El imperativo de la unidad se desdobra aquí en el de la identidad, y condiciona toda una ontología del Ser idéntico a sí mismo, del Ser-presente en sí, que se erige en modelo de todo lo que efectivamente comparece. Comparecer –es decir, estar en el mundo, con sus objetos– no es otra cosa que traer ese Ser a la presencia, re-presentarlo de manera más o menos fiel. A ese Ser (Idea) se le puede llamar *Logos* (Razón), y es desde ahí que Platón puede concluir, por fin, que si destierra la poesía del Estado es precisamente porque “la razón nos lo ha exigido” (*Rep. X*: 607b).

Pues bien, en función de este *Logos* (que de algún modo ya *cuela* en el Ser la cuestión del lenguaje) Derrida acuña el término que soporta toda la carga crítica de su planteamiento: *logocentrismo*. El logocentrismo refiere aquí el paradigma que, inaugurado por Platón, se convierte en la norma de lo que identificamos como la cultura / el pensamiento occidental, donde el Uno-Inteligible ordena y explica el caos-sensible y su multiplicidad (su diferencia). Esta normalidad occidental, universalmente aceptada, configuradora de la verdad y del sentido que todavía hoy calificamos de *comunes*, es la que Derrida quiere deconstruir. Insisto: su intención no es hacerla desaparecer o rechazarla sin más, sino recorrerla y descubrirla en su condición no-natural e inesencial, artefactual y convencional, contingente, interesada, histórica, situada.

Histórico. El logocentrismo vertebró la época del logos-signo a la que ya me referí, y que Derrida da por clausurada. Vista desde aquí, ésta es también la época de la

unidad y de la semejanza: no del Orden, sino de *un* orden determinado por el “vínculo esencial” entre Ser y Verdad / *Logos* (Platón) y entre Sentido y Palabra / *Phoné* (Saussure) que explica la subordinación de la escritura (Derrida 1967: 60). Pues el logocentrismo, en tanto *metafísica de la presencia*, es también fonocentrismo: privilegio de la voz, que en su inmediatez guarda algo de esa Idea presente en sí misma, evidente:

On présent donc déjà que le phonocentrisme se confond avec la détermination historial du sens de l'être en général come *présence*, avec toutes les sous-déterminations qui dépendent de cette forme générale et qui organisent en elle leur système et leur enchaînement historial (présence de la chose au regard come *eidos*, présence comme substance / essence / existence (*ousia*), présence temporelle comme pointe (*stigmè*) du maintenant ou de l'instant (*nun*), présence à soi du cogito, conscience, subjectivité, co-présence de l'autre et de soi, intersubjectivité comme phénomène intentionnel de l'ego, etc.). *Le logocentrisme serait donc solidaire de la détermination de l'être comme présence* (1967: 23; el subrayado es mío).

La alianza del *logos* y la *phoné* es tan íntima que sobrevive, como expuse más arriba, a la violencia que la lingüística moderna, a través de Saussure, imprime sobre el modelo clásico¹⁵⁶. Profundicemos en esta alianza: antes leí lo que Platón escribía en el *Fedro* respecto a la distinción entre la palabra escrita y la palabra dicha. A su entender, la última conservaría algo de la Idea que la anima, mientras que en la primera aquélla se perdería por completo. Avanzado el análisis, parece sencillo precisar que lo que la voz conserva de la Idea es la *semejanza*. Así pues, la gradación mimética que separa la imagen (artística) del objeto sensible (ambos subordinados a la Idea) es la misma que se establece entre escritura y *phoné*. Como la imagen, la escritura no puede recuperar nada de una verdad que sólo comparece en ella deformada, es decir, siendo otra, *distinta*. No obstante, Derrida entiende que el tribunal de la semejanza no condena *toda* la escritura (a la manera de la *República*) sino que, como ya referí, distingue dos tipos de escritura: buena y mala. Tal parece ser la conclusión del *Fedro*¹⁵⁷. Retomadas desde la semejanza (adecuación a la idea), la mala y la buena

¹⁵⁶ “Ce que Saussure voyait sans le voir, savais sans *pouvoir* en tenir compte, suivant en cela toute la tradition métaphysique, c’est qu’un certain modèle d’écriture s’est nécessairement mais provisoirement imposé [...] comme instrument et technique de représentation d’un système langue. Et que ce mouvement, unique dans son style, a même été si profond qu’il a permis de penser, dans la langue, des concepts comme ceux de signe, de technique, de représentation, de langue. Le système de langue associé à l’écriture phonétique-alphabétique est celui dans lequel s’est produite la métaphysique logocentrique déterminant le sens de l’être comme présence. Ce logocentrisme, cette époque de la parole pleine a toujours mis entre parenthèses, *suspendu*, réprimé, pour des raisons essentielles, toute réflexion libre sur l’origine et le statut de l’écriture, toute science de l’écriture qui ne fut pas *technologie* et *histoire d’une technique*, elles-mêmes adossées à une mythologie et à une métaphorique de l’écriture naturelle” (Derrida 1967: 63-64).

¹⁵⁷ “Il se confirme ensuite que la conclusion du *Phèdre* est moins une condamnation de l’écriture au nom de la parole présente que la préférence d’une écriture à autre, d’une trace féconde à une trace stérile, d’une

escritura pueden traducirse a la oposición *opacidad vs. transparencia* que articula la reflexión sobre el texto elegible. Una lengua opaca es la que *produce* o tiene efectos de mundo, y no la que lo reproduce / representa / se transparenta en él. La lengua que se ve frente a la que no, la que se atraviesa en el camino hacia otra cosa (la Realidad, el Sentido, la Idea). Dos escrituras, entonces, si bien para Platón la mala escritura, opaca y engañosa, domina sobre la buena hasta tal punto que acaba por cubrir el concepto de escritura en su totalidad. Como explica Derrida, “l’écriture est essentiellement mauvaise, extérieure à la mémoire, productrice non de science mais d’opinion, non de vérité mais d’apparence” (Derrida 2013b: 128).

La mala escritura es *mala* por lo que pone de ausencia en el modelo de la presencia. Una ausencia que es, además, doble: afecta al signatario (el sujeto emisor) y al referente (la cosa, el significado), ambos sustituidos por la traza o la grafía que pone al *logos* en crisis (1967: 60). La *buena* escritura, la escritura *legal*, es, al contrario, aquella que opera a favor del Ser y su presencia, aun a costa de perderse en ella. Buena es la escritura que obedece la ley de la semejanza y que, al *transparentar* la cosa y la Idea que le viene por detrás, pierde su falta, disimula su desviación constitutiva. La escritura buena es, entonces, la que *no es*, la que se funde en (1) la palabra / voz o en (2) la Idea / Sentido. Por una u otra vía, todo a lo que la escritura puede aspirar es a ser representativa –y por tanto derivada, es decir, en cierto modo, sobrante. Mirada desde el procedimiento (1), la buena escritura es escritura fonética: se asemeja a la voz, concebida como una suerte de extensión de la naturaleza. Escritura “zoográfica”, reproducción de la “palabra viva”, “retrato del modelo animado” (cf. 2013b: 170-171). Mirada por su finalidad (2), la buena escritura sigue el modelo del *libro*, totalidad ordenada de Sentido en la que coinciden y se adecúan la presencia del Ser y su representación, la cosa y el pensamiento de la cosa (cf. 2013a: 58-59).

Pero ocurre que la buena escritura, es decir, la buena mimesis, es por definición mala. La identidad con su modelo determina un horizonte inferior y no superior: desaparecer en la cosa es el *fin* de cualquier imitación, donde fin significa *final*, y en ningún caso finalidad u objetivo (*telos*). Ésta es la paradoja de la escritura fonética y del arte representativo: como no es dueño de sí, como sólo posee su falta y su diferencia, no tiene cabida unidad de la polis, que la expulsa. “Una imitación perfecta no es una imitación” (2013b: 172-173), escribe Derrida: la diferencia que la aleja del modelo es precisamente lo que le permite remitir a aquél. Al suprimir la diferencia se suprime también la remisión y la referencia –es decir: la relación–, y la imitación se convierte en otra cosa, ya no interacciona con su modelo, sino que lo encarna¹⁵⁸. Con la desaparición

semence génératrice, parce que déposée au-dedans, à une semence dépensée au-dehors en pure perte: au risque de la *dissémination*” (Derrida 2013b: 187).

¹⁵⁸ “Car l’imitation affirme et aiguise son essence en s’effaçant. Une imitation parfaite n’est plus une imitation. En supprimant la petite différence qui, le séparant de l’imité, y renvoie par là même, on rend

de la diferencia desaparece, entonces, no sólo la imitación, sino también el modelo o la Idea, que, perdida en una identidad ilimitada, pierde también su función estética, moral, política y ontológica.

*

Un paréntesis aquí, sobre la transparencia¹⁵⁹. Tomemos la primera estrofa del poema “El golem”, de Jorge Luis Borges (1958):

Si (como afirma el griego en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa
en las letras de “rosa” está la rosa
y todo el Nilo en la palabra “Nilo”.

que Tomás Bartoletti reescribe en *La Kelpertina* (2015) de este modo:

Si (como afirma
la reina en con
ferencia) el nombre
es arquetipo de la co
sa en las le
tras de “pop” está el pue
blo y la naci
ón en la pala
bra “Malvinas”.

Borges convierte en una poesía, versada y rimada (el poema consta de 18 cuartetos endecasílabos), la teoría platónica de la transparencia. Nombrar es ser, el lenguaje contiene el Ser que nombra: así la rosa real queda localizada en el significante *rosa* y la palabra *Nilo* contiene efectivamente ese río¹⁶⁰. Esta concepción de la buena escritura ha dado en llamarse *cratilismo*, pues es en el *Cratilo* donde Platón lleva al límite la lógica de la semejanza, estableciendo una identidad entre la lengua y lo que la lengua refiere. En la línea de *República*, este diálogo pone en boca de Sócrates la hipótesis de que el

l'imitant absolument différent: un autre étant ne faisant plus référence à l'imité. L'imitation ne répond à son essence, n'est ce qu'elle est –imitation– qu'en étant quelque point fautive ou plutôt en défaut. Elle est mauvaise par essence. Elle n'est bonne qu'en étant mauvaise. La faillite y étant inscrite, elle n'a pas de nature, elle n'a rien en propre” (Derrida 2013b: 172-173).

¹⁵⁹ Lo que sigue fue pensado sobre todo a partir de una intervención de María Salgado en una de las sesiones del programa 9 del seminario Euraca (mayo de 2018). Los contenidos de esta y otras sesiones están disponibles aquí: <https://seminarioeuraca.wordpress.com/programa9/>.

¹⁶⁰ La segunda estrofa del poema continúa: “Y, hecho de consonantes y vocales, / habrá un terrible Nombre, que la esencia, / cifre de Dios y que la Omnipotencia, / guarde en letras y sílabas cabales” (Borges 1981: 206).

nombre *imita* no la cosa, sino la esencia de la cosa, comparando para ello la imitación musical o pictórica con la imitación nominal. Y aún más: no sólo la palabra, sino que también cada uno de sus componentes (letras, sílabas, etc.) están sujetos a esta función mimética, y por tanto reproducen aspectos de la cosa que contribuyen a nombrar. La *l*, por ejemplo, imita para Sócrates lo blando, mientras que la *r* se parece a la marcha, a la rigidez y al movimiento: una y otra ponen en la palabra elementos que, por adecuarse al Ser, dan cuenta de aquél en cada una de sus facetas. Al hacerlo, letras y fonemas introducen en la lengua categorías no lingüísticas, sino ontológicas, favoreciendo una suerte de armonía donde el lenguaje queda siempre subordinado a la realidad y a la Idea (cf. *Crat.* 434a-d; Derrida 2013b: 175-177).

El paradigma fono, logo y etnocéntrico se muestra aquí casi en bruto, de manera esencial: el lenguaje queda natural y necesariamente vinculado a la *physis*, al mundo de lo vivo y a la Idea Belleza que aquél hace presente. Ese mundo y esa Idea que es su esencia son, por tanto, anteriores al nombre. Son la presencia que el nombre *representa*. El poema de Borges funciona y tematiza esa concepción representativa de la escritura. Desde la posición que aquí mantengo, decir representativa es como decir *impropia*: trae un lenguaje vaciado que sólo sirve para poner letra a una realidad que le es ajena. La subordinación de la escritura denunciada por Derrida se comprende en esta clave: no existe si no es al servicio de su referente, del que siempre es imitación –con mucha suerte, es decir, con la suerte anunciada por Borges, una imitación *buena*. Con la suerte anunciada por Borges –es decir: con la clase de fuerza que Borges atribuye a la poesía–, el nombre se hace tan preciso que trae la cosa a la presencia y desaparece en ella. El éxito de esta poesía coincide, por tanto, con su anulación. Lengua cero.

Frente al cero de lengua de Borges, Bartoletti propone no un cero de Idea, sino la historicidad lingüística constitutiva de la Idea. Es decir, las condiciones materiales de la idealidad, que pasa así a ser –tal y como proponía Deleuze al hablar de las tres imágenes de la filosofía (*vid. supra* epígrafe 2.3)– un efecto de los estados de cosas, que a su vez serían efectos (y no causas) de la lengua más pura: la escritura como diferencia (an)original (Derrida).

Por ejemplo, al trocar el sujeto “el griego” por “la reina”, Bartoletti desplaza y descubre toda una operación de saber / autoridad. “El griego”, es decir, Platón (autor del *Crátilo*), aparece en el poema de Borges como portador de la Verdad: a pesar del condicional (la estrofa se abre con un “si”), lo afirmado por el griego es la tesis que el poema defiende y en la que sitúa el horizonte de lo adecuado, de lo deseable para la poesía, sin problematizarlo. Una verdad como *correspondencia* que conserva, intacto, el idealismo del modelo platónico, aun si invierte la relación entre la poesía y el saber. Pero cuando Bartoletti convoca a “la reina” (Isabel II) no lo hace como figura de referencia, sino como elemento del que desconfiar. No es la portadora de un saber esencial, depositado

por ejemplo en un libro (el *Crátilo*), sino que ostenta un poder coyuntural, ejercido, según se lee, “en con / ferencia”: es decir, vinculado a una institución y por tanto sujeto al cambio. Bartoletti reescribe en clave histórica categorías como la verdad o la belleza, y así, al cuestionar la autoridad de la reina, cuestiona también la del griego, es decir, la del paradigma que Derrida llamó logocéntrico y la de su correlato lingüístico representativo.

Frente a él, una lengua productiva, es decir, política. “En las letras de pop esta el pue / blo”: frente a la identidad *rosa-rosa*, rige ahora un desacuerdo entre los significantes *pop* y *pue*, que al cerrar en *-blo*, en un encabalgamiento abruptísimo, consigue un efecto paradójico de traducción (*pop* remite a *popular* en inglés, de donde parece emerger el *pueblo*, poniendo así en juego los *pueblos* –español e inglés– implicados en la guerra de las Malvinas –palabra que es “naci / ón”). Como se ve, la hipótesis del poema avanza en cortes y encabalgamientos, igual que se cortan y encabalgan las palabras en sus versos. Nada coincide con nada: ni la métrica con la semántica, ni el significante con el significado, ni el nombre con la Idea. Y sin embargo, regresando a Iser, el poema *produce* sentido porque produce su situación (la guerra de las Malvinas, 1982) con toda su problemática nacional, identitaria, política y lingüística. El poema aparece, entonces, como un ejemplo muy claro de la escritura elegible (en términos platónicos, *mala*) y del tipo de experiencia que ésta pone en marcha.

Dicho de otro modo: lo que en los nombres plenos de Borges comparecía como presencia (de la cosa en la lengua), aparece en los nombres rotos de Bartoletti en clave de diferencia. *Nada coincide con nada*, esto es: la cosa no se ajusta al nombre de manera inmediata, como si éste la recogiera. La coincidencia, la misma referencia, se aplaza, se difiere y no llega más que después. ¿Después, cuándo? Al final del nombre, cuando el deslizamiento signifiante se detiene en la puntada del sentido. Este momento de la significación, que Derrida no contempla y que Lacan contempla en su forma *metafórica* (vid. *supra* epígrafe 2.3), aparece en el texto elegible en su versión materialista. Con la *producción* del sentido de la palabra se produce el mundo que ésta empieza a significar. La inversión que Bartoletti ejerce sobre la poética de Borges es la que Deleuze –quizás con más rotundidad que Derrida– ejerce sobre el modelo platónico. De cómo Derrida y Deleuze *invierten el platonismo*, y de los efectos de lengua que se derivan de una y otra inversión, procedo a ocuparme a continuación.

*

Otro mito. Si el de Thamus y Theuth le sirve a Derrida para introducir la era de la escritura como alternativa a la era del logos / signo, el mito de la caverna¹⁶¹, tal y como lo lee el filósofo en “La diseminación”, servirá ahora para explicar la *relación* entre los modelos que una y otra era proponen. Trataré, así, de plantear la escritura como un problema epistemológico general, y en consecuencia analizaré la forma en que ésta dialoga o interrumpe el esquema platónico. La escritura derridiana se ve habitualmente como una “inversión del platonismo”, sintagma que también se aplica a la lógica que articula el sistema deleuziano, del que en seguida me ocuparé. No obstante, y aunque ambos sitúan en Platón el origen del orden clásico, el modo en que uno y otro lo intervienen presenta diferencias sustanciales. En esas diferencias se juega el posicionamiento teórico de este trabajo, y por tanto el modelo de lengua y de mundo con el que opera el texto elegible.

Deleuze vs. Derrida. Comencemos, pues, por el segundo, que toma el mito de la caverna como disparador (*déclenchement*) del concepto de *diseminación* y de las coordenadas filosóficas que éste plantea. Una vez más, Derrida se adentra en el relato fundacional de un cierto orden para, desde dentro, transformarlo, agrandarlo y hacerlo funcionar de otra manera. El relato del origen queda, así, revisado (aunque no negado), y da lugar a un nuevo protocolo que, parafraseando al filósofo, podríamos llamar *protocolo Mallarmé* –frente al anterior *protocolo Platón-Saussure* (fonologocentrismo). Reproduzco un párrafo en el que Derrida expone con claridad la relación que la deconstrucción establece con el sistema platónico:

Imaginez la caverne platonicienne, non seulement renversée par quelque mouvement philosophique mais devenue, en sa totalité, un emplacement circonscrit dans une structure autre, absolument autre, dans une machine incommensurablement, imprévisiblement plus compliquée. Imaginez que les miroirs ne soient pas *dans* le monde, simplement, dans la totalité des *onta* et de leurs images, mais que les “présents” au contraire, soient eux. Imaginez que miroirs (ombres, reflets, phantasmes, etc.) ne soient plus *compris* dans la structure de l’ontologie et du mythe de la caverne –qui situe aussi l’écran et le miroir– mais l’enveloppent en totalité, en produisant ici ou là l’effet particulier, très déterminé. Toute la hiérarchie que décrit la *République*, en sa caverne et en sa ligne, se trouverait remise en jeu dans le théâtre des *Nombres* (2013c: 392).

Derrida invita a pensar la caverna platónica “no solamente *invertida*”, sino *desplazada* a una estructura diferente a la que su relato, y la tradición que éste inaugura, instituyen. En este desplazamiento, la presencia plena (el Sol de la Idea) no cae sin más. No cambia de lugar –de arriba a abajo en la jerarquía, de lo que resultaría una invitación a la

¹⁶¹ La alegoría (habitualmente referida como *mito*) de la caverna, quizá el relato más conocido de Platón y configurador de todo el imaginario *dualista* del que el *fonologocentrismo* es heredero, aparece desarrollado en su formulación original en *República VII* (514a-517a).

oscuridad como espacio del Ser y del Saber–, sino que cambia de función. Inserta en un juego de espejos y reflejos, la estructura ontológica y epistemológica metaforizada por la pareja Sol-caverna se desactiva. Los dualismos platónicos no funcionan en un sistema donde la luz (Idea) ya no es la *causa*, sino un *efecto* (óptico) más. Los vínculos entre saber y no saber, verdad y no verdad, se multiplican, y por tanto se multiplican las formas de relacionarse con lo verdadero, cuestionando el horizonte inicial por el cual Platón invitaba a *rechazar* las sombras reflejadas en la caverna para contemplar directamente la luz. No se trata sólo de invertir: no es que Derrida “defienda” la caverna y por tanto “rechace”, sin más, la Verdad plena del Sol, sino que –y vuelvo a traer aquí unas palabras a las que acudí un poco más arriba– *inscribe* la verdad en “otras cadenas” para “producir nuevas configuraciones” (1977b: 33). Para producir, en fin, una nueva configuración del pensamiento en la que, presuntamente, los problemas podrían emanciparse de una tradición *normalizada* (invisible) y, por tanto, podrían cambiar.

Estas modificaciones en la consistencia de la Verdad y su relación con el Ser tienen otras consecuencias. La teoría de la mimesis planteada por Platón pierde la estructura vertical y degradante que ponía la presencia en la cúspide para, desde ahí, descender por los distintos grados de la representación. Al hacerlo, pierde también lo que, amparándonos en el contenido moral que esta teoría comporta, aparece como su dimensión *culpable*, y cancela asimismo la política de la sanción dirigida contra el elemento representativo (vale decir: *mentiroso*). En el modelo de Derrida, verdad y mentira funcionan al mismo nivel en el interior una estructura que acoge a ambas. Verdad y no-verdad, presencia y representación, no son ya contrarios, sino dos *momentos* de la “estructura de la repetición” en la que queda transfigurado el platonismo, es decir, de la *escritura general* como sustituta de la metafísica.

Momentos, dice Derrida, y no *principios*. Ésta formulación es útil para comprender el papel de la inversión en su concepción general de la escritura, que exige, de entrada, la desaparición de la verdad (“bien-padre-capital-sol”) para emerger como representación¹⁶². Pero esta desaparición no busca negar la categoría de la verdad ni su función (en una presunta reivindicación de lo falso), sino que aparece como condición de posibilidad de la verdad propia del discurso, es decir, de una verdad que ya no se

¹⁶² “La disparition du bien-père-capital-soleil est donc la condition du discours, cette fois compris comme moment et non comme principe de l’écriture *générale*. Cette écriture (est) *epekeina tes ousias*. La disparition de la vérité comme présence, le dérobement de l’origine présente de la présence est la condition de toute (manifestation de) vérité. La non-vérité est la vérité. La non-présence est la présence. La différence, disparition de la présence originaire, est *à la fois* la condition de possibilité et la condition d’impossibilité de la vérité. À la fois. ‘À la fois’ veut dire que l’étant-présent (*on*) dans sa vérité, dans la présence de son identité et l’identité de sa présence *se double* dès qu’il apparaît, dès qu’il se présente. Il apparaît, dans son essence, comme la possibilité de sa propre duplication” (Derrida 2013b: 209-210).

da en la presencia, sino que comparece como diferencia. Afectada por la lógica de la *différance*, verdad es ahora sinónimo de representación, y por tanto la representación se revela anterior a la presencia: lo único (lo original) no se hace verdadero hasta que se repite (como cuando Fedro repite, al encarnarlo, lo verdadero de la Belleza). La repetición, entonces, hace posible la verdad, aunque al mismo tiempo la vuelve imposible. En la repetición el ser se dispersa, se multiplica en reflejos, imágenes y simulacros. Pierde presencia y unidad. Pero en esta repetición, escribe Derrida, se juega el “devenir sensible” de la verdad, su “no idealidad” (2013b: 210).

Momentos. En efecto, Derrida no entiende la inversión (de la representación o la repetición sobre la presencia, la Verdad o el Ser primero) como un fin, sino como una *fase* de la tarea deconstructiva. Una fase que, aunque “indispensable”, ocurre en las coordenadas marcadas por el sistema dado, y por tanto en la lógica binaria y opositiva propia del logocentrismo (2013a: 12). De alguna manera, la inversión queda asociada con una suerte de *reconocimiento crítico* del logocentrismo, de puesta al descubierto de su carácter sistémico: no natural. Omitir esta fase sería neutralizar el poder que históricamente ha tenido el modelo clásico, olvidar la violencia jerárquica que instala para apostar por una puesta a cero ingenua e irresponsable, cuyos efectos serían exclusivamente retóricos. Pero, al tiempo, permanecer en la inversión, tomarla como fin, implica confirmar el sistema dado, asumir sus categorías y relaciones, y por tanto renunciar a la emergencia del elemento *nuevo*. Un elemento que señala la insuficiencia de las formas conocidas y que, al no caber en ellas, acciona una estructura distinta (la de la escritura o la *différance*) en la que se juega el verdadero destino de la filosofía. Es importante entonces, según plantea Derrida, reconocer un “gesto doble”, una “doble ciencia” o una “escritura doble”; marcar con claridad la separación entre las dos *fases* o *momentos* del pensamiento: “la inversión que pone abajo lo que está arriba, deconstruye la genealogía sublimante o idealizante” y “la emergencia irruptiva de un nuevo ‘concepto’, concepto de lo que no se deja ya, no se ha dejado nunca, comprender en el régimen anterior” (1977c: 54-55).

La ruptura de la deconstrucción, comprendida como “gesto doble”, no pasa entonces por rechazar la verdad ni por invertir el modelo logocéntrico. La inversión es uno de sus procedimientos, pero no agota el juego de la escritura. *Invertir el platonismo* es necesario pero no suficiente en el sistema derridiano, al menos en su formulación teórica. La dimensión práctica resulta, como ya referí en varias ocasiones, menos rotunda: al final gran parte de la operación diferencial orbita en torno a una inversión simple que no llega a emanciparse del modelo clásico (binario) y se limita a reproducirlo a la contra. Parece pertinente insistir aquí en lo que Gordon C. F. Bearn le reprochaba a la deconstrucción: su apego al No, frente al contenido afirmativo de la propuesta deleuziana:

The difference between Derrida and Deleuze is simple and deep: it is the difference between No and Yes... the difference between Derrida's No, which reeks of the thick smell of Schopenhauer... and Deleuze's Yes, blowing in, fresh and salty, off Nietzsche's new seas. It is the difference between a philosophy trapped in the frame of representation and one which breaks on through (the other side). It is the difference between playing a Derridean game you can never win and Deleuzian game you can never lose. It is the difference between No and Yes (2000: 441).

Una vez más, la diferencia entre un Sí y un No. Ya reparé en carácter afirmativo de Deleuze a propósito del problema de la interpretación. Frente al *juego* derridiano, en su lógica el sentido comparece como efecto del lenguaje, y por tanto afirma al tiempo su *lugar* y su *no lugar* en la proposición (es *literal*, frente a lo *disimulado* en Derrida, pero no se agota en la literalidad, la trasciende). El sentido, en su indeterminación, acciona esa maquinaria literaria que, como el deseo, no funciona más que estropeándose (*vid. supra* epígrafe 2.4). Frente a lo indeterminado del sentido (su naturaleza proyectada y producida, nueva *cada vez*, en cada experiencia de lectura), Derrida califica al sentido de *impossible*: animado por la remisión infinita de la *différance*, nunca llega a establecerse ni a cerrar *una* lectura / comprensión. Al hacerlo priva al texto de todo su potencial crítico y de su valor lingüístico y estético. Al decir *No* al sentido niega, retroactivamente, todos los procesos que intervienen en su producción (el texto y el lector, fundamentalmente). Queriéndose más libre, reduce todos los textos a la misma dinámica de deslizamiento y no-significación, y por tanto iguala la experiencia de la comprensión en lugar de diversificarla.

El Sí de Deleuze, al contrario, *afirma el sentido* en su divergencia esencial, como efecto de las series heterogéneas (proposiciones-estados de cosas, significante-significado, etc.). Desde ahí, el modo en que interviene el paradigma platónico es, a mi entender, más radical. Si la diferencia derridiana no supera el dualismo logocéntrico, porque modifica el contenido de la Verdad pero no su función, Deleuze reformula el papel que ésta desempeña de en los procesos de significación para entenderla como *efecto* y ya no como causa de todo un sistema, como veremos, *simulado*. La metodología, ahora sí, es inversa: Derrida mantiene el fundamento como categoría, aunque cambia su contenido (de verdad / presencia a diferencia / representación); Deleuze acaba con el fundamento, es decir, desplaza su posición (primera) y su función (esencial), pero mantiene el contenido exfundamental (la verdad, el sentido) en una nueva jerarquía que lo despoja de su carácter único y original.

Al decir sí al sentido y a su producción, la lógica deleuziana renuncia a todo el componente idealista del que Derrida (hermético, místico a veces) no lograba zafarse. Propone un materialismo estético en el que la lengua y el mundo se articulan entre sí para producirse mutuamente. Esta dinámica, que ya abordé en su dimensión estética

y lingüística a partir de la figura de la cinta de Moebius (*vid. supra* epígrafe 2.3), exige ahora ser considerada en la clave ontoepistemológica con la que Deleuze, como Derrida, quiere pensar después de Platón.

“¿Qué significa invertir el platonismo” como tarea de lo que Nietzsche llamó una “filosofía del futuro”? Tal es la apertura de un texto que me parece esencial en este punto: “Platón y el simulacro”, primer apéndice a la *Lógica del sentido*. Allí, Deleuze se enfrenta a esta pregunta y comienza a responderla:

Parece como si la fórmula quisiera decir: la abolición del mundo de las esencias y del mundo de las apariencias. Sin embargo, un proyecto semejante no sería propio de Nietzsche. La doble recusación de las esencias y de las apariencias se remonta a Hegel, y mejor aún, a Kant. Es dudoso que Nietzsche quisiera decir lo mismo. Además, una fórmula como la de la inversión tiene el agravante de ser abstracta; deja en la sombra la motivación del platonismo. Invertir el platonismo ha de significar, por el contrario, sacar a la luz esta motivación, “acorrallar” esta motivación: como Platón acorralla al sofista (2011b: 295)¹⁶³.

En la misma línea que Derrida, Deleuze concibe que invertir el platonismo exige una primera fase *crítica* que desnaturalice las coordenadas que configuran la filosofía occidental. Pensar después de Platón significa volver a Platón para evidenciar la *motivación* de su pensamiento, es decir: su carácter intencional, convencional y estratégico. En cualquier caso artificial (construido). Y lo que motiva el pensamiento de Platón (y por tanto su concepción de la verdad y de la mimesis) es, según Deleuze, una voluntad de *seleccionar* o escoger: separar la cosa de la Idea, la copia del original. De ahí que la dialéctica, que responde al método de la división, sea la disciplina platónica por excelencia. Los diálogos plantean siempre un proceso de aprendizaje, ocupado de las cuestiones más diversas, pero que responde a un esquema común. En primer lugar cada cosa aparece en ellos dividida en una cara verdadera y una falsa. Desde ahí, el *logos* avanza en un proceso de toma de decisiones que conduce al que aprende por las mitades buenas hasta alcanzar la verdad. Así, aunque el problema se bifurca sucesivamente en dos, el camino solamente es uno. El esquema es binario –divide el 1 en 2– y excluyente –conduce el 2 al 1. Toma la oposición como método para dar cuenta de la unidad del Ser.

¹⁶³ Leo también en *Lógica del sentido*: “Los acontecimientos son las únicas idealidades; e invertir el platonismo es en primer lugar destituir las esencias para sustituirlas por acontecimientos como fuentes de singularidades” (Deleuze 2011b: 84-85). Conviene precisar que el acontecimiento no mantiene con la esencia (Idea) una relación de oposición: en una operación simple de inversión, aquélla quedaría enfrentada a la apariencia. El acontecimiento es una categoría que irrumpe en el sistema platónico y cambia su forma: en principio, de vertical a horizontal o *superficial*. El acontecimiento es el sentido mismo, el envés del sentido, y se da siempre en la superficie, como efecto de la articulación entre las series divergentes. No así la *différance*, que queriendo introducir una novedad en la oposición presencia-representación (esencia-apariencia), acaba por confundirse con la última.

En este sentido, Deleuze hablará del método platónico como una “dialéctica de la rivalidad”, de los *rivales* o *pretendientes*, donde la división “no aparece a lo ancho, en la determinación de las especies de un género, sino en profundidad, en la selección del linaje” (*ibíd.*: 296). Decir *en profundidad* equivale a decir *en altura*, en el eje vertical que separa la Idea de su degradaciones sensibles (apariencia-imagen)¹⁶⁴. Se trata de llegar a conocer esa Idea (la Belleza que tiene el bello Fedro), o, en palabras de Deleuze, de “seleccionar las pretensiones” y “distinguir el verdadero pretendiente de los falsos” (*ibíd.*). Es decir, identificar el 1 bueno que está presente en el 2.

Este proceso de división y selección tiene por objetivo “producir la diferencia” (*ibíd.*: 295). La diferencia se coloca, como ocurría en la propuesta de Derrida, en el foco de interés filosófico, desplazando a la identidad como valor de referencia. Sin embargo, y a pesar de la coincidencia inicial, el valor y la función de la diferencia separa ambas propuestas en un punto esencial para este trabajo. Pues, mientras que Derrida la entiende como *condición* de la escritura, y por tanto la coloca como primer valor, falta o repetición *original*, Deleuze la presenta como el *efecto producido* por la división. Así, la desplaza del ámbito de las causas al de las consecuencias, desplazando a su vez la jerarquía vertical de la que era el valor primero hacia una lógica procedimental donde nada preexiste a la maquinaria de producción. Además, la diferencia derridiana se dice *contra la verdad* y *en lugar de la verdad*, mientras que la diferencia de Deleuze sirve a la verdad, que es el efecto de la diferencia y de la división, y que aparece ahora como divergencia interiorizada.

Voy un poco más despacio. El 1 de la Idea y el 2 de la división sirven, a su vez, de base para el 3 que configura teoría platónica de la mimesis (original > buena copia / objeto > mala copia / imagen). Deleuze reescribe la tríada platónica como la historia de un cortejo en la que entran en juego tres personajes-tipo: 1) lo imparticipable: el fundamento del amor o el padre, 2) lo participado: el objeto amoroso o la hija, y 3) el participante: el pretendiente o el novio. El filósofo da cuenta de la función de cada elemento implicado en el relato amoroso, donde el *fundamento* es el valor primero –“lo que posee algo en primer lugar”– pero ofrece –“da a participar”– ese valor al pretendiente-*participante*, que se convierte en “poseedor en segundo término por cuanto ha sabido atravesar la prueba del fundamento”. Lo *participado*, por último, es precisamente eso que se posee y se cede, “aquello que lo imparticipable posee al principio”. Así, “lo imparticipable da a participar, da lo participado a los participantes: la justicia, la cualidad de justo, los justos. Y sin duda hay que distinguir todo tipo de grados, toda una jerarquía en esta participación electiva: ¿no hay aquí un poseedor en tercero o cuarto lugar, etc., hasta el infinito de una degradación, hasta aquel que no posea ya más que un simulacro, un espejismo, él mismo espejismo y simulacro?” (*ibíd.*: 297).

¹⁶⁴ Vid. *supra* epígrafe 2.3 respecto de las tres imágenes de los filósofos.

“Participar es, en todo caso, ser el segundo”, afirma Deleuze (*ibíd.*): lo mejor que le puede pasar al participante es que, yendo detrás de lo participado, se quede muy cerca de él por semejanza con el fundamento. Dicho de otro modo: el pretendiente lo es porque va por detrás de la hija casadera (“irle detrás” es, en efecto, una expresión coloquial que en algunos entornos define las primeras fases del enamoramiento), por ser *segundo* respecto al objeto del amor. Pero esta secundariedad no es un fracaso: ser el segundo es ser el pretendiente primero, el buen pretendiente, aquel que obtiene el consentimiento del padre porque comparte con él una Idea del amor. El padre encarna el criterio según el cual los pretendientes son juzgados y ordenados. Posee la razón de la división, y por tanto decide: se queda sólo con lo que se le parece. La semejanza es, así, la “medida de una pretensión” (*ibíd.*: 299): el parecido con el padre no es accidental y exterior, como entre dos cosas, sino “interior y espiritual”, esencial, y por tanto implica una relación entre una cosa o alguien (el pretendiente) y una Idea (el padre, es decir, el fundamento del amor). Parecerse a algo es, en este cortejo, parecerse a la Idea de algo (del amor), y por tanto la ley de la semejanza es el ritual amoroso en sí, el *casting* de los pretendientes.

Así, en función del Padre / Idea, la distinción entre original y copia (o imagen) deja paso a la que se da entre *dos tipos de imágenes*: la *copia* (el pretendiente bueno, “bien fundado”, acorde a la ley paterna) y el *simulacro* o “falso pretendiente”, cuya relación con el fundamento ya no es de semejanza, sino de disimilitud, y que por tanto posee “una desviación o perversión esenciales” (*ibíd.*: 298). La motivación platónica queda así mejor perfilada: se trata, según Deleuze, “de seleccionar a los pretendientes, distinguiendo las buenas y las malas copias o, más aún, las copias siempre bien fundadas y los simulacros sumidos siempre en la desemejanza” (*ibíd.*). El objetivo es garantizar metódicamente el triunfo de las copias sobre los simulacros tomando la semejanza (interior, con la Idea) como criterio de verdad. Garantizar, entonces, la prioridad del 2 sobre el 3, en función de su participación del 1. Vista desde aquí, la función del 1, de la Idea o fundamento, no es otra que la de ser el árbitro que distingue las copias (2) de los simulacros (3), que son las entidades en conflicto. 1 es garantía de unidad, de identidad, de semejanza como criterio de verdad, esa semejanza que ya Derrida descubriera como hilo conductor del paradigma logocéntrico¹⁶⁵.

¹⁶⁵ “El platonismo funda así todo el ámbito que la filosofía reconocerá como suyo: el ámbito de la representación lleno de copias-iconos, y definido en relación extrínseca a un objeto sino en relación intrínseca al modelo o fundamento. El modelo platónico es lo Mismo, en el sentido en que Platón dice que la Justicia no es otra cosa que justa, la Valentía, valiente, etc.: la determinación abstracta del fundamento como lo que posee en primer lugar. La copia platónica es lo Semejante: el pretendiente que recibe en segundo término. A la identidad pura del modelo o del original corresponde la similitud ejemplar; a la pura semejanza de la copia, la similitud llamada imitativa. No se puede decir, sin embargo, que el platonismo desarrolle aún esta potencia de la representación por sí misma: se limita a señalar su dominio, es decir, fundarlo, seleccionarlo, excluir de él todo lo que viniese a alterar sus límites” (Deleuze 2011b: 301).

En ranking de la semejanza (1), el simulacro es el 3: tercero en la escala de la mimesis, como ocurría con la poesía o la pintura para Platón. Copia de copia, y no algo distinto de la copia. Según Deleuze, al hablar de “copia de copia”, Platón obvia la diferencia de naturaleza entre copia y simulacro. Cabría ir más allá: concentra *toda la naturaleza* fuera de la copia y del simulacro, en la Idea, lo único que es y que cede existencia a copias y simulacros en grado decreciente. Pero copia y simulacro no se relacionan en una degradación sucesiva a partir al fundamento, sino que se dividen y difieren esencialmente en función de aquél: “la copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro es una imagen sin semejanza” (*ibíd.*: 299).

¿Qué ocurre cuando, con Deleuze, se defiende el simulacro? Ocurre, de entrada, que el criterio de la semejanza pierde su privilegio sobre lo heterogéneo o lo dispar. El simulacro se construye sobre la *diferencia*, incluye “el punto de vista de la diferencia” y se aleja del “modelo de lo Mismo” propio de la copia para atender a un “modelo de lo Otro” (*ibíd.*: 300). Aquí Deleuze se acerca a Derrida: en efecto, cuando explica la naturaleza del simulacro, éste se refiere a su colega en nota al pie, en lo que supone una de esas escasísimas referencias cruzadas entre ambos filósofos que referí al principio de este epígrafe¹⁶⁶. No obstante, este “punto de vista de la diferencia” es también, como ya expuse, el elemento que los separa. ¿Qué diferencia –valga la redundancia– la diferencia de Deleuze de la de Derrida? Esta pregunta nos conduce de nuevo al problema de la representación. Vimos que en el paradigma derridiano todo acababa derivando en una inversión simple de la lógica platónica, donde que la representación asume el lugar de la presencia como elemento primero de una ontología no ya logocéntrica, sino *escrita*. El origen es ya copia, repetición de sí, diferencia: el 2 ocupa el lugar del 1 y se comporta, a la larga, como el Uno Ideal de la Verdad o la Esencia. Deleuze, al contrario, organiza una maquinaria nueva: no cae en la tentación de lo profundo o lo insondable (el Misterio, la Falta) como envés de lo elevado / inalcanzable (la Idea), sino que cambia las coordenadas: de lo vertical (alto-bajo) a lo horizontal (derecha-izquierda). La suya es una filosofía del acontecimiento, en la que todo sube a la superficie (*vid. supra* epígrafe 2.3) y en la que, por tanto, también el simulacro sube, “rompe sus cadenas” y afirma su “potencia de fantasma, su potencia rechazada” –es decir, su divergencia constitutiva¹⁶⁷.

¹⁶⁶ En dicha nota al pie, Deleuze retoma la hipótesis derridiana de la escritura tal y como se propone en *La farmacia de Platón*: “la escritura es un simulacro”, reescribe, “un falso pretendiente, por cuanto pretende apoderarse del logos con violencia y engaño, o incluso suplantarle sin pasar por el padre” (2011b: 299).

¹⁶⁷ Deleuze recuerda que Freud mostró que el fantasma surge de al menos dos series distintas (infantil y postpuberal) y que su carga afectiva está anclada al movimiento forzado en que se articula esta heterogeneidad, un movimiento de resonancia interna en el que las series quedan desbordadas, afirmándose como diferentes y apelando a una unidad “descentrada” que sólo aparece como efecto. Y continúa: “Se reúnen así las condiciones de la experiencia real y las estructuras de la obra de arte: divergencia de las series, descentramiento de los círculos, constitución del caos que los comprende, resonancia interna y movimiento de amplitud, agresión de los simulacros” (Deleuze 2011b: 303). Sobre la idea deleuziana de

El simulacro está producido por una maquinaria que, como la del arte o la del deseo, está accionada por la divergencia. Se trata de un “sistema de señal-signo”, donde la *señal* es una “estructura que reparte las diferencias de potencial y asegura la comunicación de elementos dispares”, y el *signo*, “lo que fulgura” entre las series comunicantes. El signo, para Deleuze, encontraría su razón de ser en una disimetría, en una diferencia: se distingue así de la concepción derridiana, que lo entiende como correlato (saussureano) del logos (platónico), y que por tanto lo hace cómplice del tribunal de la semejanza y la identidad. Este desacuerdo en torno al signo afecta también a las ideas de sistema, estructura, unidad u orden. Deleuze no niega el orden ni las estructuras como no niega el signo o el sentido. Lo que niega es que estén dados, es decir, niega su incondicionalidad: para él, todo orden es un orden *producido* por los elementos que contiene. La unidad o el sentido es siempre de salida, se da a posteriori, como efecto de las series y de su resonancia (el sentido no es el motor que pone en marcha las series significante y significada, por ejemplo, sino *lo que fulgura* entre las series).

Y lo que sucede con la unidad, y por tanto con la identidad, sucede también con la semejanza. Si el juego diferencial Derrida rechazaba, de entrada, la semejanza, Deleuze sitúa el problema “en el estatuto, en la posición de esta semejanza” (*ibíd.*: 304). Lo que le importa es pensar el lugar que ocupa y la relación que establece con la diferencia. Así, en el mundo de las copias, que piensa desde la semejanza, “sólo lo que se parece difiere”, mientras que en el de los simulacros –es decir, desde la diferencia– “sólo las diferencias se parecen” (*ibíd.*). La diferencia aparece como criterio primero, pero no condena a la semejanza, sino que la desplaza y la afirma como *producto* de las diferencias, como efecto de lo dispar. Queda así definida la inversión verdadera, radical, del platonismo, como afirmación de la diferencia y del simulacro *por fuera del mundo de la representación*. No es que la representación sea primera respecto a la presencia, es que la lógica representativa no explica la naturaleza (producida y productiva) de la diferencia como articulación de lo heterogéneo. Cito un párrafo que me parece esencial a este respecto:

Invertir el platonismo significa entonces: mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los iconos o las copias. El problema ya no concierne a la distinción Esencia-Apariencia, o Modelo-copia. Esta distinción opera enteramente en el mundo de la representación; se trata de introducir la subversión en este mundo, “crepúsculo de los ídolos”. El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega *el original, la copia, el modelo y la reproducción*. De las dos series divergentes, al menos, interiorizadas en el simulacro, ninguna puede ser asignada como original, ninguna como copia. Tampoco resulta suficiente invocar un modelo de lo Otro, porque ningún modelo resiste al vértigo del simulacro. Ya

fantasma, cf. “Lucrecio y el simulacro” (2011b: 319-320); para recorrerlo en su deriva esquizoanalítica (es decir, en su relación con el deseo y con la producción deseante), cf. *El Anti-Edipo* (Deleuze y Guattari 2016: 32 y ss.) y Bearn 2000: 454-455.

no hay punto de vista privilegiado ni objeto común a todos los puntos de vista. No hay jerarquía posible: ni segundo, ni tercero... *La semejanza subsiste, pero es producida como el efecto exterior del simulacro en cuanto que se construye sobre las series divergentes y las hace resonar. La identidad subsiste, pero es producida como la ley que complica todas las series y las hace volver a todas sobre cada una en el curso del movimiento forzado.* En la inversión del platonismo, la semejanza se dice de la diferencia interiorizada; y la identidad, de lo Diferente como potencia primera. Lo mismo y lo semejante sólo tienen por esencia ya ser simulados, es decir, expresar el funcionamiento del simulacro (2011b: 304-305; el subrayado es mío).

Quisiera reflexionar sobre algunos elementos que el fragmento anterior pone en juego:

(1) En la “potencia positiva” del simulacro se evidencia, una vez más, el carácter afirmativo de la propuesta de Deleuze: su Sí frente al No de Derrida. Si el simulacro “niega” (dice No a) “el original, la copia, el modelo y la reproducción” es porque afirma la radical heterogeneidad de sus series, que no encajan en ninguna de estas casillas. Lo que Deleuze niega son las categorías, abstractas, que se superponen a las series concretas y a lo concreto de su articulación. Estas categorías todavía operan en Derrida, que aunque niega menos (sólo niega el original), no consigue afirmar nada. Atrapado en el marco de la representación (cf. Bearn 2000: 454), su definición del simulacro aún responde a la jerarquía platónica: aparece como “una estructura de duplicidad”, que “juega y dobla” la estructura binaria para interrumpir desde dentro el viejo orden y emanciparse de la “problemática de la palabra, de la mentira y de la verdad” (Derrida 1977: 115). Este planteamiento de la simulación, de la “violencia efectiva” y de los “efectos inconscientes” del simulacro (*ibíd.*) se parece demasiado a la lectura del mito de la caverna desarrollada en “La diseminación”. Dado que su modelo propone una diferencia original (*différance*) que adquiere valor de fundamento, parece justificado cuestionar la posibilidad de que articulación de lo divergente tenga cabida en él. En todo caso, lo que es seguro es que el carácter productivo que el simulacro tiene en Deleuze (productor, precisamente, de *semejanza*, de unidad o de sentido como *efectos*) no está presente en la definición de Derrida, quien a lo sumo le concede, de manera derivada, un lugar en su sistema. Derivada en tanto que *simulacro* es un término poco usado en sus escritos, además de inespecífico; un término que hay que entender un poco intuitivamente como una argolla más en la cadena de sinónima que activa la *différance* (suplemento, margen, etc.).

(2) “De las dos series divergentes, al menos, interiorizadas en el simulacro, ninguna puede ser asignada como original, ninguna como copia”: así planteadas, las series heterogéneas que se articulan en el simulacro, y que operan en cualquier ámbito de la lógica deleuziana (desde la hermenéutica y la fenomenología hasta la lingüística o el psicoanálisis social), lo hacen según el diagrama de la banda de Moebius. Es en esta superficie unilátera donde intercambian sus funciones y posiciones en torno al

punto bisagra que asegura al tiempo su diferencia y su equivalencia. Este constante deslizamiento de una serie sobre la otra asegura también la unidad del simulacro, una unidad producida por la articulación de lo diverso y que aparece como esa línea que a la vez une y separa las series articuladas. Una línea que antes, en otro contexto, apareció como la línea del sentido. Pero que puede decirse también como la línea de simulación, de producción de diferencias, de la que surge, y que organiza, el sistema móvil del simulacro.

(3) “Ya no hay punto de vista privilegiado ni objeto común a todos los puntos de vista. No hay jerarquía posible”. Esto quiere decir que tampoco funciona una jerarquía inversa, 3-2-1 en vez de 1-2-3. “Ningún privilegio” quiere decir que la diferencia (la *différance*) no puede aparecer como primer valor o como instancia que imprime su movimiento al conjunto de la escritura. Pero que no haya primero ni segundo ni tercero no implica que 1, 2 y 3 deban ser *superados* –por ejemplo en el 4 que propone Derrida como alternativa a la *Aufhebung* con la que Hegel resolvía la contradicción (la diferencia entre el 1 y el 2)¹⁶⁸. Si invertir el platonismo no consiste en poner el 2 en lugar del 1, tampoco puede contemplar una salida del binarismo opositivo a través de un 3 (el Espíritu de Hegel) o de un 4 (*quatrième face* de Derrida) que se comporta como un nuevo 1. Al contrario, invertir el platonismo consiste en acabar con privilegios y jerarquías, con buenos y malos pretendientes, para entender lo bueno y lo malo en su condición simulada, producida. Para entenderlos, por tanto, como iguales en tanto que *efectos*.

(4) Que no haya un punto de vista privilegiado quiere decir que no hay un fundamento que imponga una pauta para imitar (aun si ésta es una pauta diferencial). No hay 1, es decir, no hay un original al que parecerse; y sin embargo, escribe Deleuze “la semejanza subsiste”. Pero no comparece como causa o criterio (como ocurría en la copia), sino que “es *producida* como el efecto exterior del simulacro” y, por tanto, de la diferencia de las series heterogéneas. Así, también “la identidad subsiste, pero es

¹⁶⁸ “La dissémination remet en scène une pharmacie où l’on ne peut plus compter ni par un, ni par deux, ni par trois, tout commençant par la dyade. L’opposition duelle [...] organise un champ conflictuel et hiérarchisé qui ne se laisse ni réduire à l’unité, ni dériver d’une simplicité première, ni relever ou intérioriser dialectiquement dans un troisième terme. Le ‘trois’ ne donnera plus l’idéaliété de la solution spéculative mais l’effet d’une re-marque stratégique référant, par phase et simulacre, le nom de l’un des deux termes au dehors absolu de l’opposition, à cette altérité absolue qui fut marquée –une fois de plus– dans l’exposé de la *différance*. Deux / quatre, et la ‘clôture métaphysique’ n’a plus n’a jamais eu la forme d’une ligne circulaire entourant un champ finie d’oppositions binaires, mais la figure d’un tout autre partage. La dissémination déplace le trois de l’onto-théologie selon l’angle d’un certain repliement. Crise du versus: ces marques ne se laissent plus résumer ou ‘décider’ dans les deux de l’opposition binaire ni relever dans le trois de la dialectique spéculative [...], elles détruisent l’horizon trinitaire. Le détruisent textuellement: ce sont les marque de la dissémination (et non de la polysémie) parce qu’elles ne se laissent en aucun point épingler par le concept ou la teneur d’un signifié” (Derrida 2013a : 35). Sobre apertura al 4, a la “cuarta cara del triángulo”, o al cuadrado frente al triángulo y al círculo, cf. *ibid.* 36 y ss.

producida como la ley que complica todas las series y las hace volver a todas sobre cada una en el curso de un movimiento forzado”. La máquina del simulacro funciona como funciona la máquina literaria, es decir: creando una unidad como efecto de la producción (que es, como dijo Marx, *ya producto*). Una unidad que resulta de la simulación y de lo heterogéneo y que, por tanto, ni uno ni otro pueden falsear. De entrada, porque el efecto del simulacro (la simulación, el fantasma) es “lo falso como potencia”. Afirmado en la superficie, “el simulacro hace caer bajo la potencia de lo falso (fantasma) a lo Mismo y lo Semejante, el modelo y la copia. [...] Lejos de ser un nuevo fundamento, absorbe todo fundamento, asegura un hundimiento universal, pero como acontecimiento positivo y gozoso, como *defundamento*” (2011b: 305).

Lo Mismo y lo Semejante, que caen en tanto presupuestos o condiciones, retornan como *simulados*. Son *producidos* por la simulación y por tanto no esenciales. Son, digamos, *artificiales*, como la escritura, como la *techné* literaria y como el lenguaje mismo. Por eso ocupan, según Deleuze, el corazón de la modernidad. Y en el carácter artificial o simulado de la modernidad se oponen también lo que aquél entiende como “dos modelos de destrucción”, que bien podrían dar cuenta de los dos modelos aquí enfrentados: deleuziano y derridiano. Pues hay una gran diferencia, continúa, entre “destruir para conservar y perpetuar el orden establecido de la representación, de los modelos y las copias” –pauta en la que reconozco el destino, quizá no esperado, del nihilismo derridiano– y “destruir los modelos y las copias para instaurar el caos que crea, poner en marcha los simulacros y levantar un fantasma: la más inocente de las destrucciones, la del platonismo” (2011b: 308-309). La segunda destrucción es afirmativa, dice Sí al caos y al hacerlo funda un nuevo orden, el orden de *lo creado*.

*

Aunque no exclusivamente, lo expuesto hasta aquí se esfuerza por encontrarle al sentido su lugar. Abrí este epígrafe situándolo, con Deleuze, en la cuarta dimensión de la proposición, como frontera entre la proposición y la cosa, es decir, en el espacio donde una y otra se articulan. Desde ahí, y en parte contra Derrida, recorrí ese lugar del sentido –que es el lugar de su experiencia o de su efectuación– a través de dos problemas: el de la interpretación y el de la representación. El problema de la interpretación me devolvió a su naturaleza indefinida o ilimitada, pero nunca imposible, y me hizo situarlo entre el texto y el lector. El problema de la representación me condujo a hablar de él como entidad producida por la lengua, hecha a partir de, con y sobre el material lingüístico, nunca por fuera de él. Recorrer estos problemas, aún en su dimensión espacial, puso en evidencia, y a veces en primer plano, una dimensión temporal en la que me gustaría ahora detenerme. Me propongo, entonces, cerrar este capítulo con una reflexión

sobre el *tiempo del sentido* y sobre la naturaleza, otra vez paradójica, de la temporalidad implicada en la lectura y en la comprensión.

En el segundo capítulo de este trabajo, a propósito de la superficie significativa que determina el texto elegible y sus efectos, acudí a la idea lacaniana de *puntada* (*point de capiton*) como momento que detiene, metafóricamente, el deslizamiento metonímico de la significación (*vid. supra* epígrafe 2.3). La puntada reemplaza el “corte” saussureano como operación de anudamiento significativo-significado, toda vez que el signo lingüístico deja de entenderse como unión de dos superficies simétricas y aparece como una superficie única, sobre la cual las series significativa y significada se articulan en torsión, dibujando la figura de la banda de Moebius. Dada la primacía de la serie significativa y su lógica metonímica, la puntada describe la capacidad que ésta tiene para *adelantar el sentido* y, al asociarse a un significado, detener el deslizamiento de una significación que, de otro modo, continuaría indefinidamente. En este procedimiento, la significación reproduce la lógica deseante del sujeto y la incorpora al discurso. Es por eso que, como explica Joël Dor (cf. 2013: 169), la representación topográfica la puntada es un elemento esencial en el grafo del deseo, que más arriba yo recuperé solo en su primer nivel, pero que es objeto de desarrollos posteriores que dan cuenta de la complejidad de las formaciones subjetivas¹⁶⁹.

En este anudamiento significativo-significado que detiene (*puntúa*) la significación está implicado un elemento temporal. Ciertamente que Lacan invierte el signo de Saussure, pero lo hace desde Saussure, asumiendo la hipótesis por la cual ese signo adquiere su valor en una relación de oposición con los otros signos en la secuencia hablada. En consecuencia, la significación no sucede *hasta el final* de la articulación significativa, y desde ahí opera *retroactivamente* sobre aquélla. Establecida la primacía del significativo sobre la cadena de los significados, la puntada de Lacan insiste todavía más sobre esta idea de posterioridad del sentido, y así, de nuevo en palabras de Dor, ha de pensarse que “la articulación significativa *corta* la significación propiamente dicha por medio del acolchado [puntada] al ordenar, a posteriori, la red de los significados” (2003: 181; cf. también 2013: 50-51).

Aquí se me hace necesario recuperar un matiz importante. Aunque produzca efectos de sentido, la operación puesta en marcha por la puntada es de orden significativo. Se trata, en concreto, de una *operación metafórica*, que, como muestra el grafo del deseo, dibuja una suerte de “vuelta atrás” en el avance metonímico de la cadena significativa. La parábola descrita por esta operación parte del sujeto mítico

¹⁶⁹ *Vid. supra* epígrafe 2.3. Lacan elabora el grafo del deseo durante dos seminarios consecutivos, *Les formations de l'inconscient* (1957) y *Le Désir et son interprétation* (1958-1959). Poco después reproduce el desarrollo completo del grafo en uno de sus escritos, titulado “Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien” (1960), ya referido en este trabajo y recogido en el volumen *Écrits II* (cf. 2014a).

de la necesidad para llegar al sujeto barrado (*parlêtre* o sujeto de deseo¹⁷⁰), avanzando de derecha a izquierda, en dirección contraria a la trayectoria de la significación –que procede de izquierda a derecha, siguiendo la representación habitual de la línea del tiempo. De ahí que puntada y metáfora trabajen a la contra, contra el tiempo o marcha atrás, y de ahí también que se opongan al deslizamiento indefinido que la naturaleza lineal y cronológica del significante impone a la lengua. En esta oposición, la trayectoria de la metáfora *corta* la línea significante en dos puntos, conecta un significante presente con uno pasado (al que sustituye) dando lugar a la emergencia del sentido.

El efecto de la significación –vale decir, recuperando un sintagma recurrente en este trabajo, el sentido como efecto– pone en marcha, pues, esta temporalidad *retroactiva*, en una dinámica de progresión-regresión que cuestiona tanto la línea recta acotada de la univocidad (1 significante > 1 significado) como la recta infinita de la diseminación (1 significante > 1 significante > 1 significante, etc.). Llegados a este punto, conviene rescatar para la hermenéutica del texto elegible un concepto clave de la teoría lacaniana (y a mi juicio determinante para Deleuze, aunque no lo haga explícito) como es el *après-coup*. Lacan acude por primera vez a esta expresión en el Informe de Roma de 1953, a propósito de la cura psicoanalítica a través de la palabra plena. Lo hace a partir de Freud, para matizar las consideraciones sobre la anamnesis que éste desarrolla en el caso del Hombre de los Lobos: a su juicio, la preocupación freudiana por datar y objetivar un acontecimiento traumático (la escena originaria) contempla la reescritura (“reestructuración”) que el sujeto hace de ella tiempo después, en el relato psicoanalítico, pero –y aquí está la crítica– la da por supuesta, sin más, obviando los procesos ésta pone en marcha y privilegiando así, de nuevo en sus palabras, los “momentos de concluir” sobre los “momentos de comprender” y su carácter retroactivo (cf. 2009b: 255). Aunque esta crítica es legítima, ahora no me importa tanto su contenido como el hecho bruto de la *apropiación*, en el año 53, de un término que a esa altura ya contaba con una larga historia. Lacan refiere, en efecto, el original alemán *nachträglich*, seguido de la expresión *après coup*, que él considera una “traducción débil” al francés (Laplanche 2012: 23). No obstante, *après-coup* (con guion) es la fórmula que va a prevalecer en la tradición psicoanalítica posterior, traspasando el estatus de la traducción para consolidarse

¹⁷⁰ En versiones posteriores del grafo, el lugar del sujeto barrado [\$] estará ocupado por el ideal del yo [I(A)], y el del sujeto de la necesidad [D] por el sujeto barrado [\$]. Esto tiene que ver con el desarrollo de Lacan del Otro como sanción y significante fundamental –“sede previa del puro sujeto del significante” (Lacan 2014a: 287)–, y de la demanda (y por tanto del lenguaje en que se ésta articula) como expresión no mítica de la necesidad. Escribe Lacan: “Prenez seulement un signifiant pour insigne de cette toute-puissance, ce qui veut dire de ce pouvoir toute-en-puissance, de cette naissance de la possibilité, et vous avez le trait unaire qui, de combler la marque invisible que le sujet tient du signifiant, aliène ce sujet dans l’identification première qui forme l’idéal du moi. Ce que la notation I(A) que nous devons substituer à ce stade à l’\$, S barré du vecteur rétrograde, en nous le faisant reporter de as pointe à son départ” (*ibid.*: 288).

como un concepto en parte emancipado de su origen alemán¹⁷¹. Un concepto que, por otra parte, instala la forma sustantivada de la retroactividad, *Nachträglichkeit* frente al adjetivo *nachträglich*, que en Freud tardó en llegar y tuvo una importancia menor¹⁷².

Es cierto, por tanto, que Lacan debe a Freud el concepto de *après-coup* y la temporalidad no lineal de la psique que éste activa. Pero es también cierto que la *Nachträglichkeit* freudiana debe a Lacan su posteridad: como bien apunta Jean Laplanche en un monográfico sobre el tema, la importancia del *après-coup* es ella misma *après-coup*, no llega hasta ese Escrito del 53 en el que el término es recuperado y revisado, en un gesto que inaugura toda una tradición de interés respecto de la temporalidad retroactiva (cf. *ibíd.*: 19-20). Un interés activo del que el propio Laplanche (en su conocido *Diccionario* escrito con J.-B. Pontalis primero, y luego en solitario) formaría parte¹⁷³.

Lacan le debe mucho, casi todo, a Freud, y en consecuencia conviene revisar el desarrollo original de la *Nachträglichkeit*, núcleo de la hipótesis del trauma sexual en dos tiempos. Para hacerlo, recorreré, apoyada en el estudio de Laplanche (2012) y en las consideraciones del psicoanalista Eduardo Braier (2008), la trayectoria del concepto freudiano en dos etapas fundamentales. Estas dos etapas se articulan en torno a dos textos y dos casos clave: el caso de Emma, estudiado en el *Proyecto de psicología científica* (1895), y el de Sergei, protagonista de “El Hombre de los Lobos” (escrito en 1914 y publicado cuatro años después, en 1918). La primera sería una teorización temprana de la retroacción, todavía inserta en la teoría de la seducción y por tanto previa al descubrimiento de la sexualidad infantil. Según este enfoque, el primer tiempo del trauma corresponde a una etapa presexual, y sólo adquiere contenido sexual en el segundo momento. No habría, pues, trauma alguno en la escena originaria; sólo el recuerdo de esa escena sería traumático: tal es la primera idea de la retroacción freudiana, bastante apegada al tiempo lineal –lo *nachträglich* como “significación sexual *a posteriori*” (cf. Braier 2000: 14). La segunda etapa actualiza la teoría del trauma en dos tiempos al descubrimiento de la sexualidad infantil: leída desde aquí, la escena originaria no carece de contenido sexual, sino que posee una significación sexual enigmática, preedípica, correspondiente

¹⁷¹ En efecto, *après-coup* comienza por ser sólo una de las traducciones posibles para de la *Nachträglichkeit* freudiana, entre otras como *retroactividad*, *efecto retardado*, *posterioridad* o *acción diferida*, esta última calco de la expresión *deferred action* empleada por Strachey en la edición de las obras completas de Freud (cf. Braier 2008: 14).

¹⁷² Freud emplea por primera vez el sustantivo *Nachträglichkeit* en una carta a Wilhelm Fliess datada en 1897. Hasta entonces, y desde la incursión de la temporalidad retroactiva en sus diagnósticos clínicos (en torno a 1895, como enseguida expondré), el concepto aparecía en forma de adjetivo –*nachträglich*–, lo que comporta una relación semántica de subordinación a un sustantivo principal (el tiempo, el sujeto, el trauma, etc.). Sobre las implicaciones de esta carta, cf. Laplanche 2012: 81 y ss.

¹⁷³ “A J. Lacan corresponde el mérito de haber llamado la atención sobre la importancia de este término. Se observará que las traducciones de Freud, al no utilizar un equivalente único, no permiten darse cuenta de su frecuente utilización” (Laplanche y Pontalis 1971: 406).

a la fase anal y que será objeto, en el segundo tiempo del trauma, de una resignificación genital, de una elaboración retroactiva en la que media complejo de Edipo y el trauma de castración (cf. *ibíd.*: 30).

Entre la primera y la segunda interpretación de la *Nachträglichkeit* se produce, pues, el giro teórico de 1897 por el que Freud abandona la teoría de la seducción, y que se constata en la publicación de *La interpretación de los sueños* (1900) y, sobre todo, de los *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905). Este cambio de enfoque, esencial para comprender la retroactividad, cuestionó la validez de la hipótesis del efecto traumático en dos tiempos, al poner en acto, ya en el primero, el contenido sexual que la teoría de la seducción accionaba solamente en el segundo. No obstante, Braier señala que el significado del contenido sexual activado por el recuerdo no es el mismo que el de la escena original, y que por tanto en el segundo tiempo éste adquiere un significado *nuevo*, que tal vez habría que vincular más a un proceso de *re-significación* que a una significación propiamente dicha (cf. *ibíd.*: 18). El contenido sexual del primer momento es, pues de radical importancia, puesto que le da al contenido de la escena original el estatuto de *representación*, y desde ahí, el de representación primero *sofocada*, después *reprimida*, y aún después (ya en el tiempo 2) *despertada* o sobreinvertida a través del recuerdo que la trae al presente. Pues, como afirma Braier, lo que el sujeto reprime es siempre una representación: “sólo aquello que en la psique posea el estatus de representación –preconsciente o inconsciente– podría ser significado o resignificado. Lo *no representado* –‘vivencias del tiempo primordial’ (Freud, 1920) o ‘huellas perceptivas’ (C. y S. Botella, 1997)– por definición y de hecho *no puede* entrar en el circuito asociativo y llegar a adquirir una significación” (*ibíd.*: 19). En seguida abordaré la importancia de la representación inicial (es decir, de la literalidad del texto) en la hermenéutica *après-coup* del texto elegible.

Es, por tanto, la interpretación de 1918, inserta ya en la teoría de la sexualidad infantil, la que le tomará Lacan en su rescate de la *Nachträglichkeit*. Un rescate que resignifica el original freudiano en al menos dos sentidos que aquí me interesan: (1) la concepción de la temporalidad y (2) las consecuencias hermenéuticas que esta temporalidad comporta.

(1) El *après-coup* modifica la concepción lineal del tiempo y de la temporalidad del sujeto con una rotundidad que no puede predicarse del gesto freudiano. En efecto, conviven en Freud dos concepciones de la temporalidad: la “determinista” o clásica (lineal), centrada en la acción del pasado sobre el presente y el futuro, y la “hermenéutica” o retrospectiva, que considera la capacidad que la actividad psíquica presente tiene para reinterpretar y modificar el pasado, y en consecuencia producir cambios en el presente y el futuro del sujeto (cf. Braier 2008: 23). Esta última concepción, propia del *après-coup*, no está plenamente desarrollada en Freud, que, tal y como Laplanche y Braier señalan,

entiende la retroacción como un diferimiento, es decir, un “determinismo con efecto retardo” en el que se mantiene la visión lineal de la temporalidad (cf. Braier 2008: 14). Por simplificar: el hecho del pasado *explicaría* el trauma del presente, sin que se opere un movimiento en sentido contrario más que de forma auxiliar o instrumental. En consecuencia, el *relato del sujeto* (la formación de la subjetividad que tiene lugar en el análisis) se produciría siempre hacia delante, de izquierda a derecha, desde el pasado hacia el futuro, unívocamente.

Ésta no es en absoluto la configuración temporal que estructura el modelo lacaniano en todos sus ámbitos (el lenguaje, el deseo, etc.). La idea de *puntada* ya referida en el grafo del deseo, y la idea de *puntuación* como método de cura psicoanalítica tienen algo que decir sobre esto. Ambos son movimientos de sujeción del sentido, de producción de sentido en la fulguración de dos series, pasada y presente, cuyos efectos acontecen en por fuera de esas series y de la semejanza que las hace resonar. Lacan se instala de lleno en la *temporalidad hermenéutica*, y desde ahí aborda un sentido que sólo se hace *presente* al sustituir (metafóricamente) un significante *pasado* por su análogo *futuro*. A este respecto, Jean Laplanche relaciona a Lacan con Heidegger y Ricœur (cf. 2012: 21), lo que nos da una pista muy preciada en lo que se refiere a la utilidad del psicoanálisis para hermenéutica literaria. El vínculo de Lacan con Heidegger se evidencia, por ejemplo, cuando en el Informe de Roma habla de relación entre anamnesis y verdad, y de la verdad como producto de una *palabra plena* capaz de “réordonner les contingences passées en leur donnant le sens des nécessités à venir, telles que les constitue le peu de liberté par où le sujet les fait présentes” (1999b: 254). En su lectura, Laplanche pone en evidencia hasta qué punto este pasaje reescribe los tres *ekstasis* temporales que Heidegger propone en *Ser y tiempo*: pasado, presente y futuro operando a la vez en el seno de la palabra plena –es decir: de la comprensión. Y aún más, siguiendo el modelo productivo y productor-de-relato que aquí nos interesa, Laplanche resalta la inversión que Lacan establece entre el pasado y el futuro, “en el sentido de que la contingencia, habitualmente colocada del lado del futuro, es puesta aquí del lado del pasado, mientras que el futuro está del lado de la necesidad” (*ibíd.*: 21). En esta ruptura de la causalidad y la temporalidad cronológicas, Lacan también se mostraría heredero de Heidegger, para quien lo necesario viene siempre después: el “ser para la muerte” es la necesidad última, en función de la cual todo el pasado (y por tanto también el pasado absoluto: el origen) es contingente.

Esa palabra plena que ordena la temporalidad de la comprensión en el modelo lacaniano se define, además, por ser una palabra dirigida al otro¹⁷⁴. La presencia del otro en los procesos de subjetivación *après-coup* del psicoanálisis determina una hermenéutica

¹⁷⁴ Cf., por ejemplo, Lacan 1999b: 266 y *passim*: “Pour tout dire, nulle part n’apparaît plus clairement que le désir de l’homme *trouve son sens* dans le désir de l’autre, non pas parce que l’autre détient les clefs de l’objet désiré, que parce que *son premier objet est d’être reconnu par l’autre*” (el subrayado es mío).

cercana al modelo clásico de Gadamer (que entiende la comprensión como diálogo), así como a las hipótesis propuestas por Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* (cf. Laplanche 2012: 24). El otro como elemento de interacción con el yo configura lo que Laplanche llama el “mensaje enigmático”. *Enigmático*: en tanto que dialoga con “el inconsciente sexual del [otro]-emisor” (*ibíd.*: 148) y no sólo con la fantasía originaria del yo, este mensaje es una suerte de contrapeso “progresiente” al “movimiento regresiente” de la *Nachträglichkeit*, por el cual la comprensión avanzaría *hacia delante* movida por el “traducir fundamental” de lo dicho por otro. Digamos que el otro imantaría hacia delante la formación subjetiva, mientras que el yo la imantaría hacia atrás (con todos los matices hermenéuticos que “delante” y “detrás” –antes y después– exigen a estas alturas, y que están *ambos* contenidos en el *après-coup*)¹⁷⁵.

(2) Estas consideraciones sobre la temporalidad me llevan a detenerme en la idea de superposición temporal por la cual presente, pasado y futuro parecen coincidir, puesto que adquieren sentido *a la vez*. Esta sincronía funciona igual que el procedimiento metafórico de la sustitución operado por la puntada de Lacan, que detiene el desplazamiento metonímico –es decir, diacrónico– de la cadena significante. Significante sobre significante, tiempo sobre tiempo, así ocurre lo *sujetado* del sentido, y desde ahí sus consecuencias hermenéuticas. Pues esta sujeción es precisamente lo que separaba a Deleuze de Derrida, tal y como lo propuse páginas más atrás. El efecto de significación que ocurre en el *après-coup* queda de toda parte negado en el esquema de la deconstrucción, inserto en la lógica una remisión significante que ninguna operación vendría a detener. Frente a esta propuesta, la hermenéutica de Deleuze (como la de Eco o Iser) sí contempla la efectuación de un sentido, aunque en ningún caso sea el sentido único o el buen sentido, y sí el sentido que se da en cada vez, en cada experiencia de lectura. Leído desde Lacan, este sentido procede como la puntada que, cada vez, estructura el relato que construye una subjetividad (que es, parece claro, un relato cambiante) –“Effet de rétroversion par quoi le sujet à chaque étape devient ce qu’il éte comme d’avant et ne s’annonce: il aura été, –qu’au futur antérieur” (Lacan 2014a: 288).

Lacan había invertido el modelo saussureano al reclamar la primacía del significante sobre el significado en el signo lingüístico. Al hacerlo, había reivindicado la importancia del lenguaje en la formación del sujeto y de la sociedad. Pero Derrida lleva el privilegio del significante a tal extremo que éste acaba por perder su consistencia, tanto material (pierde literalidad, en tanto que es infinitamente sustituible) como

¹⁷⁵ “Tal es el movimiento de doble dirección del *après-coup* en todo ser humano, y por tanto, para cada uno de nosotros. El movimiento progresiente es el del mensaje enigmático propuesto originariamente al niño por el adulto, como algo ‘a traducir’. El movimiento regresiente se sitúa entre las sucesivas tentativas de traducción del receptor, aunque sabiendo que siempre algo cae” (Laplanche 2012: 151). En efecto, parte de la crítica de Laplanche a la *Nachträglichkeit* freudiana pasa por señalar su solipsismo (cf. *ibíd.*: 148-149).

política (pierde efectividad, en tanto que no interviene en el mundo ni recibe nada de él). Queriendo pensar después de Saussure, Derrida acaba pensando sin él, para volver a un paradigma donde el significante queda subordinado, si no a un significado trascendental, sí a una trascendencia vacía: la falta o diferencia original. Deleuze, al contrario, tomará del gesto de Lacan la productividad significante y su capacidad para realizarse en sentidos que no sólo se esperan, sino que también se anticipan. Sentidos que están pasando, haciéndose y corrigiéndose, en el proceso de la significación, pero que sólo se establecen al final –es decir: cuando aquel que comprende conecta (metafóricamente) ese final con sus realizaciones anteriores. El sentido se establece, por tanto, ya habiendo sucedido, pero sin haber terminado de suceder. Llega después del texto y del nombre, pero sólo en tanto que texto y nombre lo contenían como algo no dado, sino *por hacer*. Desde aquí, la relación entre los tiempos parece más compleja que una superposición sin más, puesto que implica una causalidad propia –el pasado contiene el futuro, el presente repite el pasado que lo señala como futuro, etc. La naturaleza productiva del texto, que me ocupó en numerosas ocasiones hasta ahora, adquiere así una estructura temporal. Lo que se produce es el presente del sentido, pero se produce con el pasado del texto (la literalidad) y el futuro que el texto contiene (la indeterminación).

Recupero este argumento, más despacio. El sentido no podría estar antes del texto: de ser así, el texto se agotaría en la función referencial y su destino sería desaparecer en el referente. El sentido está, efectivamente, *después* del texto, pero no podemos entender esa posterioridad en clave estrictamente cronológica, pues el *antes* que lo precede acaba modificándose después de su emergencia. El sentido está después como habiendo estado antes: resuena aquí esa “posterioridad anterior” de la que hablaba José Luis Pardo (*vid. supra* epígrafe 4.1), y por la cual el sentido sólo aparece al final porque se había ido construyendo, adivinando y anticipando *desde el principio*; y que a la vez puede *anticiparse* porque el principio está orientado *desde el final*. Pero el principio es el principio, y el final es el final, y no coinciden ni se superponen con exactitud porque de ser así no habría nada en medio. Nada coincide con nada: ni el principio con el final que anticipa, ni el final con el principio que le orienta, ni el significado con los significantes que lo proyectan, ni siquiera los dos significantes que resuenan entre sí en la operación metafórica. El sentido ocurre precisamente en ese desajuste. No hay coincidencia *final* de tiempo y sentido. El sentido llega después del texto, pero habiendo estado antes: funciona *après-coup*, es decir: *habiendo sido después*.

PARTE II

DOS CASOS DE ELEGIBILIDAD
(DEL SIGLO XX AL SIGLO XXI)

CAPÍTULO 5. CONTRA LA EXPERIMENTACIÓN (POR UNA HISTORIA CRÍTICA DE LA DIFICULTAD TEXTUAL)

Dos objetos / dos casos / dos momentos de la elegibilidad. Caso 1: Georges Perec, ni presente ni original pero configurador del modelo elegible. Caso 2: Violeta Kesselman, el presente de la lengua y la lengua del presente. La experimentación no sólo no cambia sino que no puede no cambiar. Por historicidad, conviene cambiar su nombre. Un arco elegible entre el XX y el XXI.

La estética sufre de una dualidad desgarradora. Designa, de un lado, la teoría de la sensibilidad como forma de la experiencia posible; del otro, la teoría del arte como reflexión de la experiencia real. Para que los dos sentidos se reúnan, es preciso que las condiciones de la experiencia en general devengan a su vez condiciones de la experiencia real; la obra de arte, por su parte, aparece entonces realmente como experimentación.

Gilles Deleuze, *Simulacro y filosofía antigua*

Hasta aquí me acerqué al texto elegible desde un enfoque teórico: me preocupé de cómo los factores implicados en su fórmula, literalidad e indeterminación, se combinaban en un dispositivo que solicita, desde su misma objetividad, un ejercicio activo / creativo de comprensión (lectura). Hablé de un artefacto textual duro de lengua o difícil, en el que el exceso signifiante y el defecto significado activan una máquina productora de un sentido que *no sucede en el texto, pero que no puede suceder sin él*. Aunque a lo largo de la exposición teórica fueron apareciendo ejemplos de elegibilidad (el *Bartleby* de Melville, por ejemplo, o los poemas de Luca y Bartoletti), considero necesario aterrizar el análisis anterior, por momentos bastante abstracto, en textos concretos que, mirados de cerca, ayuden a comprender cómo funcionan esas estructuras lingüísticas en las que se confirma la fórmula de lo elegible.

Escojo, para ello, dos objetos literarios: los llamo *casos*. Quiero detenerme para explicar por qué. Sin perder de vista su singularidad –su ser concreto, frente al ser abstracto de la teoría–, estos dos objetos no importan sólo en sí mismos. Al contrario, importan porque condensan dos *momentos* de la elegibilidad como opción literaria, y por tanto traen consigo, en calidad de representantes, operaciones textuales equivalentes en su relación con el canon de la literatura. Como me encargaré de explicar en las páginas que siguen, *la dificultad textual es histórica*: no siempre está apoyada en el mismo tipo de desvíos. La evolución de las formas literarias se organiza, en efecto, sobre la progresiva asimilación de lo que un principio resultó “desviado”, “extraño” o “anormal”, de modo

que la historia de la literatura (y del arte en general) podría leerse –y así lo hizo por ejemplo Gertrude Stein (cf. 1998c: 522 y *passim*)– como el relato de cómo lo feo llega a ser bello y lo raro, normal. De cómo, en fin, lo nuevo se hace viejo y se establece, es decir: del proceso por el cual se forma un *clásico*.

El primer objeto que escojo, *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, es hoy viejo y normal –aunque no por ello menos, sino quizás por ello más, bello. Esta novela es ya un clásico de lo que se ha dado en llamar, precipitada e inespecíficamente, “literatura experimental”. Aunque en su momento (1978) sacó a la luz la posibilidad de una literatura que contravenía muchas leyes del género narrativo, hoy no supone ningún desafío para la lectura. La estructura básica desde la que analizo este texto –el fragmento– hizo estallar el consenso que desde el siglo XIX fundó la narración en la trama y la trama en la sucesión causal, cronológica y unívoca de unos acontecimientos que, por desordenados que estuvieran respecto a su organización empírica, siempre volvían a ella como referencia. Un consenso que, a su vez, no es universal ni eterno, sino perteneciente a un periodo literario en el que la hegemonía realista pretendió agotar la literatura en su semejanza respecto a los hechos –como la hegemonía romántica, anterior, quiso hacerlo en su reproducción de los sentimientos, siendo, así, igualmente referencial, aunque referida a otro objeto. Sea como fuere, el fragmento como forma y los efectos de la fragmentación como estructura discursiva son hoy, consolidado el giro antimimético de las artes, procedimientos narrativos comunes. Un nuevo consenso –esto es, un canon ampliado– nos ha educado en su lectura. *La Vie mode d'emploi* aparece, entonces, como *caso* de un momento de la elegibilidad que no es el presente, pero que explica y acota lo que el presente de lo elegible pudo llegar a ser.

Un momento que, además, no es original: *La Vie mode d'emploi* se publica en el último cuarto de un siglo que es, desde sus inicios, el suelo histórico de muchos ejemplos de dificultad, de nuevos procedimientos de escritura que, desde la serie Proust-Woolf-Kafka-Joyce, cambiaron radicalmente las formas de narrar. Pero más allá de sus precedentes cercanos, el momento perecquiano no es original porque es muy complicado rastrear el origen de lo elegible. Visto en perspectiva, ¿es realmente más difícil el *stream of consciousness* o las alteraciones temporales que liberaron la narrativa a principios del siglo XX que la arquitectura poética de Góngora o Quevedo, por ejemplo, tan apegados a la combinatoria como luego estaría Perec? Mi intención es establecer un punto de partida, que selecciono en parte por una cuestión conceptual o terminológica –que como casi siempre recoge un asunto epocal–: miembro privilegiado del Oulipo (Ouvrage de Littérature Potentielle), la crítica ha visto en Perec al “padre” de una idea de experimentación que atravesó y dividió las letras francesas desde los años 60 del siglo pasado. En un momento en el que decir Francia era decir Europa, y por tanto apelar a una tradición occidental que por entonces

parecía agotar la totalidad de la literatura, la querella experimentación-compromiso marcó la comprensión del espacio literario de aquel presente, y por tanto los caminos de su progresión hacia el futuro. No obstante, la “experimentación” atribuida al Oulipo fue objeto de una mala comprensión histórica, por la cual su carácter explícitamente lúdico, sus procedimientos de combinatoria y su recurso a estrategias no artísticas, quedaron vinculados con una concepción esteticista y apolítica de una literatura, que en sus florituras, juegos o ejercicios autorreferenciales olvidaría la denuncia social. En los epígrafes que siguen me ocuparé de desmontar esta falsa oposición entre compromiso y “experimentación”, para demostrar hasta qué punto el uso oulipiano de la lengua implica una plena consciencia de sus posibilidades significantes, pero también de su carga ideológica. En todo caso, parece claro que se consolida en esta época una idea de la “experimentación” que, si no fue “nueva” –podría tener un equivalente, no exclusivamente literario, en las primeras vanguardias históricas–, sí fue por fin *nombrada* como tal, aunque esta conceptualización no se hiciera, digamos, *a favor*. Esta manera de señalar lo “experimental” a la contra, como no-comprometido o esteticista, es una de las causas que me lleva a cambiar un término históricamente saturado y quizás demasiado vinculado a la ciencia (la idea de experimento remite a cierta neutralidad o distancia analítica respecto del mundo), por otro nuevo y mucho más amplio como es el de *elegibilidad*.

El segundo objeto-caso que analizo recoge lo que quiero pensar que es el texto elegible del presente. La escritura de Violeta Kesselman figura aquí como ejemplo de una nueva dificultad, la de una escritura que aún se siente rara, que todavía no es clásica y quizás todavía no es bella –aunque no por eso tiene menos, sino quizás por eso tiene más, belleza. Una escritura ni siquiera del todo comprensible y que, retomando la idea de Roland Barthes que puso en marcha este trabajo, no apunta a lo legible –que, como Perec, se puede leer pero ya no es posible escribir– ni a lo ilegible –que no saldría del viejo paradigma de la legibilidad–, sino a lo que sí se puede escribir aunque no hayamos aprendido las reglas de su lectura, esto es: a la afirmación del hecho literario productivo que encuentra su espacio en lo *escribible* (cf. Barthes 2006: 2-3; *vid. supra* capítulo 1). La “ilegibilidad” de los textos de Kesselman, su dificultad extrema, no es una falta de legibilidad, sino una mala expresión para referir su compromiso con un presente al que busca encontrar, como más tarde expondré, una “traducción técnica”. Lo que no se puede leer, por tanto, pero se *debe* escribir: empleo este verbo, deber, de forma parcial y condicionada, liberándolo de la dimensión moral que de común trae para orientarlo hacia la capacidad de un texto que, si quiere ser político, ha de convertir en dificultad lingüístico-literaria la dificultad social en la que surge. Un tipo de texto que, por manera de reflexionar a la vez sobre el presente de su lengua y sobre

la lengua de su presente, recibirá también, en el último capítulo de este trabajo, el adjetivo de *crítico*.

Kesselman es fragmentaria, como Perec. Acude, como aquél, a experimentos fonéticos, sintácticos y a fórmulas combinatorias. Pero el material que pone a funcionar su máquina no es el presente de las cosas ni el presente de la lengua de Perec. Los problemas sociolingüísticos que le afectan, en la segunda década del siglo XXI y en un contexto geográfico distinto (latinoamericano y, en concreto, argentino) son otros. Pero aunque el presente de Kesselman no sea el de Perec, ocurre que, en términos literarios, lo contiene, puesto que su escritura disloca o recoloca una tradición de la que aquél ya forma parte. Así, aunque no se refiera a directamente al francés –sus referentes son otros, como me encargaré de señalar–, reacciona y al tiempo reclama unas posibilidades literarias que se institucionalizaron, en parte, gracias a él.

El arco Perec-Kesselman demuestra, así, la evolución de la dificultad literaria y la naturaleza histórica de la “experimentación”, con frecuencia entendida de manera esencialista: bien asociada a momentos históricos puntuales, y por tanto carente de continuidad, bien desvinculada por completo de su/s contexto/s, y tratada como una suerte de modelo fijo de extrañeza que se cierne sin más sobre los objetos particulares. *Que la experimentación no sólo cambia, sino que no puede no cambiar* es quizás una de las hipótesis más importantes que quiere demostrar este trabajo. Quizás por eso haga falta cambiarle el nombre (como ocurrió con el término barthesiano de lo *escribible* en el primer capítulo): sustituir un término tan estático (por su tendencia universal y cientificista) por otros más socialmente comprometidos, como el de *dificultad* o el de *elegibilidad*, de cuya dimensión esencialmente política dieron cuenta los cuatro capítulos anteriores.

El objetivo de los dos análisis textuales que siguen es, pues, trazar uno de los posibles los arcos de la elegibilidad. El enfoque inmanentista y la atención a los materiales y estructuras de los objetos literarios considerados no dejará de mezclarse, así, con consideraciones de tipo histórico, realizadas siempre *desde* el texto y apoyadas, además de en estudios teóricos, en las poéticas concretas de personas vinculadas a la práctica literaria, que pensaron estos problemas desde la creación: tal es el caso de Gertrude Stein o de la propia Kesselman, entre otras propuestas que irán saliendo a lo largo de las páginas. Pero, insisto, el camino Perec-Kesselman es una manera entre tantas de recorrer los cambios históricos de la forma y de los efectos del texto elegible. Un camino que aquí interesa como manera de leer el tránsito entre la dificultad literaria que cierra el siglo XX y la que *funciona* y *puede escribirse* en el siglo XXI.

CAPÍTULO 6. GEORGES PEREC. FRAGMENTO CONTRA NOVELA NORMAL

6.1. Una lectura estética de la fragmentación: *La Vie mode d'emploi*, texto elegible

“Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère”. VME, texto elegible –una lectura estética de la fragmentación. Singular y plural. El arte del puzle, o sobre la desaparición de la dificultad. Queda lo difícil: el plural gana. 4 líneas de trabajo.

“Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère”: esta frase de *Les Revenentes* contiene al menos en dos sentidos el problema de la novedad desde el que quiero afrontar la escritura Georges Perec. Lo contiene en un sentido formal, de entrada en el plano signifiante, es decir, en lo que pasa por la *e*. Por la *e* pasa una operación de desvío que saca a la lengua de su uso comunicativo normal. Pasa, por tanto, un uso nuevo, que entorpece la referencialidad porque pone el material lingüístico por delante del objeto que refiere. La frase no dice inmediatamente nada, inmediatamente dice sólo su *e*; significa después de la *e*, lengua mediante. Pero al final significa –dice *algo*. Su dificultad es efímera: una vez vista la lengua, la *e* no añade nada. Abro el plano: una vez vista la regla, fin de la novedad. La frase contiene el problema de lo nuevo también en un sentido histórico: Georges Perec buscó ser difícil, pero lo difícil no puede durar. También buscó durar, porque lo que no dura no tiene efectos. Su escritura, que fue difícil el tiempo que le duró la dificultad, hoy es parte del canon. Es decir, transformó el espacio de lo normal, lo hizo más amplio para incluir usos que antes quedaban fuera. La dificultad de Perec es efímera, pero sus efectos duran para siempre.

Pretendo, en las páginas que siguen, considerar la dificultad de Georges Perec a través de un texto –*La Vie mode d'emploi*¹⁷⁶– y de un procedimiento formal –la fragmentación. Esta doble reducción, que concentra la escritura perecquiana en uno de sus objetos y que entra en ese objeto por un solo aspecto de su composición, es útil para comprender el funcionamiento *concreto* de un uso literario que trasciende tanto la obra analizada como el estilo de su autor. La estructura fragmentaria de VME se opone a la exigencia de continuidad de la narración *normal*, y permite leer la novela como un caso de texto elegible, que, aunque quizás hoy desactivado en su dificultad, nació de una voluntad experimental y se convirtió en un emblema de la experimentación. Las hipótesis teóricas desarrolladas en la primera parte de este trabajo sirven para considerar la propuesta de Perec desde una posición estética –es decir, para reparar en sus características técnicas y en sus efectos de significación– y abandonar, así, las

¹⁷⁶ En adelante VME.

interpretaciones esteticistas de la fragmentación, herederas de una fascinación por la nueva forma que, si bien estaba justificada en su momento (1978), no puede estarlo a día de hoy, cuando es ya una práctica artística común.

La intención de este capítulo es, entonces, reubicar la figura de Perec en una historia crítica de las formas literarias para pensar, desde ahí, su actualidad. Aunque su experimentación está normalizada, Perec todavía importa como pionero de un tipo de texto que evidencia, desde la forma y no sólo desde el contenido, un compromiso crítico con el presente. Un compromiso que, como señala Maryline Heck, ha estado bastante desatendido por los estudiosos del autor, por lo general ocupados en la dimensión lúdica de su escritura. Un compromiso que, siguiendo a Heck, yo quiero leer en clave política (aunque antisartreana), esto es: contrahegemónica e infraordinaria, atenta a lo que la norma –el interés y la retórica de la ideología dominante– no ve¹⁷⁷. Leer políticamente VME me obligará a matizar algunas de las numerosas aportaciones que la crítica literaria ha hecho sobre la novela¹⁷⁸, e incluso exigirá que contradiga la poética que el propio autor desarrolló, a través de la metáfora del puzle, en su preámbulo.

¹⁷⁷ Maryline Heck lee lo político de Perec desde la categoría, que el propio autor acuña, de lo infraordinario: “Perec politique? À la fois partout et nulle part. Perec n’est certes pas le premier auteur auquel on pense, lorsqu’on mobilise cette question du politique –son œuvre n’a, de fait, quasiment pas été objet d’analyses de ce genre. [...] Encore faut-il définir ce que l’on entend par *politique*. Sur ce terrain-là, on s’affronte tout d’abord à l’hégémonie du paradigme sartrien qui, bien qu’ayant fait long feu, continue de s’imposer comme une pierre de touche incontournable dès lors qu’on parle de politique en littérature. [...] C’est à partir d’un pan particulier de la production de Perec que je voudrais envisager cette question du rapport au politique de son écriture : l’infra-ordinaire. [...] Je voudrais envisager comment l’infra-ordinaire, en se définissant comme une manière de voir *autrement*, une nouvelle manière d’envisager le réel, engage une interrogation politique. Perec propose, en ces années où elle n’est guère à la mode, une littérature fondamentalement transitive, qui s’attache à dire le réel, plus précisément un réel sujet à polémique (car oublié, marginalisé). L’exploration de l’infra-ordinaire se construit chez Perec ‘contre’: contre ce que l’on pourrait, pour le moment, appeler d’un terme vague l’idéologie ou pensée dominante ; le geste primitif et essentiel de l’infra-ordinaire, cette proposition de regarder autrement, de prêter attention au minuscule, au ‘bruit de fond’ de nos existences, s’élabore *contre* un autre regard, celui que la société, les médias construisent pour nous. C’est une autre ‘économie de l’attention’ que l’écrivain en appelle, pour reprendre une notion aujourd’hui dans l’air du temps, et qui me paraît décisive pour saisir la portée politique du propos perecquien dans les textes de l’infra-ordinaire” (2016: 73-74).

¹⁷⁸ Entre las aportaciones críticas que quiero matizar incluyo la que yo misma desarrollé en el ensayo *Poética del fragmento. Aproximación a la experiencia del sentido en ‘La Vie mode d’emploi’ de Georges Perec* (Ediciones Complutense, 2012). En efecto, el desarrollo de esta tesis está en parte motivado por un desplazamiento del objeto y del método que me orientaron entonces: la categoría de *texto elegible* surge de un largo proceso, en parte espontáneo, de puesta en relación de la escritura perecquiana con la de otros autores *difíciles*, es decir, preocupados por el funcionamiento de la norma lingüística y literaria, y decididos a tematizarla en sus textos. Propuestas contemporáneas a las de Perec y el Oulipo, como la de los poetas language (Charles Bernstein, Ron Silliman, Rae Armantrout, Lyn Hejinian, etc.) o las que Juan Luis Martínez y los miembros del colectivo C.A.D.A. desarrollaron durante la dictadura chilena, así como poéticas posteriores y herederas de aquéllas –por ejemplo la de la generación de los 90 en Argentina (Martín Gambarotta, Sergio Raimondi, etc.)–, me ayudaron a entender la fragmentación como un *caso* de un tipo de escritura que acude a muchos más procedimientos extrañadores. Una escritura que, difícil pero no ilegible (*vid. supra* capítulo 1), organiza a lo largo del siglo XX toda una tradición crítica, que empieza quizás con la

Por atender al objeto: VME no dice todo de una vez. Es una obra compuesta por más de cien historias de importancia diversa (Perec recoge 107 en su índice anexo, pero ascienden a 179 según el recuento del personaje-focalizador, Serge Valène; cf. VME: 633-636 y 281-284) protagonizadas por los inquilinos de un edificio parisino y repartidas a lo largo de 99 capítulos. En la mayoría de los casos, estas historias aparecen divididas en varias entregas, de aquí que, salvo un par de excepciones¹⁷⁹, los títulos de los capítulos vayan seguidos de un número, a la manera de sagas –por ejemplo los capítulos VIII, XLIV y LII, correspondientes a Winckler 1, 2 y 3; los capítulos XXVI, LXX, LXXX, LXXXVII y XCIX, dedicados de forma directa a Bartlebooth (1 a 5), o los 12 titulados “Escaliers”. De esta estructura narrativa se deducen al menos dos cosas importantes para entender el tipo de texto que ahora me ocupa y la experiencia literaria que pone en marcha: 1) hay más historias que capítulos, pero hay más de un capítulo para algunas de las historias –es decir: hay un desajuste entre los límites de la acción y los de su enunciación, que se parece, quizás, al que se da entre la unidad versal y la sintáctica en la figura del encabalgamiento–, y 2) lo único que a priori une estas historias es una relación de pertenencia a un espacio común: el número 11 de Simon-Crubellier, una calle que Perec sitúa en París, en unas coordenadas *reales* (cruzaría oblicuamente el cuadrilátero formado por las calles Médéric, Jadin, de Chazelles y Léon-Jost), pero cuya realidad no sólo es ficcional (nunca existió tal calle en el 17^e arrondissement), sino que está situada, además, en un pasado de la ficción (en el presente de VME ya no existe)¹⁸⁰.

Anticipándose al desconcierto de los lectores, Georges Perec subtítulo a la VME “romans”, en plural. El plural del subtítulo vendría de alguna manera a recoger la diversidad contenida en la novela y a enfrentarla con la unidad que viene impuesta por el objeto-libro, y que queda recogida en su título¹⁸¹. Los elementos paratextuales reproducen, desde el primer momento, el conflicto entre la unidad y lo múltiple que

disrupción formal de Mallarmé, pero que encuentra una referencia obligada en las prosas y en los poemas de Gertrude Stein. La tradición steiniana, fundamental para corregir mi lectura de la fragmentación desde el idealismo que la orientaba en 2012 hasta el materialismo que la anima hoy, está muy viva en el siglo XXI, como lo demuestran las actualizaciones que de ella hacen Pablo Katchadjian, Tomás Bartoletti, Gabriel Cortiñas y, muy especialmente, Violeta Kesselman y María Salgado.

¹⁷⁹ “La loge de la concierge” (XXV) y “L’entré de service” (LXIII). Atención aparte merece *EL* capítulo LI, titulado “Valène” (sin número), pero subtítulo “Chambres de bonne, 9”. Más adelante me detendré en la importancia de este capítulo y trataré de explicar por qué es el único explícitamente dedicado a uno de los personajes centrales de la novela (*vid. infra* epígrafe 7.4).

¹⁸⁰ “Un jour surtout, c’est la maison entière qui disparaîtra, c’est la rue et le quartier entiers qui mourront” (VME: 165). Respecto a los pasajes de la novela dedicados a la ubicación, la historia y la desaparición del edificio, cf. VME: 22, 165-167 y 555. Repararé en los efectos de la naturaleza ficcional del edificio y de su función en la estructura de la novela más adelante (*vid. infra* epígrafe 7.4).

¹⁸¹ En su prefacio a VME, Bernard Magné repara en el contraste entre la modesta “finalidad” de la novela –la descripción de edificio– y la “increíble riqueza de un libro que, de golpe, se ofrece a la proliferación por el insólito plural de su subtítulo: novelas [romans]” (VME: 7).

determinará estructuralmente la novela, valiéndole las etiquetas de “discontinua” y “fragmentaria” que generalmente se le atribuyen. Este conflicto tiene mucho que ver, además, con el *modus operandi* del texto elegible, en tanto que la unidad apuntada por el título sólo se realiza después de la lectura, tras el proceso de reordenamiento y puesta en relación de las partes en que consiste su comprensión. Un proceso que, plagado de trampantojos referenciales (*vid. infra* 7.4), Péric establece como premisa o instrucción de lectura: muestra de ello es la poética que desarrolla en el preámbulo, donde a través de la metáfora del puzle explica la tensión entre el todo y las partes que está en la base de su propuesta (cf. VME: 17-19). Entre lo singular del título y el plural del subtítulo sucede el verdadero conflicto de VME, que no es narrativo sino procedimental, y que dota al conjunto de su dimensión problemática.

Me detendré por tanto en este conflicto. A un lado, el plural del subtítulo, reforzado por los índices incluidos a lo largo y al final de la novela, prioriza las tramas como elementos compositivos fundamentales. La unidad de estas tramas no estaría dada por un acuerdo previo a ellas, basado en la pertenencia a un marco común (el edificio), sino que sería posterior a su desarrollo y estaría, por tanto, producida por su diversidad. El edificio se revelaría secundario, instrumental: aparecería como el lugar por el que sucede un vínculo no espacial, narrativo y múltiple, que se va tejiendo a partir los puntos convergentes entre las historias (objetos, personajes, sucesos, etc.). La unidad no está dada, lo dado es el conflicto, el choque entre historias que se conectan sin perder su autonomía. Lo dado es el plural (*romans*); el texto es ese plural, la unidad ocurre después y fuera de aquél, en el orden impuesto por cada lector. En el lector se establece lo que en el texto falta, y que precisamente porque falta, permite que ese texto funcione: VME parte de las historias para ensayar sus relaciones, produce uno tras otro los vínculos que, fallidos e insuficientes, irán determinando su comprensión. Como la máquina literaria de Deleuze, la novela funciona gracias a su error, significa en sus correcciones y es, al mismo tiempo, un producto y su producción, un texto y su sentido, gracias a la mediación del lector.

Si el subtítulo prioriza el plural sobre la unidad, el “arte del puzle” desarrollado en el preámbulo refuerza, por el otro lado, la unidad de la novela sobre la autonomía de sus partes. Apuntada también por el título (que remite a *la vida* como un bloque indiviso que hay que aprender a usar), esta unidad se presenta como una entidad previa al desarrollo textual, y tiene su correlato ficcional en el edificio, que contiene las historias y que las conecta a través de una referencia compartida. La metáfora del puzle es clara a este respecto: según establece Péric, la autonomía de cada pieza es provisional, se cancela cuando ésta encaja con otra para resignificarse radicalmente en esa unión, que a su vez pierde entidad al encajar con otra pieza, en un proceso que sólo termina cuando se completa la figura del puzle, donde todas las piezas desaparecen para contribuir a

un sentido de conjunto. Si la pieza representa lo singular de cada trama y el puzzle la estructura de la novela, la poética planteada en el preámbulo subordina las historias narradas a una instancia superior de la que no son responsables. Frente a la máquina literaria deleuziana, la teoría de Perec –mi intención es demostrar que no su práctica– responde, como indican las primeras líneas del preámbulo, al postulado organicista de la Gestalt:

Au départ, l'art du puzzle semble un art bref, un art mince, tout entier contenu dans un maigre enseignement de la Gestalt-théorie: l'objet visé —qu'il s'agisse d'un acte perceptif, d'un apprentissage, d'un système physiologique ou, dans le cas qui nous occupe, d'un puzzle de bois— n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure : l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments: la connaissance du tout et de ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui la composent (VME: 17).

Un objeto, escribe Perec, no se explica por la suma de sus partes, y por tanto la atención aislada a cada una de esas partes no dice nada sobre el sentido de la totalidad que las acoge. Sea un puzzle de madera o una novela, esa totalidad y sus leyes son las que determinan el sentido que adquiere cada elemento: el conjunto prima sobre sus componentes, el puzzle sobre las piezas, la unidad (*La vie*) sobre el plural (*romans*). Fuera de esa totalidad orientadora la parte no significa nada, el sentido sólo se da en su vínculo con las demás. Así,

on peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans savoir le moins du monde avancé: seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces [...]; seules les pièces rassemblées prendront un sens: considérée isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire; elle est seulement question impossible *défi opaque*; mais à peine a-t-on réussi, au terme de plusieurs minutes d'essais et d'erreurs, ou en une demi-seconde prodigieusement inspirée, à la connecter à l'une de ses voisines, que *la pièce disparaît*, cesse d'exister en tant que pièce: *l'intense difficulté qui a précédé ce rapprochement, et que le mot puzzle –énigme– désigne si bien en anglais, non seulement n'a plus raison d'être, mais semble n'en avoir jamais eu, tant elle est devenue évidence*: les deux pièces miraculeusement réunies n'en font plus qu'une, à son tour source d'erreur, d'hésitation, de désarroi et d'attente (VME: 17-18; el subrayado es mío).

“Desafío opaco”: tal es, según la poética preliminar de VME, el estatuto de la pieza aislada. Enigma, espera y –esto es importante– dificultad. La provisionalidad de la pieza puede estar sujeta a diferentes temporalidades, pero es una condición esencial del juego. Tomado como pauta de lectura, el arte del puzzle vendría a decir que la *dificultad*

(en este caso, la dificultad narrativa) *está destinada a desaparecer en el sentido*. No obstante, como me ocupé de señalar en la parte teórica de este trabajo, la dificultad de los textos difíciles, valga la redundancia, está contenida en su estructura, y por lo tanto permanece después de la lectura y permite lecturas alternativas –otras formas de significación. Así, a pesar del preámbulo y en principio contra él, el desarrollo de VME demuestra su condición permanentemente difícil a través de diferentes procedimientos ficcionales, que trataré de explicar en las páginas que siguen. En el plano teórico, la dificultad se convierte, además, en una especie de caballo de Troya que entra en preámbulo para cuestionar, desde dentro, la metáfora del puzzle y su idea privilegiada de la totalidad. Me explico.

Una vez terminado, el puzzle no ofrece una imagen de manera inmediata y plena: su superficie está quebrada, atravesada físicamente por las marcas que los fragmentos / piezas dejan en él. El tipo de percepción activada por un puzzle no es la misma que la de, por ejemplo, un cuadro: la idea de totalidad procede de *obviar* las líneas divisorias entre piezas, en un ejercicio hermenéutico que *olvida* la materialidad del objeto y *alisa* la superficie para hacer *como si* no estuviera quebrada, asimilándola, así, a la imagen completa que esperamos de la realidad. Mucho de lo que expuse sobre la estructura y el sentido del texto elegible resuena en esta corrección de la metáfora del puzzle. Las líneas que fracturan la imagen completa (del sentido) son, precisamente, *marcas de literalidad*, rastros de una dificultad interpretativa que tiene que ver con el propio material textual: piezas, en principio sueltas, que hay que, en principio, leer, y sólo después conectar unas con otras. Atravesada –nunca mejor dicho– por la dificultad, la metáfora de Perec pone en evidencia cuatro rasgos del texto elegible, que afectan tanto a su estructura como al proceso de lectura que ésta pone en marcha: 1) el estatuto material de la literalidad (las piezas *marcan* el sentido, no desaparecen en él), 2) el estatuto material de la indeterminación (las marcas entre piezas señalan que la imagen del puzzle, una vez terminado, es insuficiente respecto a su sentido), 3) el ejercicio de *llenado* implicado en el proceso de comprensión (que cubre los huecos entre pieza y pieza, previstos por la estructura del puzzle, para convertir ese puzzle en una imagen), y 4) la tendencia a invisibilizar la literalidad y la indeterminación del texto, así como la experiencia de su comprensión, a favor de un sentido (imagen no rasgada) que se quiere previo a ellas, pero que es, en realidad, su consecuencia.

El sentido no está dado en el texto, lo que el texto ofrece es un problema (literalidad + indeterminación). El plural gana: entendida como producción de una relación entre las partes, la unidad de la novela depende de su diversidad estructural, es posterior y consecuencia de aquélla. De hecho, esa unidad ni siquiera es una: no hay un solo sentido para VME, sino tantos como lecturas estén potencialmente contenidos en ella. La unidad no es una propiedad del texto –no coincide con su estructura (la

sucesión de capítulos) ni con su motivación (el edificio)–; ocurre solamente en el lector, capaz de convertir el problema textual en un sentido. Los cuatro rasgos del texto elegible explican, pues, la experiencia literaria desplegada por VME, y determinan las cuatro líneas de análisis que desarrollaré a lo largo de este capítulo. Así, 1) el estatuto materialidad de la literalidad será tratado a través del fragmento como *forma significativa* (epígrafe 6.2), 2) el estatuto material de la indeterminación me llevará a hablar de la sintaxis de VME, orientada por la *écriture à contraintes* que organizó el trabajo creativo de Perec y de sus compañeros del Oulipo (epígrafe 6.3), 3) ejemplificaré el proceso de llenado implicado en la comprensión de la novela a través de las historias (fracasadas) de dos personajes centrales: Percival Bartlebooth, figura que contiene el problema de la totalidad y su insuficiencia respecto al sentido, y 4) Serge Valène, que vierte sobre la ficción el problema de la referencia al confundir el objeto artístico (sus lenguajes y procesos) con una realidad empírica que es y no es primera respecto a él (epígrafe 6.4).

6.2. Lo literal: el fragmento como forma significativa

El fragmento contra la trama normal. 2 paradigmas, clásico y moderno: el intermedio romántico. 2 aproximaciones, genérica y estructural: el fragmento como caso límite de genericidad. El fragmento como forma significativa. 2 conflictos: el todo y la parte, lo dicho y lo no-dicho. La lengua tensa del fragmento: ritmo, extensión, continuidad y densidad. Límites y apertura. 1 prototipo: el catálogo. 2 ejemplos.

Quiero considerar, en primer lugar, en la dimensión material de la literalidad que VME. pone en evidencia. Lo literal responde a la consigna *¡más texto!* activada por la máquina literaria y su funcionamiento anormal (*vid. supra* epígrafe 2.1). En el ámbito de la novela, la normalidad pasa por las convenciones generales del género narrativo, y por tanto exige estructuras temporales y temporalizadas, guiadas (al menos) por los criterios de cronología, causalidad, coherencia y cohesión. Este modelo rige incluso en las narraciones no lineales, que aunque se permiten saltos temporales o juegos de simultaneidad y polifonía, terminan por *restaurar* el orden lógico y cronológico, dejando muy clara la relación entre las partes “desordenadas”. La norma tolera una dificultad *normal*, variable pero contenida, que no cuestiona el lenguaje ni la pauta genérica en la que sucede, y que promueve, en consecuencia, una lectura acrítica, ocupada de comprender un sentido y no las condiciones de posibilidad de la significación. *VMÉ no es normal*: de entrada, porque no hay una trama que organice episódicamente su

estructura y la cohesión alrededor de un personaje y de una acción. Hay, al contrario, muchas tramas, todas interrumpidas y abortadas, todas en cierta medida insuficientes. El desarrollo argumental está roto: la novela funciona mal, no termina de contar nada, abandona una historia para recuperarla después, a medias, a veces dentro de otra que a su vez queda a medio contar. Consecuencia: una estructura fragmentada y una lectura discontinua, constantemente interrumpida por los cortes entre las distintas historias. La narración no progresa discursivamente, sino que avanza gracias a la yuxtaposición de trozos de argumentos que sólo el lector puede hacer resonar.

Antes de reparar en la yuxtaposición como patrón estructural de VME, me gustaría atender a la forma básica sobre la que ésta se articula: *el fragmento*, para comprender la ambigüedad que lo caracteriza y sus efectos en la significación. En principio, un fragmento lo es siempre de otra cosa: se define en relación con una supuesta totalidad –en este caso, con un todo-novela. En su concepción clásica, el fragmento está subordinado a esa totalidad que lo acoge, que es anterior, exterior y transcendente a él: le da sentido. En su uso *moderno*¹⁸², esta forma se emancipa y conquista grados variables de autonomía, llegando, en los casos más extremos, a ser primera respecto a una totalidad a la que ya no pertenece, sino que produce. Este uso extremo orienta la propuesta de Georges Perec: los capítulos o entramados de capítulos en que se desarrollan las historias de VME no contienen de manera explícita una relación con la novela. Al contrario, la novela es el producto de esas historias divergentes, que accionan dos fuerzas de significación opuestas: por un lado, la fuerza centrífuga que las individualiza como tramas y que garantiza la autonomía de cada una y su distancia respecto a las demás; por el otro, la fuerza centrípeta que las vincula unas con otras, tejiendo una red cada vez más tupida que confluye en el número 11 de la calle Simon-Crubellier, motivo común que, aun siendo problemático (*vid. infra* epígrafe 6.4), funciona como transversal de VME.

Resultado de estas dos fuerzas, *la fragmentación se convierte en productora de unidad*: tal es la paradoja que sostiene la experiencia literaria implicada en VME, y por la que se confirma como un texto elegible. La novela, como totalidad coherente u “obra”, no preexiste a las historias que la componen, sino que les viene después, cuando alguien –el lector– pone entre ellas una relación que no existía. En consecuencia, la unidad del conjunto no es una, sino *cada vez una*; el texto tiene tantos sentidos como experiencias lectoras permite y reclama su estructura. De este desajuste entre la estructura y sus sentidos emerge un “texto bidimensional”, que, como explica Jacques-Denis Bertharion en su monográfico sobre Perec, apunta a dos realidades complementarias: por un lado, es un “objeto fabricado” (lo que Mukařovský llamó “artefacto”), es decir, la entidad

¹⁸² La modernidad remite aquí a una idea más formal que cronológica, heredera de lo que Barthes y Deleuze entendieron por escritura y por obra de arte moderna (*vid. supra* epígrafes 1.1, 2.4 y 3.3), y ya apuntada, como explicaré en el capítulo 8, en la “modern composition” de Gertrude Stein.

lingüística que, actual e invariable, está contenida en el soporte-libro; por el otro, es un “objeto para leer” (que el checo calificó de “estético”), esto es: un sentido en potencia, plural y variable, que se actualiza en el proceso de lectura¹⁸³. Así pues, la incomodidad narrativa de la forma-fragmento activa toda una maquinaria de significación destinada a transformar un conflicto (la estructura textual) en una relación (su sentido). Toda la tensión de VME –y por tanto también la tensión argumental– reproduce la que se da entre unas partes (piezas, tramas) autónomas y una totalidad (puzle, novela) que ya no las reúne como causa, pero que todavía solicitan como destino.

Tomado como forma primera, el fragmento que orienta este análisis se diferencia, en su naturaleza y en su uso, de otros tipos de fragmentación recogidos en las historias literarias, apegados al paradigma clásico y que nada tienen que ver con la tensión que anima el texto elegible. A este respecto, Jean-François Chassay distingue tres “sentidos” o acepciones del fragmento, que establecen las bases para pensar la forma que aquí me ocupa. La primera lo entiende como resto o ruina, testimonio de una obra del pasado que no se conserva entera: así ocurre con los textos de Heráclito o Parménides, y con la *Poética* de Aristóteles, por acudir a ejemplos conocidos. La segunda considera el fragmento como una parte que, voluntariamente extraída de una obra mayor, empieza a funcionar por fuera de aquélla, como ocurre en las antologías. Pero habría además una tercera acepción del fragmento, que nombra “una especie de género” que debe ser considerado por sí mismo, “sin referencia a una organización englobante” (2004: 248-249). Para Chassay, esta forma emerge como “emblema de una cierta modernidad”: en efecto, así es como la define uno de sus primeros defensores, Friedrich Schlegel, que ya en 1798 señaló que “muchas obras de los antiguos se han convertido en fragmentos. Muchas obras de los modernos lo son desde su nacimiento” (2009: 64). Entendida como reivindicación de su potencial estético y filosófico, la modernidad de esta tercera acepción introduce una modificación esencial respecto a las dos primeras: su autonomía respecto a la totalidad. Es aquí donde ha de situarse el origen de una forma literaria que cuenta con un largo recorrido y que, con modificaciones esenciales y en sus múltiples manifestaciones, todavía hoy sigue animando algunos usos literarios *nuevos*. Interesa, por lo tanto, realizar un breve recorrido por la historia del fragmento moderno, para contemplar su evolución formal y poder situar en ella la operación estética emprendida por Georges Perec.

¹⁸³ “Nous pouvons dire, pour conclure sur ce point, que *La Vie mode d'emploi* est un texte bidimensionnel, qui recouvre deux réalités complémentaires: 1. le texte comme *objet fabriqué*, qui est le fait de l'auteur. Dans ce texte, les divers fils narratifs ont été agencés selon un ordre arbitraire et forment un réseau labyrinthique: il s'agit du pôle de la fabrication du roman; 2. le texte comme *objet à lire*, qui est réorganisé, retissé par le processus de la lecture. Ce texte étant une variante dépendant de chaque mode de lecture, nous pouvons dire qu'il est par essence inachevé et inachevable, qu'il reste une entité indécidable: c'est le pôle de la réception du roman” (Bertharion 1998: 159-160).

Entendido como “género” o forma literaria, el fragmento empieza a cobrar importancia entre los moralistas ingleses y franceses durante el siglo XVII, en una tradición que, inaugurada por los *Essais* de Montaigne (1580), cristalizará en las *Pensées* de Pascal (1670) y acogerá obras como las *Maximes* de La Rochefoucauld (1665) o *Les Caractères* de La Bruyère (1688). Esta tradición desembocará en la reivindicación romántica del fragmento en la Alemania del siglo XVIII, de la que enseguida me ocuparé, y que tiene lugar alrededor del círculo de Jena y, especialmente, de la figura de Friedrich Schlegel (cf. Chassay 2004: 248; Lacoue-Labarthe 1978: 58-60). No obstante, ni los objetos literarios ni la concepción del fragmento que organizan esta tradición y estos contextos se ajustan al uso fragmentario que define el texto elegible y, en lo que aquí me ocupa, la estructura de VME. En efecto, Pascal, Novalis o los hermanos Schlegel producen obras marcadas, en distintos grados y con distintos objetivos, por la discontinuidad, la yuxtaposición, el inacabamiento o la falta de sistematicidad propias del ensayo o de la *pensée*. Pero sus propuestas se alejan de la de Perec al menos por dos motivos. En primer lugar, por una cuestión genérica: no es habitual, antes del siglo XX, encontrar procedimientos de fragmentación en la escritura de ficción, y sí más bien en el tratado filosófico o en el modelo aforístico. En lo que a la novela se refiere, la primera revolución fragmentaria, por así decir, tiene que ver con los folletines y los relatos por entregas que se generalizaron en el siglo XIX, y cuya discontinuidad viene dada por criterios en principio extraliterarios que, aunque determinan la forma e incluso introducen modificaciones decisivas en el género narrativo, no responden a una decisión estética, sino más bien a ciertas exigencias de recepción y consumo. En segundo lugar, y sobre todo, la fragmentación presente en las obras mencionadas difiere de la que aquí me ocupa por una cuestión estructural: la discontinuidad asoma en ellas en clave antologal (máximas, aforismos) o negativa (es decir: como respuesta filosófica a idea de totalidad fracasada a la que pretende reemplazar)¹⁸⁴, y por tanto no se preocupa de su relación con la totalidad o con la obra, espacios que casi siempre rechaza. Los fragmentos de VME niegan la totalidad como premisa, pero no la olvidan, sino que ponen en marcha una máquina de significación encargada de producirla. Lo que la elegibilidad toma del fragmento moderno es precisamente esta capacidad para *producir sentido* –siendo que ese sentido es el sentido de la obra: es decir, su unidad.

¹⁸⁴ Tal y como expone Ralph Heyndels en *La Pensée fragmenté*, “c’est par négation (et non par le reflet de ‘ce qui est’) que la discontinuité se donne à saisir et à penser en tant qu’elle signifie. [...] Or on tentera de montrer que la discontinuité (et l’une de ses manifestations littéraires et philosophiques: le fragment), en tant que moment dialectique de la pensée et de l’esthétique classiques, représente, au contraire, un effort singulier, spécifique, de négation de ‘ce qui est’. On peut partir, pour mieux comprendre la dimension négative de la discontinuité, de l’entreprise totalisante de Hegel: le négatif compris selon Hegel comme forme autoréflexive: la négation renvoie à son propre geste de nier, désigne la différence qui existe dans ce geste même. La relation entre discontinuité et négation a par conséquence ‘le caractère profondément paradoxal du discontinu en littérature et en philosophie’” (1985: 10-11).

En *L'Absolu littéraire*, Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy definen el fragmento como “el género romántico por excelencia” (1978: 58). Como ellos, buena parte de la crítica fecha en el primer romanticismo el origen del *fragmento moderno*, esto es: del uso consciente y voluntario de una forma que, si bien ya había sido ensayada, todavía no había afirmado su valor estético. Esta modernidad autoconsciente da al fragmento una existencia plena, lo legitima como forma literaria y filosófica: así lo establece la propuesta híbrida del círculo de Jena, y así lo confirman, tiempo después, escrituras como la de Nietzsche, Baudelaire o Rimbaud, cuyas *Illuminations* consolidan, según André Guyaux (1985), el ingreso del fragmento en ámbito de la literatura. Aun reconociendo su importancia fundacional, este trabajo pretende leer la distancia, histórica y estética, que media entre la propuesta romántica y los usos contemporáneos del fragmento¹⁸⁵. Usos que, como el de Perec, dan por sentada su autonomía formal y pueden, por tanto, recuperar la idea de totalidad como un espacio de tensión: no se trata ya de negar (y en consecuencia suplir) las categorías del Todo, el Uno o el Sentido, sino de entender la unidad, la totalidad y el sentido en su relación esencial con lo múltiple y con lo diverso, que no sólo es su material sino también su causa.

Si la modernidad del fragmento es romántica, su contemporaneidad es necesariamente postromántica: es decir, se piensa desde el gesto emancipador que tuvo lugar en Jena¹⁸⁶. De ahí que merezca la pena detenerse en las ideas que surgieron en ese contexto y en los medios que se emplearon para su difusión. La defensa del

¹⁸⁵ También en este punto me alejo de la posición que yo misma mantenía en 2012, muy influenciada por la lectura que cierta tradición postestructuralista francesa (Blanchot, Lévinas, Nancy) hizo del *desobramiento* romántico. Otra vez: entre aquella *Poética del fragmento* y el trabajo actual sobre la elegibilidad se produce un desplazamiento teórico del idealismo al materialismo, lo que implica, necesariamente, una distancia respecto a la transcendencia secular –pero transcendencia al fin y al cabo– propuesta por el paradigma romántico y sus revisiones contemporáneas. Para contrastar mis hipótesis actuales con las que entonces establecí a este respecto, cf. Fernández 2012: 89-94.

¹⁸⁶ Esta revisión de la autonomía del fragmento, tal y como la concibieron los románticos, se parece estructuralmente a la corrección que Peter Bürger hace sobre el ideal vanguardista de la autonomía del arte. Revisión y corrección implican aquí una tarea de historización de los ciclos y movimientos artísticos: Bürger entiende que la defensa de la autonomía permitió que el arte se emancipara de las necesidades de la Iglesia y del Estado, a las que durante siglos estuvo subordinada. No obstante, una vez garantizada la especificidad artística, insistir en un arte autónomo (aislado de los espacios no artísticos) sólo contribuye a desactivar el potencial estético de sus objetos (cf. 1987: 51-81). Parafraseando este argumento, se podría decir que cuando el fragmento deja de estar condicionado por una totalidad que le precede como causa, rechazar toda relación con una totalidad anula los efectos de la *anomalía* fragmentaria. Es decir: anula su capacidad para proyectarse en totalidades que no están dadas, para así producir nuevos sistemas y estructuras. Conquistada su autonomía y agotada su novedad, la forma-fragmento cerrada sobre sí se enfrenta a dos callejones sin salida: por un lado, la autorreferencialidad estéril; por el otro, la ilusión de libertad asociada a lo que sólo es un desplazamiento de la transcendencia, que cambia el horizonte de la totalidad por el del infinito (realizado en lo concreto).

fragmento como unidad narrativa autónoma se despliega de manera intensiva a lo largo de los seis números del *Athenaeum*, revista que entre 1798-1800 fue el órgano de expresión del paradigma romántico y prefiguró su fuerza creativa. En sus páginas, consagradas a un ideal de fraternidad y escritura colectiva, filósofos y poetas de la talla de los hermanos Schlegel, Novalis, Schleiermacher o Schelling acudieron a la forma fragmentaria para contribuir, desde el anonimato, a la reflexión sobre la naturaleza de lo literario y en general sobre las formas de conocer. En el contexto eminentemente teórico que caracterizó a este círculo, la literatura se vuelve sobre sí para distinguirse de otros ámbitos de la vida y del saber. La poesía, realización máxima de lo literario, se confirma como el lenguaje del pensamiento, el único capaz de acercarse a una verdad que excede toda sistematización. La ecuación poesía + filosofía atraviesa el programa de Jena, y así consta en esa especie de manifiesto que es el fragmento II6 del *Athenaeum*: “La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su destino no es sólo reunir los géneros separados de la poesía y poner en contacto la poesía con la filosofía y la retórica; también quiere, e incluso debe, ora mezclar, ora fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, hacer más viva y social la poesía, mas poética la vida y la sociedad” (Schlegel 2009: 81). Toda la poesía es o debería ser romántica; la “poesía romántica” es “la poesía misma”, que abarca “desde el más grande sistema del arte –que contiene, a su vez, varios sistemas–, hasta el suspiro, el beso que, en un canto natural, exhala el niño poeta” (*ibíd.*). Ensanchada en este grado, la poesía reproduce la estructura misma del conocimiento –y a la inversa: todo conocimiento es estructuralmente poético. A esta hipertrofia (poesía > literatura > arte > filosofía > saber) Lacoue-Labarthe y Nancy la llamaron “el absoluto literario”¹⁸⁷.

Absoluto de la literatura, primero, porque no deja sitio para nada más: todo conocimiento ha de pasar por ella. Absoluto, también, por el objeto que la literatura persigue: el problema de los pensadores del *Athenaeum* (en su mayoría filólogos con vocación literaria) es el problema romántico por excelencia, es decir, la cuestión de lo sublime tal y como la habían heredado de Kant. En todas sus reflexiones late la misma pregunta: ¿cómo pensar lo que escapa al pensamiento mismo? Las ciencias naturales y sociales no explican ciertas experiencias: descartados los sistemas y sus totalizaciones, el fragmento acoge *algo* de una verdad desplazada al Infinito¹⁸⁸. En

¹⁸⁷ “La poésie romantique prétend pénétrer l’essence de la poësie, la chose littéraire y produit la vérité de la production en soi, et donc [...] de la production de soi, de la autopoësie. Et s’il est vrai (Hegel l’établira bientôt, tout contre le romantisme) que l’autoproduction forme l’instance ultime et la clôture de l’absolu spéculatif, il faut reconnaître dans la pensée romantique non seulement l’absolu de la littérature, mais la littérature en tant qu’absolu. Le romantisme, c’est l’inauguration de l’absolu littéraire” (Lacoue-Labarthe y Nancy 1978: 21).

¹⁸⁸ Aunque la empresa romántica trata de negar la trascendencia del sentido impuesta por la totalidad, acaban inaugurando una nueva trascendencia, una trascendencia secular o negativa, que es fácil de

parte es una cuestión de método: el fragmento reproduce *en concreto y hacia dentro* los elementos de una verdad que sucede por fuera de cualquier límite y cuya aprehensión es, por tanto, imposible. Opera por síntesis, por condensación, por emulación; funciona metafóricamente, frente al modelo analítico de la ciencia. *Algo* de verdad en lo concreto, una forma y lo que en ella sucede: no obstante, el círculo de Jena fue idealista. La Idea aún es primera –un “concepto perfecto y acabado hasta la ironía”, la “síntesis absoluta de las antítesis absolutas”–, pero se desdobra en “*factum*” y pierde, así, el componente abstracto que caracteriza al paradigma clásico –si bien no logra abandonarlo. “Un ideal es idea y *factum* al mismo tiempo”: el trabajo del pensador es reconocer y conectar ambas dimensiones, individualizar la Idea en los objetos. Individuos, hechos y objetos no son, pues, los géneros de una Especie ni las partes de una Totalidad, sino los lugares donde el Todo y la Especie se realizan por completo. Conocer –conocer la Idea– exige abandonar el método de la división y de la subordinación para observar y *contener en el lenguaje* el universo plural que “germina en toda mónada” (*Ath.* 121, en Schlegel 2009: 84-85)¹⁸⁹.

El fragmento es la expresión literaria de esa mónada en la que emerge el universo¹⁹⁰. “Como una pequeña obra de arte, un fragmento debe estar aislado del mundo que lo rodea y ser, en sí mismo, acabado y perfecto como un erizo” (*Ath.* 206, en *ibíd.*: 105): además de dar alguna pista sobre la práctica de la escritura fragmentaria –su perfección, su aislamiento–, la imagen del erizo contiene toda la potencia que el romanticismo otorga a esta forma, y que pasa, esencialmente, por su autonomía. Pero al exponer esa potencia, la imagen muestra también el punto flaco: la autonomía del fragmento-erizo (“cerrado sobre sí”) es tan radical (basta pensar en las púas) que no permite que nada le roce sin pincharse. Al no intervenir ni relacionarse con sus semejantes, el fragmento (y la “obra de arte”, su correlato) acaba siendo cómplice del

rastrear en significantes muy queridos de la época, como Infinito, Espíritu, Absoluto, etc. Esta querencia por el Infinito como lugar de un sentido (imposible) está muy bien expresada en uno de los fragmentos críticos de F. Schlegel: “Quien quiere algo infinito no sabe lo que quiere; a esta proposición, sin embargo, no es posible darle la vuelta” (2009: 36).

¹⁸⁹ “Y era inútil que los individuos dieran completa expresión al ideal de su especie si los géneros mismos no estaban clara y tajantemente delimitados y, por así decir, libremente abandonados a su propia originalidad. Pero trasladarse arbitrariamente de una esfera a otra como de un mundo a otro, y hacerlo no sólo con el entendimiento y la imaginación, sino con el alma en su conjunto; renunciar libremente ora a ésta ora a aquélla otra parte de su propio ser para limitarse enteramente a una tercera; buscar y encontrar su Uno y Todo ahora en este individuo, ahora en aquél, olvidándose deliberadamente de todos los demás; todo esto sólo lo puede hacer un espíritu que, en cierto modo, contenga dentro de sí una pluralidad de espíritus y todo un sistema de personas, y en cuyo interior crezca y madure aquel universo que, como se suele decir, germina en todo mónada” (Schlegel 2009: 85).

¹⁹⁰ Esta idea será retomada por Theodor W. Adorno en *Dialéctica negativa*: “Sólo una filosofía en forma de fragmentos realizaría en realidad las mónadas que el idealismo diseñó ilusoriamente. Serían las imágenes de la totalidad, que como tal es irrepresentable, en lo particular” (1986: 36).

modelo clásico de la trascendencia, que ahora aparece secularizada –cristalizada en los objetos. Con el tiempo, esta nueva trascendencia evoluciona hacia una suerte de mística de lo cotidiano, característica de críticos contemporáneos como Maurice Blanchot, que siguen apegados a la concepción romántica del fragmento y reivindican, siglo y medio después, su capacidad para resistirse a la totalidad. “Comment l’absolu (sous la forme de la totalité) peut-il être encore dépassé?”, se pregunta aquél en *L’Entretien Infini* (2009: 307), para recuperar, en clave postmallarmeana, el pensamiento del Infinito como alteridad absoluta donde ocurre el sentido. ¿Donde ocurre? Sería más preciso decir *donde falta*, pues es en la falta, en la ausencia de sentido, que Blanchot define el ser de las cosas: una conversación infinita que produce un saber que nunca llega. La ausencia de sentido es también, para Blanchot, ausencia obra, el paso de la obra a la Obra (con mayúscula) o a la obra por venir, que se sobrepasa a sí misma en su mismo cumplimiento y que por tanto no se da como presencia plena, sino en relación con su ausencia. “Écrire, c’est produire l’absence d’œuvre (le désœuvrement)” (*ibid.*: 622): el desobramiento ansiado por Blanchot consiste en la superación de los límites del libro para dejar que ocurra, a través de él, el “afuera” que esos límites excluían. Como la idea romántica de la Poesía, la *Obra* reproduce metafóricamente todo el movimiento de conocer; el *libro*, por su parte, impone los límites dialécticos que separan el adentro del afuera y permiten, en consecuencia, que la obra sea sobrepasada –desobrada¹⁹¹. El desobramiento se produce desde dentro: *desde dentro quiere decir desde el fragmento y contra el Todo*, en un movimiento activado por la atracción –sin duda idealista– de la Infinitud y su (Otra) Verdad¹⁹².

Este idealismo de románticos y postrománticos reproduce, a mi entender, la lógica trascendente que ambos pretenden combatir: el Absoluto es el lugar de la Verdad, y por mucho que éste comparezca en los objetos, sigue siendo un territorio anterior,

¹⁹¹ “Le livre: russe par lequel l’écriture va vers l’absence de livre” (Blanchot: 623). Sólo los límites de la obra permiten el desobramiento. Sobre el papel dialéctico y la proyectividad del libro (el libro = *más libro*), escribe Blanchot: “a) Le livre joue un rôle dialectique. Il est là en quelque sorte pour que s’accomplisse non seulement la dialectique du discours, mais le discours comme dialectique. Le livre est le travail du langage sur lui-même: comme s’il fallait le livre pour que le langage prenne conscience du langage, se saisisse et s’achève de par son inachèvement. / b) Cependant le livre devenu œuvre –tout le processus littéraire, qu’il se manifeste dans un livre unique ou l’espace qui en tient lieu– est à la fois que les autres et déjà hors du livre, hors de sa catégorie et hors de sa dialectique. *Plus* livre: un livre de savoir n’existe presque pas comme livre, volume déroulé; l’œuvre au contraire prétend à une singularité: unique, irremplaçable; de là la dangereuse tendance de l’œuvre à se promouvoir en chef-d’œuvre, à s’essentialiser aussi, c’est-à-dire à se désigner par une signature [...]. Et pourtant déjà hors du processus livresque: comme si l’œuvre ne marquait que l’ouverture –l’interruption– par où passe la neutralité d’écrire et oscillait en suspens entre elle-même (totalité du langage) et une affirmation non encore advenue” (Blanchot 2009: 623).

¹⁹² Leído por Simon Critchley: “El fragmento es ‘la obra sobre la ausencia de obra’. En términos de Blanchot, esto demuestra hasta qué punto la ley de la Obra es constantemente excedida por un deseo que es más fuerte que la Obra, el deseo órfico por el origen del arte que disemina la Obra en un movimiento de desobramiento o désœuvrement, y envía a Eurídice de regreso al Hades” (2007: 201).

superior y ajeno a ellos, en el que no pueden intervenir. El fragmento romántico sigue la pauta del desobramiento en tanto que se opone a la totalidad como lugar de la verdad y del sentido, pero no transforma la naturaleza de la verdad que la totalidad acogía. Es la misma verdad, única y original, pero ahora desplazada a un afuera absoluto desde el que no puede ser impuesta sólo porque se vuelve “imposible”¹⁹³. El fragmento romántico acoge toda la verdad posible, que se manifiesta en como *factum* y ya no como idea. Frente al fragmento como lugar de la verdad, yo apuesto por el fragmento como *forma productiva*. Las diferencias entre esta propuesta y la anterior son inmediatas: por un lado, libro y obra no pierden importancia por acción del desobramiento, sino que, al revés, se consolidan en un Texto Fuerte, maquinaria literaria de producción de sentido(s). No menos obra, no menos lengua, no menos libro ni menos texto, *sino más*. Por otro lado, la idea de totalidad no queda negada, sino que se afirma en tanto *problema*. De este modo, el fragmento conserva la tensión con un sentido que va más allá de él, pero que sucede gracias a él y sobre su superficie –nunca desde un afuera absoluto. Los fragmentos se cierran pero se abren, *funcionan* –aunque estropeándose (Deleuze)– para *producir* esa totalidad que no está dada (esquema clásico) ni negada (esquema romántico), sino que ha de ser producida.

*

¿Cómo es entonces ese fragmento productor de totalidad / unidad / sentido? Algunos de sus aspectos fueron adelantados en las páginas anteriores, por ejemplo: 1) la relación que mantiene con una totalidad que niega como premisa, pero que afirma como efecto de su actividad significativa, 2) las precauciones con las que hay que entender su autonomía, que en ningún caso debe confundirse con el aislamiento, o 3) las consecuencias hermenéuticas que se derivan de la tensión entre una estructura acabada y un sentido que, indeterminado, se realiza fuera de ella, en el proceso que lleva a cabo el lector. Al menos estos tres conflictos, determinantes para el funcionamiento de VME,

¹⁹³ En esta idea de imposibilidad radica, según Blanchot, la posibilidad de la literatura. De nuevo leído por Critchley: “Paradójicamente, la literatura sólo es posible en la medida en que es imposible; la posibilidad de la literatura se fundamenta en la imposibilidad de lo que Blanchot llama ‘conciencia estética’. Aunque Blanchot no llegue a definirlo así, podemos pensar la conciencia estética como una realización total del sentido de la obra de arte, la integración de lo que Blanchot llama la obra en un libro, o dicho en términos hegelianos, la presentación sensible del Absoluto. Para Blanchot, la posibilidad de la literatura reside en la esencial imposibilidad de crear una obra completa. Dicho de otro modo: la imposibilidad de la literatura es lo que preserva la literatura como posibilidad. La literatura se sitúa por encima de lo meramente actual, pues consiste en la preservación de la posibilidad en cuanto posibilidad. En cierto sentido, pues, la posibilidad de la literatura en cuanto posibilidad se preserva gracias a la radical incompletitud de la obra de arte, y esta incompletitud la que impide que el escritor o el pintor pueda dar un paso atrás frente a su obra y decir: ‘finalmente está terminada, finalmente no hay nada’” (2007: 84-85).

quedan no obstante negados, por vía “antirromántica” si se quiere, en la teoría del puzzle que contiene su preámbulo. Allí el fragmento (la pieza) no se entiende como forma significativa, y sí como un estadio provisional, una fase –“desafío”, “dificultad” (I7-I8)– en el camino hacia la plenitud de un sentido que sólo pertenece a la totalidad, y que por tanto emerge una vez conectados los fragmentos, nunca antes.

La hipótesis sobre el fragmento contenida en el preámbulo se desarrolla a través de la figura del artesano del puzzle (representada en la ficción por el personaje de Gaspard Winckler) y de su técnica del corte (*découpage*). El corte determina la forma de las piezas, pero también su contenido (el trozo de imagen delimitado por esa forma) y su relación con la imagen total. Es, por tanto, un procedimiento esencial para comprender la estructura del juego, y sin embargo de él se dice que “no obedece a ninguna necesidad” (VME: I8). El carácter coyuntural o no-significativo de la pieza se agrava en el caso de los puzzles industriales, fabricados en cartón, cuyo corte se realiza de forma mecánica y obedece a un diseño fijo –“une presse coupante réglee selon un dessin immuable tranche les plaques de carton d’une façon toujours identique” (*ibíd.*). Frente a ellos, los puzzles de madera no sólo ofrecen un material de mejor calidad, sino también un diseño artesanal, que pone en valor la “sutileza del corte” y atribuye a ese corte la verdadera *dificultad* del juego¹⁹⁴. Las piezas estándar de los puzzles de cartón, que se pueden dividir fácilmente en unas cuantas formas-tipo (muñecos, cruces, cruces de Lorraine) y que reducen la dificultad a una cuestión de probabilidad y combinatoria, quedan así enfrentadas a las piezas de madera, cortadas a mano por un artesano que predice los movimientos y las preguntas que luego se hará el jugador, evitando que el azar resuelva lo que debe resolver la astucia. Las de madera son piezas únicas, pero no por ello menos provisionales que las industriales: unas y otras son medios para un fin –la totalidad en que se enganchan. Sea del material que sea, una pieza aislada no tiene ni produce sentido, sino que sirve (al tiempo que dificulta) a un sentido exterior a ella y del que depende. La sutileza del corte, la especificidad de la pieza, no compromete, entonces, su forma o su sentido, sino que afecta a la imagen final que es su horizonte y al grado de dificultad que introduce en su reconstrucción. “L’espace organisé,

¹⁹⁴ “Ce n’est pas le sujet du tableau ni la technique du peintre qui fait la difficulté du puzzle, mais la subtilité de la découpe, et une découpe aléatoire produira nécessairement une difficulté aléatoire, oscillant entre une facilité extrême pour les bords, les détails, les taches de lumière, les objets bien cernés, les traits, les transitions, et une difficulté fastidieuse pour le reste: le ciel sans nuages, le sable, la prairie, les labours, les zones d’ombre, etc.” (VME: I8). Conviene precisar que el rechazo de los puzzles de cartón que Perec atribuye a los expertos se extiende hacia aquéllos reproducen la imagen-modelo en la caja. Se deduce de esto que los *buenos* puzzles, de madera, no incluyen esta imagen, y por tanto no condicionan a priori el resultado del juego –es decir, su sentido (cf. VME: I7 y ss.). Esta distinción entre puzzle de madera y puzzle de cartón adelanta el problema de la totalidad y de la totalización en la experiencia de la comprensión / lectura, que será desarrollado después a través de los capítulos de la novela (sobre todo en las tramas de Bartlebooth y de Valène, como luego explicaré).

cohérent, structuré, signifiant, du tableau sera découpé non seulement en éléments inertes, amorphes, pauvres de signification et d'information, mais en éléments falsifies, porteurs d'informations fausses" (VME: 19). *Inertes* (no significativas en sí mismas) o *falsas* (contraindicadas para el conjunto), las piezas valen en tanto desaparecen en la imagen del puzzle completo. Nada queda de ellas una vez encajadas; nada tampoco de la estructura textual que metaforizan: así visto, el fragmento sólo dura hasta que llega el sentido de la obra que lo contiene. Todo del sentido: texto cero.

Pero VME tiene menos sentido que texto; es un más de texto, texto de más. El fragmento, forma básica de su estructura, no entiende la autonomía en clave romántica: el vínculo entre las partes no se agota en la yuxtaposición o en la convergencia temática, y por tanto es más fuerte que el que se dejaba sentir, por ejemplo, entre los fragmentos-erizo del *Athenaeum*. No obstante, y a pesar de lo apuntado por el preámbulo, tampoco renuncia a esa autonomía para recuperar el privilegio –premoderno– de la totalidad. El fragmento de Perec es autónomo, pero funciona con otros fragmentos en una estructura literaria que es productora de totalidad. La totalidad no puede revelarse o aparecer en el fragmento, porque sólo existe después de ese fragmento, como efecto de la articulación de los fragmentos entre sí –los choques, los desacuerdos, las perspectivas en conflicto y los espacios vacíos que ocurren entre ellos. En consecuencia, el fragmento no puede ser la “parte” de un todo: es, de entrada un todo (no conoce otra totalidad), pero un todo productor de sentido y no una instancia autorreferencial.

El fragmento que comparece en VME, y en consecuencia el fragmento como disparador de la maquinaria elegible, sí obedece a la necesidad que el preámbulo de Perec le niega. No es provisional ni coyuntural. Esta *necesidad* es otra manera de referir su *condición literal*: los fragmentos de VME sólo pueden ser como son, no de otra manera. No les falta nada ni son parte de nada, tienen un significado propio y a su vez significan en su articulación con otros fragmentos, también significativos. ¿Cómo, entonces, definir esta forma? En lo que sigue, trataré de hacerlo a través de dos aproximaciones y dos conflictos, sirviéndome para ello de las consideraciones que teóricos y críticos literarios hicieron respecto al uso del fragmento en la modernidad.

Primera aproximación: el fragmento como género. ¿Podemos definir el fragmento literario moderno en clave genérica? ¿Qué implica decir, con Lacoue-Labarthe y Nancy, que es el “género romántico por excelencia”? ¿Ha de emanciparse de la división genérica tradicional o su novedad radica más bien en modificar las reglas de esa división? Pongamos el caso de VME: por fragmentaria y plural que sea, hay consenso en decir que esta obra es una novela, y en vincularla, así, al género narrativo. Considero que su uso del fragmento no funda un género distinto, sino que cuestiona la norma genérica de la narración –continuidad, temporalidad, prosaísmo, etc. Muchos de los fragmentos

de Perec (enseguida me detendré en alguno) son descripciones estáticas de objetos o lugares, y están más marcados por el ritmo y la repetición que por el desarrollo de una trama. Diríamos, entonces, que se aproximan a la norma del género lírico. De este modo, parece que la hibridación y el cuestionamiento de los límites genéricos define más al fragmento que su condición de género en sí.

En este sentido, Michel Gailliard habla del fragmento como “caso límite de la genericidad”, en tanto que pone en evidencia el problema de la clasificación, presente en la misma noción de género literario (1999: 401). En su uso común, un caso-límite (*borderline*) señala algo que no se ajusta a las normas (sociales, psicológicas, culturales, etc.) que rigen en su contexto. Nombra al inadaptado, al que funciona mal. El mal funcionamiento de VME es precisamente lo que garantiza su productividad literaria, sus efectos de significación y su novedad: como no cumple las convenciones narrativas –como *narra mal*–, hace visible una norma que de otro modo pasaría desapercibida –es decir: pasaría por contener todas las posibilidades de la narración. Cuando funciona, lo normativo se vuelve normal, y lo normal, natural, neutral, transparente. Sólo quien ve la norma puede posicionarse al respecto y decidir si quiere cambiarla –porque sólo entonces hay algo que cambiar. El fragmento, como caso límite de la narración, hace evidente el artificio-novela porque desactiva la *ilusión referencial* o representativa de la escritura *normal*. Más forma, más lengua y más texto implican un texto liberado de la representación y comprometido con la producción de sentido –lo que tantas veces, más arriba, señalé como la dimensión política de la literatura.

Caso-límite, estructura anormal: Gailliard fracasa en su intento de discernir unos trazos típicos capaces de reunir en la misma categoría (genérica) la diversidad de textos fragmentarios¹⁹⁵. El fragmento lleva al límite la genericidad, pero no es un género. El rasgo que, según este crítico, diferencia al fragmento de los tres grandes géneros es que puede definirse sin acudir a su contenido: no depende del elemento temporal o de la acción de los personajes, como ocurre en la narración, sino que se da inmediatamente como relación semiótica (*ibíd.*: 389). Es decir: es una categoría formal¹⁹⁶. Pero hablar del fragmento como forma no resuelve la pregunta por su naturaleza y por su autonomía: basta recordar que los románticos lo definían como una forma perfecta (cerrada como un

¹⁹⁵ “On peut décrire de façon à peu près convaincante un genre fragmentaire, en s'appuyant sur la logique, l'histoire de la réception et l'esthétique. Mais une fois la classification opérée [...] la recherche de la ou des propriétés communes aux textes que l'on a ainsi homologués s'avère impossible. On n'a pas trouvé de définition du fragment pour avoir réussi à rassembler dans la même catégorie quelques textes fragmentaires” (Gailliard 1999: 401).

¹⁹⁶ “Le fragment peut être décrit indépendamment de son contenu linguistique, comme l'une de ces nonnes formes dont la *Gestalt* avait tenté d'indiquer les caractéristiques: une figure sur un fond au contours nets en continus, etc.” (Gailliard 1999: 389).

erizo) y que el preámbulo de VME veía en las formas típicas de las piezas del puzzle (cruces, muñecos) la prueba de su falta de consistencia y de su subordinación a la totalidad.

Segunda aproximación: el fragmento como forma. El fragmento es una forma, es cierto, pero no una forma cualquiera, sino una forma *significativa* y *productiva*. Significativa porque, contra la sumisión prerromántica a la totalidad y por tanto contra la poética del preámbulo, es autónoma y tiene sentido en sí misma. Productiva porque, desde esa autonomía y desde esa afirmación significativa, se articula con otros fragmentos en relaciones no preestablecidas, exigiendo que alguien –el lector– dé un sentido a esa articulación y produzca, al hacerlo, una totalidad a posteriori. Estos dos atributos del fragmento determinan su naturaleza problemática, que yo quiero concretar en dos conflictos: uno externo y estructural, que resulta de su relación con la totalidad (el fragmento es una forma autónoma y a la vez parte de otra cosa, incluso si esa otra cosa aún no existe) y otro interno y semántico, que enfrenta su dimensión literal (lo que dice) con su alto grado de indeterminación (lo que no dice, su silencio).

Primer conflicto: el todo y la parte. El fragmento es una forma. ¿Pero podemos, al mismo tiempo, definir como forma a la obra literaria fragmentaria? Gailliard responde que sí, a condición de reconocer que el fragmento es al tiempo una forma *autónoma* y *solidaria* con esa obra en la que está enmarcado¹⁹⁷. Para evitar que la solidaridad devenga subordinación, Gailliard acude a las figuras del índice y de la sinécdoque: todo fragmento es fragmento de otra cosa, pero señala y contiene esa otra cosa, la refiere y se refiere a sí mismo en igualdad de condiciones (el humo indica un fuego; el vaso señala el vino, pero el humo no es sólo una parte del fuego ni el vaso debe su existencia al vino). El fragmento es, si se quiere, un *síntoma* de la totalidad –y el psicoanálisis sabe que los síntomas son lo más *real* de las neurosis, configuradores de la neurosis misma. Sinécdoque o síntoma, la relación entre el fragmento y la obra fragmentaria es de naturaleza metafórica¹⁹⁸.

En su estudio sobre las *Illuminations* de Arthur Rimbaud, André Guyaux definirá también el fragmento moderno (postromántico) en función del problema todo /

¹⁹⁷ “Peut-on ramener l’œuvre littéraire à une forme? Si oui, il faut reconnaître que le fragment se détache à la fois comme une forme autonome et solidaire d’un dont elle dépend. Cette relation de la partie au tout va pas sans ambiguïté : tout comme le signifié du mot ‘pièce’ peut contenir indifféremment les sèmes / partie/ et /totalité/, le fragment ne se départit jamais de son origine. Pour employer un autre vocabulaire, il semble que la prégnance du fragment le rattache au paradigme de l’indice: tout fragment est normalement fragment de quelque chose et se ramène, conceptuellement parlant, au stade du génitif qui, à en croire de René Thom, est à comprendre comme l’une des catégories linguistiques les plus primitives” (Gailliard 1999: 389).

¹⁹⁸ Gailliard, define que la “revolución fragmentaria” de los románticos pasa por esta figura: “En somme, ce que la relation fragmentaire met en jeu n’est plus vraiment de l’ordre de la synecdoque –où de la métonymie– mais de la métaphore” (1999: 392).

parte. Habla allí de un *prétendu fragment* –fragmento voluntario o intencional¹⁹⁹– para referir una forma que conserva la autonomía conquistada por los románticos, pero que problematiza su relación con la totalidad. Guyaux define este fragmento como “ser parcial” (*être partiel*), categoría en sí misma problemática, por cuanto enfrenta la dimensión acabada, única y completa del ser con la insuficiencia de la parcialidad. Esta estructura de quiasmo, que recuerda mucho al “todo parcial” propuesto por José Luis Pardo (cf. 2004: 638; *vid. supra* epígrafe 4.1), concentra el problema esencial del fragmento literario y de la obra fragmentaria: el sustantivo “ser” señala una forma autónoma y acabada, el adjetivo “parcial” señala su dependencia de una estructura superior en la que completar su sentido. Guyaux opone el *ser parcial* del fragmento al “ser total” de esa obra a la que, en principio, pertenece, y que, también en principio, falta. No obstante, al afirmarse como forma voluntaria, el fragmento se desprende de esa totalidad-marco y despoja de todo valor a su falta –“assimile ce qui lui manque au néant, au grand rien”– para convertirse en la forma primera: “le fragment devient un tout, et tout devient fragment”²⁰⁰.

De Guyaux me interesa la tensión entre todo y parte que anima su teoría, pero no tanto la manera en que la desarrolla. Su aproximación acaba pareciéndose demasiado a la defensa romántica de la autonomía: habla de un fragmento que “reconstruye su totalidad deshecha” para dejar de ser fragmento de algo y ser fragmento a secas (1985: 9). Por tanto, el polo de lo “parcial” se cae de la ecuación, y el fragmento acaba definido como una especie de *buena* totalidad alternativa. En este gesto, radical en apariencia, no se gana demasiado: la imposición de la totalidad –y los valores de Verdad y Belleza que comporta– siguen condicionando, desde fuera, los objetos literarios, que no solamente conservan sino que refuerzan su función referencial: el fragmento ya no representa la verdad, pero contiene y revela una verdad que no se puede conocer de forma directa. La propuesta de Guyaux no abandona el idealismo, y su compromiso con la trascendencia implica una teoría del arte inespecífica, que pone el material lingüístico y los procedimientos formales al servicio de criterios ajenos a la literatura y al arte. Habla así de un doble destino, metafísico y ético, del fragmento: metafísico por su querencia a la totalidad y al sentido, ético por su preocupación por la verdad.

Aunque no hay preocupación metafísica ni ética en mi aproximación a la forma fragmentaria, sí me interesa rescatar el carácter plural de la verdad que Guyaux le

¹⁹⁹ Tal y como lo traduje en mi consideración del problema en 2012 (cf. Fernández 2012: 73-75).

²⁰⁰ “En principe, sans doute, le fragment littéraire est, lui aussi, soustrait d’un texte plus long. Mais en principe seulement, car le fragment rimbaldien est un prétendu fragment, morceau du jour comme de nuit des mots et des choses, parti d’un tout si vaste et si confus qu’il en détient cette force qui fait alterner la parole et le silence, et porte l’asphyxie des mots dans les mots eux-mêmes. L’être partiel du fragment, détaché d’un être total, assimile ce qui lui manque au néant, au grand rien, et le fragment devient un tout, et tout devient fragment” (Guyaux 1985: 8).

asocia. Según él, cada fragmento propone una “verdad sin compromiso”, que tal vez no coincide con la de otros fragmentos, pero que aquellos no pueden desmentir (*ibíd.*: 9). Las consecuencias morales de esta hipótesis, importantes en el monográfico sobre Rimbaud, no importan en esta investigación. Sí importan, no obstante, sus consecuencias estéticas: la verdad sin compromiso del fragmento, que prefigura el choque entre fragmentos (y por tanto su relación), pone en marcha un proceso de significación que está siempre en construcción –“toujours à refaire”– a partir de las perspectivas en conflicto²⁰¹. La producción de esta verdad provisional, a partir de cada parte y de su mutua articulación, es lo que este trabajo entiende por *comprensión*. En la fórmula del texto elegible, la comprensión se desarrolla a lo largo de cada lectura, y produce, cada vez, un “sentido” –es decir, un efecto de totalización. La forma-fragmento produce, así, el sentido “total” de la obra fragmentaria, estructura que analizaré en el siguiente epígrafe y que define el tipo de objeto literario que es VME.

Quiero, antes, identificar en VME los rasgos de la forma-fragmento que hasta aquí desarrollé de manera general y teórica. Como apunté en las páginas anteriores, sería muy impreciso afirmar que la totalidad producida por los fragmentos de VME coincide con la coordenada espacial que los reúne a priori. El edificio, cronotopo y límite de la novela, es la premisa que justifica la convivencia historias tan diversas, pero no explica las relaciones que surgen entre ellas. Propone un vínculo débil, secundario, que permite que cada historia se desarrolle de manera autónoma por fuera de esa relación de pertenencia. El sentido de la novela –esto es: la emergencia de una totalidad fuerte, de un sistema coherente y cohesionado– no depende del edificio, sino de los vínculos que las historias establecen entre sí, desde dentro, a partir de objetos, situaciones, personajes, etc. Estos vínculos, narrativos y no espaciales, funcionan en varias direcciones a la vez y crean una red argumental muy compleja que sólo el lector puede “simplificar” en un relato. Ese relato no agota la novela, pero actualiza uno de los sentidos potenciales que están contenidos en su estructura –que, por tanto, sigue significando después de la lectura. Consecuencia: VME no se dice siempre igual, no

²⁰¹ “Du premier *destin*, *métaphysique*, du fragment: n’être qu’une part et valoir comme un tout, dérive son *destin éthique*: n’être pas démenti. D’autres fragments peuvent venir, il ne les contredit pas. Chaque texte est dans la liberté de ses manques possibles. D’où le principe d’un recueil toujours et déjà inachevé, où l’on retrouve, avec son caractère négatif; la soustraction dont chaque texte avait en raison. D’où la désarmante virginité d’une signification toujours à refaire et cette forme aux ‘bords déchiquetés’ dont Melville voulait qu’elle fût, en propre, celle de la *vérité sans compromis*” (Guyaux 1985: 8-9; el subrayado es mío). Algo semejante, aunque referido a la revolución fragmentaria del romanticismo, escriben Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy: “Car on ne parvient pas à la vérité par la voie solitaire de la démonstration [...], mais par celle de l’échange, du mélange, de l’amitié –et, on y reviendra, de l’amour. [...] L’accomplissement du fragment se profile ainsi dans l’échange –ou le change– absolu, absolument naturel, des pensées-individus entre les individus-pensées, qui est aussi bien, en chaque fragment, la production de ce même naturel véritable comme œuvre d’art” (Lacoue-Labarthe 1978: 66).

significa siempre lo mismo; su sentido depende de las prioridades, las conexiones, los ordenamientos y las experiencias que produzca, cada vez, cada lector.

Hay, por tanto, muchos sentidos para la novela, muchas maneras de ordenar las historias que suceden en su interior. Uno de estos ordenamientos, quizás el más fácil de reconstruir, es el que orbita alrededor al proyecto de Bartlebooth. Percival Bartlebooth, personaje muy presente en la novela, despliega uno de los ejes narrativos principales, que se establece transversal del texto –más significativa, si se quiere, que la transversal del edificio, en tanto que ordena el conjunto en un relato en vez de simplemente contenerlo en un lugar. Así, una posible lectura comprenderá VME como la historia de un millonario excéntrico que dedica su vida a producir y destruir 500 puzzles de 500 marinas. Los viajes, los contratiempos y las personas implicadas en este proyecto expandirán el universo de Bartlebooth para acabar implicando, en distinto grado, a todos los vecinos del 11 de Simon-Crubellier. Pero otra posible lectura (ordenamiento / transversal / totalidad producida) observará el edificio y sus historias desde el punto de vista de su inquilino más antiguo, Serge Valène, que aunque también está implicado en el proyecto de Bartlebooth, pone en marcha otra cadena asociativa y otra red de significación –otro relato. Una tercera pasaría, por ejemplo, por darle a la novela un sentido teórico, explotando su dimensión metaliteraria y centrándose en los juegos de referencialidad cruzada y en la confusión entre los planos de la realidad y de la ficción. Y así, cada forma de ordenar de los fragmentos producirá un sentido del conjunto, una idea de totalidad o de obra, sin que ninguna agote la capacidad de significación accionada por la forma-fragmento.

Segundo conflicto: lo dicho y lo no-dicho. Más acá de su afirmación como un todo y de su relación con una totalidad-otra, el fragmento contiene un conflicto en (o desde) el interior de su forma. Este conflicto surge de la tensión entre lo dice y lo que no dice, lo que calla. Recupero aquí los conceptos de literalidad e indeterminación que expliqué en la primera parte de este proyecto. El fragmento es literal: dice todo lo que dice, exactamente como lo dice. En esta dimensión de lo dicho va parte de su dificultad: como forma narrativa *anormal*, el fragmento no cumple con las expectativas del género e implica una lectura crítica, es decir: consciente del procedimiento lingüístico que esta forma pone en juego. Enseguida pondré ejemplos de cómo opera esta literalidad, que en VME no es tanto agramatical (como sí ocurría en el ejemplo del *Bartleby* de Melville, *vid. supra* epígrafe 2.1) como agenérica –o al límite de la genericidad (Gailliard). En esta literalidad extrañada, el fragmento se afirma como objeto de lengua concreto y evidencia su condición ficcional / artificial. No pretende ser representativo ni transparentar la realidad de unos hechos que convencionalmente interpretamos en clave continua, cronológica y causal. Al contrario, interrumpe el relato normal de la realidad, haciéndola (y haciéndose) problemática.

La *literalidad* del fragmento está estrechamente relacionada con sus límites. Se trata de una forma acotada por definición, de extensión variable pero tendiendo a breve, que generalmente se aproxima parcialmente al problema que le ocupa (ofrece uno de sus aspectos, nunca todos). Esta limitación define su forma (lo separa –literalmente– de las demás formas, mediante blancos, marcas u otros signos gráficos), pero no condiciona su sentido: un fragmento *dice más* que lo significado por las palabras que contiene. Su conflicto con la totalidad se ve reflejado en el conflicto que mantiene con un sentido que no le cabe dentro: lo dicho, por el modo en que se dice, proyecta la significación más allá de sus límites formales. Aquí aparece con toda su fuerza el mecanismo de la elegibilidad: la letra dura del fragmento no dice todo, o, por ser más exactos, dice incluso lo que no dice. El silencio está inscrito, como vacío, en la estructura fragmentaria, que, apelativa en alto grado, requiere de un lector que la llene con trozos de una experiencia no textual, pero textualmente solicitada. En esta forma siempre hay algo que falta; en consecuencia, siempre hay algo que ponerle, algo que traer desde fuera para completar su sentido (cf. Iser 1989a: 133 y ss.; *vid. supra* epígrafes 3.1 y 3.3).

Lejos de la inflación de la falta que orienta muchas aproximaciones al fragmento literario²⁰², yo leo este silencio en los términos, mucho más precisos, de la *indeterminación*. Dediqué el tercer capítulo de este trabajo a esta dimensión del texto elegible: allí expliqué cómo los lugares de indeterminación incluían al lector como una función de su estructura. Ese lector implícito o lector-función produce el sentido que el texto no tiene, y a la vez garantiza que ese sentido no sea solamente uno, aunque siempre cristalice en uno. El sentido será, cada vez, el que el sujeto-lector (el lector empírico que asume la función que el texto le reserva) produzca en su comprensión. Así ocurre también con el fragmento, forma autónoma y acabada en la que operan fuerzas desterritorializadoras que lo conectan inmediatamente con su afuera. Esta desterritorialización está accionada por un uso literario del lenguaje, que no comunica inmediatamente y por tanto obliga al lector a especular, a interpretar, a relacionar, a salir del texto (con el texto) para comprenderlo.

Así, lo indeterminado del fragmento reproduce, a nivel micro, la macroestructura de la obra fragmentaria, donde los vacíos se dan entre las partes “sueltas” y el sentido

²⁰² Entre las que destacan las de Jacques Derrida y Maurice Blanchot, pero también la de Guyaux, que en el referido ensayo sobre Rimbaud, escribe: “Privilegiando la falta, [el fragmento] apunta más verdad que la fábula o la máxima, a las que nada falta. Del primer destino, metafísico, del fragmento: no ser más que una parte y valer como un todo, se deriva su destino ético: no ser desmentido. Otros fragmentos pueden venir, no lo contradirán. Cada texto se da en la libertad de sus posibles faltas. De aquí el principio de una selección siempre y ya inacabada, donde se encuentra, en su carácter negativo, la sustracción que todo texto tiene por esencia. De aquí la tierna virginidad de una significación siempre por rehacer y esta forma de “bordes despedazados” que Melville deseaba que fuera, propiamente, la de la verdad sin compromiso (1985: 8-9).

consiste en producir su relación. La discontinuidad de la obra fragmentaria rechaza, sobre todo, la coherencia –pues no hay, de entrada, una idea central que imante y organice los fragmentos– y a la cohesión –que se reduce *literalmente* a la yuxtaposición. No obstante, la coherencia que falta como causa termina apareciendo como efecto (de sentido) y la cohesión se enriquece en el trabajo de lectura –que consiste, insisto, en producir la relación entre las partes, en imponerle al texto un orden nuevo. Como explica Jean-Louis Galay a partir de la escritura de Paul Valéry,

le texte fragmental, tout en donnant l'impression d'une carence de telles relations qui constituent habituellement le texte continu, donne à lire (autrement) d'autres relations, qui se substituent aux premières dans leur rôle constitutif. Ce serait donc un changement dans l'accent mis sur les possibilités relationnelles définissant la constitution d'un texte, qui fait que celui-ci se produit nécessairement –et se présente– comme dispersion de fragments, plutôt que comme développement un, continu et articulé (1977: 351).

No ausencia de relación, no mera yuxtaposición: *otras relaciones*. El siguiente epígrafe profundizará en la naturaleza de esas relaciones *por leer* en VME, por ahora sólo quiero ilustrarlas con un ejemplo. El capítulo XXVI, el primero de los dedicados a Bartlebooth, deja muchas cosas del personaje y de su proyecto sin decir. Algunas de esas cosas, que adquieren en la lectura la forma de preguntas, se van contestando en otros capítulos centrados en el hacedor de puzzles (Bartlebooth 2, 3, 4 y 5). Otras, no obstante, se resuelven en episodios que no giran en torno a él, protagonizados por gente implicada en su proyecto –Serge Valène, Winckler, Smautf, Morel, etc.– o por figuras que le afectan indirectamente –como el crítico de arte Charles Albert Beyssandre o el productor de televisión Rémi Rorschash. De este modo, los capítulos de la novela subordinan su relación inmediata, marcada por la progresión (están numerados) y la yuxtaposición (se separan por saltos en la trama), a un vínculo por afinidad, articulado, a posteriori, por el destino del personaje y de su empresa. Otra relación y otro relato, que sólo son posibles porque cada parte debe buscar en otra la información que le falta. Si, como aspiraban los románticos, cada fragmento de VME estuviera totalmente cerrado sobre sí y lo dijera todo, entonces la lectura se desarrollaría de forma continua, sin necesidad de reorganización alguna. Es por el inacabamiento de la forma fragmentaria que la discontinuidad narrativa funciona (mal) y produce su(s) sentido(s).

*

Las páginas anteriores trataron de explicar la dimensión productiva –productora de unidad o de sentido– del fragmento a partir de lo que éste tiene (su forma limitada, su contenido literal) y de lo que no tiene (una totalidad ordenadora, un sentido pleno

y explícito). La forma y la falta son, recuperando el esquema deleuziano, las dos series heterogéneas implicadas en la estructura fragmentaria: la serie literal y la serie indeterminada se articulan a través de la instancia del lector, que hace que una avance sobre la otra activando la cadena de significación y produciendo, así, el sentido. El fragmento contiene a su lector, como el (buen) puzzle de madera contenía a su jugador y avanzaba sus problemas. Aunque a la naturaleza metatextual de VME parecen bastarle los análisis teóricos, creo conveniente aterrizar las consideraciones propuestas en pasajes concretos y así demostrar, en la práctica, los procedimientos que intervienen en la forma fragmentaria. Para ello, acudiré a dos ejemplos de la novela, seleccionados por el uso que hacen de *cierta techné* del fragmento.

Tres notas previas. Una: los ejemplos que propongo en absoluto agotan las posibilidades estructurales de la forma-fragmento. Son muchos los procedimientos a los que acude la fragmentación, relacionados todos ellos con un ejercicio de tensión sobre la norma (la lengua, el género, los temas *normales*). Dos: los ejemplos que propongo explotan el procedimiento del catálogo, típico de la escritura de Georges Perec y particularmente recurrente en la VME, pero que tampoco agota los usos que el autor hace de la fragmentación. Tres: los ejemplos que propongo están relacionados con cuestiones abordadas teóricamente a lo largo de este trabajo, ponen a funcionar la maquinaria literaria del texto elegible e inciden en la desterritorialización y en las operaciones a contra-norma –especialmente contra la norma del género. Retomo en ellos, por tanto, la idea del fragmento como “caso límite de la genericidad” que tomé de Gailliard y que es convergente con las poéticas de la hibridación en las que numerosos críticos de la literatura –y del arte en general– reconocen una pauta estética de la “postmodernidad”²⁰³.

¿Cómo funciona la hibridación genérica en los fragmentos de VME y de qué manera activa la maquinaria que produce el sentido de la obra? Definidos en el subtítulo como *romans*, cabe situar estos fragmentos en el ámbito de la narración. Otros rasgos estructurales los vinculan, de hecho, a ese género: de entrada, forman parte de un objeto-novela que es su marco (el libro), pero además la disposición del texto es prototípicamente prosaica, puesto que ocupa la página de margen a margen, sin que por lo general se produzcan los cortes en la continuidad de lo escrito que convencionalmente definen la escritura en verso. El verso, unidad mínima del género lírico, sólo aparece de manera coyuntural en VME –por ejemplo en el pasaje del *Kubla*

²⁰³ Entre estos estudios relacionados con la hibridación genérica, me gustaría destacar el conocido volumen *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* de Jean-Marie Schaeffer (1989), el artículo “Polos y ámbitos para una teoría de los géneros” de Francisco Javier Ávila (2006) –que recuperaré un poco más adelante en este trabajo–, y el reciente trabajo doctoral de Marta Espinosa Berrocal, *Nuevas derivas del relato lírico: Francisco Umbral y Sylvie Germain* (2016).

Khan de Coleridge incluido en el capítulo XXXIX (218), en la canción reproducida en el capítulo LXI (356) o en el trozo de la poesía de Ibn Zaydûn caligrafiado en el pergamino de la tienda de Madame Marcia (capítulo LXVI, 384). No obstante, lo lírico interviene de manera decisiva en la lengua y la forma del fragmento, y lo hace a partir de uno de sus rasgos genéricos esenciales: el ritmo. Me detengo en esta cuestión.

Entre muchos otros teóricos, Antonio García Berrio y Teresa Hernández señalaron el elemento rítmico como factor fundamental para la experiencia estética y como una de las dos *causas* (*aitai*) que, junto a la mimesis, determina la idea aristotélica de poesía. El placer estético accionado por el ritmo, de naturaleza físico-acústica, tiene que ver con la “creación artificial de *series* regularmente sucesivas de elementos recurrentes” –de ahí que condicione más las artes definidas como temporales (música, literatura) que las espaciales (como la pintura o la escultura, por ejemplo)–, “creando cadenas de identificación (invariantes) y de diferencia (variaciones), agrupadas en unidades de organización extensa, que reconocemos como *textos* u *obras*” (2004: 89-91). Esto es: el ritmo viene dado por la alternancia de elementos constantes y elementos variables, de repeticiones y transgresiones de un elemento común, en una progresión que incumple regularmente las expectativas que su mismo desarrollo impone. En este sentido, la estrecha vinculación del ritmo con el género lírico tiene un fundamento histórico: en su origen, el verso cumplía una función mnemotécnica, es decir, facilitaba, por su recurrencia, la asimilación y el recitado de textos ante un público que no podía (porque no sabía) leerlos. Uno de los recursos rítmicos más afortunados del género lírico es la rima, que consiste en la repetición de fonemas al final del verso. La rima insistiría en el elemento constante del ritmo, mientras que otros procedimientos, como el encabalgamiento (es decir, el desborde de la unidad versal o rítmica causado por el privilegio de la unidad sintáctico-gramatical), tendrían que ver con lo variable o con la transgresión.

La distribución del ritmo en el poema conoció una notable evolución en la historia del género lírico, pasando de un modelo muy tipificado que respondía a formas versales, estróficas y compositivas fijas, que en buena medida eran signos de época (el soneto y la lira en el Renacimiento, el alejandrino en el modernismo, etc.), a la situación actual, donde los esquemas métricos son sólo una posibilidad para una poesía liberada, digamos, de su compromiso con el cómputo²⁰⁴. El siglo XIX trajo una

²⁰⁴ La libertad métrica traída por *versolibrismo* tiene su origen en los poetas simbolistas franceses (Rimbaud, Baudelaire) y en sus antecedentes inmediatos (como Walt Whitman), y encuentra muy rápidas adhesiones (la más llamativa es la de Mallarmé) que consolidan esa libertad hasta volverla casi obligatoria para la poesía *moderna* del siglo XX. A la larga, y por su inflación, el verso libre terminó confundido en muchos casos con una suerte de espontaneidad o uso no trabajado de la lengua, que desactivó un procedimiento al que Jacques Roubaud se referiría como VIL –Verso Internacional Libre–, y relacionaría con la “poesía-muesli” (cf. 1995: 39).

renovación formal de un calibre nunca antes conocido, y del que quizás Mallarmé sea el mayor representante. Por cambiar, cambia incluso su aspecto gráfico: la página sustituye al verso como unidad lírica, y en su interior el espacio blanco desplaza su lugar (se “sale” de los márgenes) y en consecuencia desplaza su función: no separa versos, sino que conecta “prismáticamente” ideas (Mallarmé 1998: 253). Las vanguardias poéticas llevarán al extremo el gesto mallarmeano, amparadas por los avances de la técnica y muy especialmente por las innovaciones en el ámbito de las artes visuales. No obstante, y a pesar de la tentación visual que se trae esta nueva concepción del poema, este trabajo es partidario de que la transformación poética que se produce en el siglo XX es una transformación *de la lengua, en la lengua y por la lengua*, y que no produce una “poesía visual” (término muy (mal) atribuido a esta época) sino una poesía con más lengua que nunca, más que nunca, *litera*²⁰⁵.

Este giro *hacia la lengua* de la poesía (que en la tradición inglesa e hispanoamericana podríamos calificar de *modernista*) no renuncia al ritmo, pero parece prescindir de la rima, que se pierde definitivamente en él. El ritmo en bruto, sin su destilación en versos y estrofas, parece abarcar desde entonces todo el campo de la poesía, situándose como el factor lírico por antonomasia. Pero este ritmo no rimado y de métrica libre constituye también un rasgo fundamental en la escritura de Georges Perec, que dota sus fragmentos de la tensión formal que les es constitutiva y los confirma como género límite entre la narrativa y la poesía –con razón escribe Galay que “l’œuvre fragmentale échappe à la catégorie de prose” (1977: 361). Entre la poesía y prosa: éste es también el caso de hibridación que más le interesa al profesor Francisco Javier Ávila de todos los que contempla en su artículo “Polos y ámbitos para una teoría de los géneros” (2006). Sus hipótesis son muy pertinentes para comprender técnicamente la forma fragmentaria y para analizar los ejemplos seleccionados de VME. Recorro, brevemente, su planteamiento: Ávila parte de la distinción entre polos y ámbitos archigenéricos, con la intención de enriquecer el estudio de los cuatro géneros teóricos tradicionales: lírico, narrativo, dramático y ensayístico. Un polo archigenérico o polo de máxima

²⁰⁵ Así lo defiende María Salgado en un epígrafe de su tesis doctoral titulado “La poesía visual no es visual”: “El problema crítico fundamental de las etiquetas ‘visual’ [y ‘sonora’] es que no nos dejan pensar sino desde fuera y desde lejos el material fundamental de la poesía, que es el lenguaje. Casi como si tuviéramos miedo de lo que el lenguaje sea, miramos y escuchamos sus hallazgos más determinados desde la orilla de enfrente a partir de metáforas que reconocen, por analogía, sólo una partecita de los efectos verbales –los que son, diríamos, pirotécnicos– pero que desconocen la materialidad lingüística. Una materialidad lingüística que instituye la diferencia textual frente a aquella materialidad visual que instituya la diferencia de la imagen; sin que esto implique que ambas, texto e imagen (en tanto zonas de una Escritura entendida como articulación de la huella significante) no puedan retarse, filtrarse, traducirse y encontrarse, en el momento crítico de la iluminación, o coincidir materialmente en el tiempo y el espacio mediante el gran procedimiento tecnopoietico del siglo XX, esto es: el principio de montaje” (2014: 44). A este respecto, consultar el segundo capítulo de este trabajo –“De la poesía visual como un problema de materialidad lingüística”– (cf. *ibíd.*: 43-46).

caracterización archigenérica es un espacio nuclear determinado por los textos más alejados de –y menos contaminados por– los otros polos. A su alrededor se extiende el ámbito archigenérico correspondiente, que en sus extremos toca, interactúa y se confunde con los tres ámbitos restantes. Desde esta premisa, Ávila trata de cercar una definición *formal* de los polos lírico (PL) y narrativo (PN), que vaya más allá de la oposición entre la subjetividad y la objetividad que tradicionalmente les caracterizarían, y que tampoco se agote en la cuestión del ritmo, tal y como me interesó resaltar a mí hasta el momento. Señala, pues, tres factores básicos que definen a ambos polos por contraposición: la extensión o fragmentarismo (E), que tiende al mínimo en el PL y al máximo en el PN, la concatenación causal-temporal (C), baja en el primero y muy alta en el segundo, y la intensidad o densidad formal (F), mucho más alta en el PL y poco importante en el PN. A estos factores, el profesor añadiría un análisis del modo en que las partes (“textos autónomos mínimos”) y el todo (“obra pragmáticamente unitaria”) se relacionan en uno y otro polo, para concluir que en el PL se halla “el arte intenso del fragmento” y de “la yuxtaposición estética de los fragmentos diversos”, mientras que en el PN se produce “el arte de la extensa continuidad fluida”, donde el texto autónomo mínimo coincide con la obra pragmáticamente unitaria (cf. 84-85, 90-91). Una vez definidos los polos, el artículo propone múltiples ejemplos de obras literarias “intermedias”, que combinan rasgos de uno y otro, y que se sitúan, por tanto, en el espacio más amplio –y más interesante para la evolución literaria– de los ámbitos lírico y narrativo (AL y AN): los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire (AL), el *Tristram Shandy* de Sterne (AN), el *Ulises* (AN) o el más extremo *Finnegan’s Wake* de Joyce (AN) son, por razones evidentes, algunos de los textos referidos.

En esta línea, VME, ejemplo de novela fragmentaria, ofrecería un caso híbrido e incluso conceptualmente contradictorio: tomada como novela, se situaría sin duda en el PN, pero su fragmentación la dota de uno de los rasgos constitutivos del PL. Los factores E y C, aplicados al conjunto textual (“obra pragmáticamente unitaria”), confirman la pertenencia de VME al AN, si bien plantean algunas dificultades que la aproximan al AL: por un lado la no coincidencia de esa obra con los textos autónomos (fragmentos) que la componen, lo que la asemeja a antología o un poemario; por otro lado la interrupción sistemática de la lógica temporal y causal en un discurso que, no obstante, ofrece pistas para el lector produzca una continuidad (C) a partir de los fragmentos.

Pero tanto E como C remiten a la estructura de VME como totalidad fragmentaria, objeto del siguiente epígrafe, y no al fragmento como forma o “texto autónomo mínimo”, que me ocupa ahora y que está directamente relacionado con el factor F, esto es, con la *intensidad formal* –que más arriba referí como *tensión* y relacioné con el ritmo. Ávila entiende la intensidad o densidad formal a partir de una afirmación de Tomachevski, que en su *Teoría de la literatura* habla del verso como “un lenguaje radicalmente

deformado” (2006: 80). En este sentido, recupera, a su vez, la idea lotmaniana de *entropía* que me sirvió para caracterizar al texto elegible en la parte teórica de este trabajo (*vid. supra* epígrafe 3.2): para Lotman, la cantidad de información contenida en un mensaje es una función del número de mensajes alternativos posibles. El lenguaje literario, como sistema de modelización secundario que asume y transforma el lenguaje natural (primario), pone en juego siempre dos códigos a la vez, que los usuarios de un texto determinado deben conocer y dominar a priori. Esto explica la saturación semántica de un texto que tiene muchos más significados que los que sus significantes denotarían en un uso de la lengua convencional. Si a la superposición de códigos natural y literario le añadimos, además, la superposición de códigos específicamente literarios –narrativo y lírico– que caracteriza a la forma fragmentaria, vemos cómo la entropía aumenta de manera notable. Las posibilidades de descodificación del mensaje fragmentario se multiplican, primero, en función del conocimiento de esos códigos, pero después por el conflicto entre ellos que tiene lugar en su interior. Esta densidad es la que explica la tensión interna del fragmento –eso que los románticos llamaron su “perfección” formal y en la que yo quise reconocer su literalidad. El fragmento tensa la lengua literaria, dobla sus códigos, y en consecuencia multiplica sus posibilidades de significación.

Paso por fin a estudiar estos procedimientos de densidad formal o *lengua tensa* en los que considero que son los fragmentos más tendientes a lo lírico de VME. Como avancé más atrás, lo lírico se vincula aquí a una estructura muy concreta, que a priori aparecería como una de las menos líricas imaginables, en tanto que ni siquiera forma parte del espectro literario: el *catálogo*. La forma catalogica es muy característica del idiolecto de Perec, que acude con frecuencia a la enumeración de objetos o de lugares, en los que rige un procedimiento de clasificación y ordenamiento por categorías²⁰⁶. Enseguida se verá, no obstante, hasta qué punto la recodificación literaria de la prosa del catálogo pone en marcha, de forma paradigmática, ciertas pautas rítmicas (líricas) a través de la repetición.

(1) Tomo el primer ejemplo del capítulo XV de VME (*Chambres de bonne*, 5), dedicado al viejo sirviente de Bartlebooth, Mortimer Smautf. Tras una breve descripción del espacio-disparador del relato (la habitación de servicio) y de las circunstancias y la trayectoria del personaje, el capítulo se ocupa de referir los lugares del mundo que

206 Podría decirse, en efecto, que los procedimientos de enumeración, ordenación y clasificación son el núcleo de la poética de un autor: poco antes de morir, Perec publica “Penser / Classer” (*Le genre humain*, 1982), un breve texto que aborda la actividad clasificatoria en su íntima relación con el pensamiento –“Que me demande-t-on, au juste? Si je pense avant de classer? Si je classe avant de penser? Comment je pense quand je veux classer?” (2015: 152). Este texto dio título, a su vez, a un libro póstumo publicado por Hachette en 1985, en el que aparecen ensayos de lo más diverso, pero relacionados siempre, directa o indirectamente, con las inquietudes literarias de Perec y con algunas de las soluciones que ensayó sus obras de mayor envergadura. Pensar, clasificar, ordenar: el catálogo es la fórmula narrativa estructuradora o nuclear de muchos de los textos de ficción más conocidos del autor, entre los que destacan *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), *Je me souviens* (1978) o *Un Cabinet d'amateur* (1979).

Smautf visita entre 1935 y 1954, como compañero y cómplice del proyecto de su patrón (si no su “Sancho Panza”, escribe Perec, sí “al menos su Passepartout” –pues hay algo de Fileas Fogg en Bartlebooth; cf. VME: 79). Los viajes que ambos realizan acaban sintetizados en un catálogo de los puertos que Bartlebooth reproduce en las acuarelas que luego acabarán convertidas en puzzles. El ritmo de la enumeración es, al principio, pausado, permite explicaciones, descripciones e incluso anécdotas –así ocurre con el primero y con el último de los puertos de este tour, que encabezan el fragmento y que disponen, cada uno, de la extensión de una oración completa:

Le premier port, dans la première quinzaine de janvier mille neuf cent trente-cinq, fut Gijón, dans le golfe de Gascogne, non loin du lieu où le malheureux Beaumont s'obstina à chercher les vestiges d'une improbable capitale arabe d'Espagne. Le dernier fut Brouwershaven, en Zélande, à l'embouchure de non loin de l'Escaut, dans la deuxième quinzaine de décembre mille neuf cent cinquante-quatre (VME: 80).

Tras estas dos frases iniciales, no obstante, el ritmo se acelera progresivamente y muy pronto el discurso asume esa forma catalogica a la que más arriba aludí. Introducida por la locución adverbial “entre-temps”, la secuencia cierra el párrafo con una tercera y última frase, muy larga, en la que cada puerto se separa del siguiente por comas [,] o punto y comas [;]. Sin pausas sintácticas significativas –no hay puntos– y sin las pausas narrativas propias de la descripción –cada puerto se conforma con un pequeño inciso o con un sintagma adjetivo especificativo de su tamaño, características o localización–, el relato asume una velocidad más propia de lo que Genette llamó “sumario”: una anisocronía –es decir, un desajuste entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato– en la que la duración de lo narrado (veinte años de viajes) es muy superior a la extensión de su narración (una sola, aunque larga, oración) (cf. Genette 1989: 152-155). Reproduzco esta oración, que retoma la secuencia donde la dejó la cita anterior:

Entre-temps, il y eut le petit port Muckanaghederdauhaulia, non loin de Costelloe, dans la baie de Camus en Irlande, et l'encore plus petit port de U dans les Îles Carolines; il y eut des ports baltes et des ports lettons, des ports chinois, des ports malgaches, des ports chiliens, des ports texans; des ports minuscules avec deux bateaux de pêche et des ports immenses avec des jetées de plusieurs kilomètres, des docks et des quais, des centaines de grues et de ponts roulants; des ports noyés dans le brouillard, des ports torrides, des ports pris dans le glaces; des ports abandonnés, des ports ensables, des ports de plaisance avec des plages artificielles, des palmiers transplantés, des façades de palaces et de casinos; des chantiers infernaux fabriquant par milliers des liberty ships; des ports dévastés par les bombes; des ports tranquilles où des petites filles nues s'aspergeaient à côté des sampangs; des ports à pirogues, des ports à gondoles; des ports de guerre, des criques, des bassins de radoub, des rades, des darses, des chenaux, de môles; des entassements de barils, de cordages et d'éponges; des amoncellements d'arbres rouges, des montagnes d'engrais, de phosphate, de minerai; des casiers grouillants de homards et de crabes; des étals de

grondins, de barbues, de chabots, de dorades, de merlans, de maquereaux, de raies, de thons, de seiches et de lamproies; des ports puant le savon ou le chlore; des ports ravagés par la tempête; des ports déserts écrasés de chaleur; des cuirassés éventrés réparés dans la nuit par des milliers de chalumeaux; des paquebots en liesse entourés de bateaux citernes lançant leur grandes eaux dans un tintamarre de sirènes et de cloches (VME: 80-81).

Quizás este procedimiento-sumario, por el modo en que comparece en esta secuencia, sea lo primero que merece la pena subrayar. Vuelvo a las tesis narratológicas de Genette para detenerme, primero, en la pausa narrativa, caso extremo de anisocronía, donde el tiempo del relato es infinitamente superior al tiempo de la historia, puesto que en la historia ese tiempo no existe, es igual a cero ($TR=n$, $TH=0$ / $TR=\infty > TH$; cf. 155 y ss.). La pausa narrativa es la forma temporal propia de la descripción, una modalidad que sólo existe en el discurso, y no, digamos, en los hechos brutos de la realidad. Lo curioso del fragmento de Péric es que, aunque procedimentalmente se aleja mucho de la pausa narrativa (en el sumario el tiempo del relato acelera y reduce el tiempo de la historia, en la pausa lo expande infinitamente –lo inventa), se acerca, *por su contenido*, a una descripción. Cualquiera que leyera este fragmento podría concluir acertadamente que en él se *describen* los puertos visitados por Bartlebooth y Smautf. Es como si, por dentro del sumario, la narración se detuviera en pequeñas descripciones. Es como si, por tanto, el ritmo acelerado del pasaje no procediera solamente de reducir / resumir el contenido de la historia narrada, sino más bien de *yuxtaponer* ese contenido en su forma más esencial y reducida. Porque, en realidad, en este fragmento no hay relato: hay una sucesión temporalizada de estampas. En este sentido, hablar de pausas y de sumario se vuelve impropio desde un punto de vista genérico: busca aplicar categorías narrativas a un texto que no puede reconocerse como narración y que por tanto tampoco responde a la temporalidad propia de ese género.

Hasta aquí, la primera pista sobre la hibridación genérica pasa por el tratamiento del tiempo, elemento fundamental en el texto narrativo, pero que en este fragmento funciona narrativamente mal. Funciona accionado por un (no) tiempo convencionalmente atribuido a la poesía, aunque el texto tampoco responde a la temporalidad lírica –hay una sucesión: los años pasan por los puertos visitados. Pero el tiempo no es el único canal por el que la poesía entra en el fragmento. De hecho, antes que su yuxtaposición acelerada, destaca en la secuencia el uso de la anáfora, y por tanto la repetición como técnica de creación de ritmo. Lo que se repite, en este caso, es el sintagma “des ports”, con valor de complemento directo de una larguísima frase impersonal, que en ocasiones incluye también un verbo –“il y eut des ports”. A pesar de la longitud y de la cantidad de información contenida en la oración, no hay en ella subordinación: *il y eut* es la única forma verbal conjugada, y todas las circunstancias

que se predicán de cada puerto aparecen en forma de complemento del nombre o de aposición (siempre dentro de ese complemento directo repetido). Se trata de una oración compuesta yuxtapuesta, que en muchas ocasiones prefiere omitir el verbo principal —“[il y eut] des ports noyés dans le brouillard, [il y eut] des ports torrides, [il y eut] des ports pris dans le glaces”, etc.—, que no obstante sigue operando en el nivel sintáctico para hacer posible la concatenación de complementos directos.

La yuxtaposición aparece entonces como un elemento esencial a efectos temporales de narración y a efectos sintácticos de discurso. Vinculada a ella, la anáfora va encadenando esos sintagmas yuxtapuestos, *que se convertirían en versos* si mediara un salto de línea entre ellos. Porque habría que pensar si existe una diferencia significativa entre escribir el pasaje tal y como está —por ejemplo en esta parte: “il y eut des ports baltes et des ports lettons, des ports chinois, des ports malgaches, des ports chiliens, des ports texans; des ports minuscules avec deux bateaux de pêche et des ports immenses avec des jetées de plusieurs kilomètres, des docks et des quais, des centaines de grues et de ponts roulants”— y hacerlo por ejemplo, así:

il y eut des ports baltes et des ports lettons
des ports chinois, des ports malgaches
des ports chiliens, des ports texans
des ports minuscules avec deux bateaux de pêche et
des ports immenses avec des jetées
de plusieurs kilomètres des docks et des quais,
des centaines de grues et de ponts roulants
des ports noyés dans le brouillard
des ports torrides
des ports pris dans les glaces [...]

Observado en su formulación estereotípicamente lírica, el pasaje acentúa gráficamente unos *cortes* que, sin embargo, ya están presentes en su formulación en prosa²⁰⁷. Esta transcripción al verso del pasaje de los puertos pone en evidencia, además, otros mecanismos de creación de ritmo propios de la poesía, relacionados con la longitud de las unidades que componen la enumeración. El ritmo, dependiente de la repetición, organiza sintagmas (versos) de diferente longitud: así, los más largos parecen *no caber* en la cadencia prescrita por los anteriores, organizando lo que en poesía llamaríamos un encabalgamiento (como se aprecia entre los versos 4-5 y 5-6 de la reescritura que propuse arriba). Me importa mucho señalar que en la formulación original en prosa, aun sin

²⁰⁷ Sobre esta cuestión del verso y la prosa, y su concreción en el *corte*, hablaré también en el capítulo 8 a propósito de la escritura de Violeta Kesselman (*vid. infra* epígrafe 8.3). El corte como operación de significación ya había sido tratada, desde una perspectiva teórica, en la primera parte de este trabajo (*vid. supra* epígrafes 2.3 y 4.3).

saltos, también opera esa lógica del encabalgamiento, que consiste en la irrupción de un elemento *distinto* (más largo) en un ritmo igual (constante), y que por tanto contraría las expectativas que el propio texto introduce en el lector.

Aunque el ritmo, es decir, la alternancia entre elementos constantes y elementos variables, es el eje estructural del pasaje, hay otros procedimientos típicamente líricos que lo confirman como un caso límite de genericidad. Estos procedimientos tienen que ver con el uso de las figuras retóricas de tipo semántico: en el fragmento encontramos imágenes –“des ports *noyés* dans le brouillard”, “des *chantiers infernaux*”–, hipérboles –“*centaines* de grues et de ponts roulants”, “*entassements* de barils, de cordages et d’éponges”, “un *tintamarre* de sirènes et de cloches”– o personificaciones –“*cuirassés éventrés* réparés dans la nuit par des milliers de chalumeaux”–, que, si bien son *prosaicas* por su objeto, remiten inmediatamente a los dispositivos de la poesía.

En el límite del verso y la prosa: el catálogo adquiere su condición literaria gracias a esa tensión. En su uso normal no es un género ni un subgénero, sino una modalidad textual propia de la vida cotidiana, cuyo lenguaje tendría que ver con la prioridad informativa y referencial que, entre otros, los formalistas rusos asociaban a la lengua no literaria (*vid. supra* epígrafe 1.2). No obstante, el lenguaje catalógico incluye dos procedimientos que, por su resonancias líricas, contribuyen a adensar y complejizar el texto literario en el que se integran. Uno de estos procedimientos es la *enumeración*, estructura marco y garantía de coherencia, en tanto vincula una serie de elementos por su pertenencia a una categoría general común –los convierte en cohipónimos. El otro tiene que ver con la *disposición* de lo enumerado, pauta de cohesión entre unos elementos que, más allá de su yuxtaposición inmediata, suelen organizarse alrededor de categorías intermedias en una sucesión que, a pesar de su apariencia, raras veces es azarosa. En el caso que nos ocupa, los elementos se ordenan gracias a los complementos que califican los puertos: lugares (*baltes, lettons, chiliens, texans*), tamaños (*minuscules, immenses*), climas (*noyés dans le brouillard, torrides*), circunstancias o estados (*abandonnés, ensablés, artificiels, ports-chantiers, dévastés par bombes, tranquilles*), tipo de barco que acogen (*à pirogues, à gondoles*), función (*de guerre, des moles*), forma (*des criques, des rades, des chenaux*), flora / fauna / otros (*entassements de barils, amoncellements d’arbres rouges, des montagnes d’engrais, de phosphate, de minéraux; des cassiers grouillants de homard et de crabes; des étals de grondins, de barbues, de chabots, de dorades, de merlans, de maquereaux, de raies, de thons, de seiches et de lamproies*), y por último algo que tiene que ver, directa o indirectamente, con la intervención humana (*ports puant le savon ou le chlore, cuirassés éventrés réparés dans la nuit par des milliers de chalumeaux, un tintamarre de sirènes et de cloches*).

En síntesis: el fragmento de los puertos parte de una tipología textual en principio no literaria, el catálogo, que adquiere literariedad gracias a su tendencia lírica y a la tensión genérica que resulta de ella. Esta tensión reinterpreta los procedimientos

catalógicos de la enumeración y la disposición de lo enumerado en clave poética, gracias sobre todo a la repetición, que construye el ritmo de la secuencia sobre la alternancia entre elementos constantes (los puertos) y variables (sus circunstancias). Aunque este ritmo tiende a la poesía, no desemboca en poesía, sino que mantiene el fragmento en el límite entre dos polos genéricos (lírico y narrativo), entre dos modalidades textuales (literaria y no literaria) e incluso entre dos maneras de relacionarse temporalmente con lo real (el resumen / sumario y la pausa / descripción). Todos estos *entredós* dan como resultado una estructura lingüística densa y compacta, que encuentra en su literalidad cargada la autonomía prevista por los románticos, pero que se relaciona a la vez con su afuera (la novela, la realidad extraliteraria) gracias a las cadenas de significación proyectadas por su dificultad.

(2) El segundo ejemplo que quiero analizar es el capítulo LXXIV de VME, subtítulo *Machinerie de l'ascenseur 2* (cf. 426-429). Este fragmento me interesa sobre todo por una cuestión estructural: a diferencia de la secuencia de los puertos, parte acotada de un texto más amplio (el capítulo XV), ésta se extiende a lo largo de un capítulo entero. Este capítulo acude al topos del *descenso ad inferos*, que reescribe en clave industrial, para referir lo que hay bajo los sótanos del número II de Simon-Crubellier. Los elementos del subsuelo se yuxtaponen en la misma dinámica de descripción catalogica que caracterizó al fragmento anterior, pero ahora no se organizan por categorías o campos semánticos, sino por niveles –es decir, por la distancia que los separa de la planta baja y del mundo “de arriba”, “visible”. “Parfois il imaginait que l'immeuble était comme un iceberg dont les étages et les combles auraient constitué la partie visible” (VME: 426): además de marcar la referencia espacial, la metáfora del iceberg que abre la secuencia indica, al menos, dos cosas. En primer lugar, señala que lo que el edificio tiene *por debajo* es más grande que lo que muestra *por arriba*. Más grande quiere decir también más importante: la parte baja se establece como el fundamento del inmueble, no sólo porque contiene sus cimientos, sino porque aloja una compleja red de trabajo que asegura el mantenimiento de la vida “superior” de los inquilinos. Pero además, las “masas sumergidas” del iceberg señalan un espacio excluido de la visibilidad y de su ley. En consecuencia, su descripción abandona el pacto realista dominante en VME para ir transitando, a través de la hipérbole, hacia un imaginario fantástico que acoge, adapta y desfigura el mundo de la fábrica y de la producción en serie que organizaba los niveles superiores.

Otra vez: enumeración y disposición de lo enumerado. Los elementos del subsuelo se organizan en niveles descendentes que articulan, en el plano prosódico, la sucesión ya no de los sintagmas, como ocurría en el caso de los puertos, sino de los nueve párrafos que constituyen el fragmento (sólo cuatro si los consideramos desde un punto de vista sintáctico, como enseguida explicaré). Así, con cada párrafo comienza o recomienza la

actividad de la enumeración, que se interrumpe en cada salto (de piso y de línea), casi siempre a través de la misma fórmula: “plus bas” –con sus variantes “plus bas encore”, “plus loin encore”, “tout en bas”. Este “más abajo” se convierte, así, en el elemento anafórico, y cumple la función a la vez cohesionante y generadora de ritmo que, en el ejemplo anterior, desempeñaba el sintagma “des ports”. A su vez, resalta la distancia que separa los dos ejemplos desde el punto de vista de su cohesión: el primero se organiza por categorías que funcionan como adjetivos de un elemento aglutinante (los puertos); el segundo se despliega espacialmente hacia abajo, introduciendo el movimiento en el discurso y, con él, dando más peso a la narración. Pero este descenso no responde a un recorrido progresivo y vertical: hay que pensar los distintos niveles como plataformas o mesetas, que cortan en descripciones sincrónicas la sucesión diacrónica que organiza el capítulo. En este sentido, el capítulo LXXIV reproduce el funcionamiento de VME, donde los fragmentos (como aquí los párrafos-meseta) detienen y a la vez articulan el movimiento narrativo que viene impuesto por la estructura marco.

Acudo al texto para explicar esta hipótesis más despacio. Con la excepción de la frase introductoria, de carácter general, cada párrafo del capítulo desarrolla un espacio y un imaginario a través de los objetos (y los sujetos) que lo componen. Así, el primer nivel contiene una suerte de mobiliario subterráneo, que incluye escaleras de caracol, tuberías, montacargas o puertas de metal con señales de peligro. Entre estos y otros elementos no se explicita ninguna relación, tan sólo aparecen mencionados, entre comas, creando la sensación de acumulación que caracteriza al catálogo perequiano. El segundo nivel emplea el mismo procedimiento, pero su contenido tiene que ver con la máquina y la técnica: “des hailements de machines et de fonds éclairés par instants de leurs rougeoyantes”, bóvedas plagadas de cadenas, poleas, cables y tubos, plataformas móviles o calderas entre las que trabajan “hommes en costume de amiante, le visage recouvert de grands masques trapézoidaux” (VME: 426). En el tercer nivel destacan elementos vinculados a los transportes: locomotoras, vagones y andenes se mueven en hangares y cámaras cuyas dimensiones se presuponen todavía mayores que las de los dos pisos superiores. El cuarto nivel, un poco más heterodoxo en su clasificación, se desarrolla a lo largo dos párrafos, que no cierran oración sino que sólo saltan línea, poniendo en marcha, de forma abrupta, un encabalgamiento que en el fragmento de los puertos sólo sentíamos en el plano rítmico de la lectura. Así, el quinto párrafo prescinde del elemento anafórico y se “engancha” al cuarto mediante la conjunción “et” –“des chaudières hérissées de tubulures, de manettes et de compteurs / et des docks grouillant de passerelles, de ponts roulants [...]” (VME: 427). Este nivel continúa la dinámica *in crescendo* presente ya en los tres primeros, y que encuentra en otro procedimiento típicamente lírico, la hipérbole, su razón de ser. Así, la enumeración combina el léxico de la construcción (“montagnes de sable, de gravier, de coke, de scorie...”, “usines à gaz”, “centrales thermiques”) con elementos más

bien cotidianos, como pianos, máquinas de escribir y bicicletas. Todo ello desemboca, otra vez vía encabalgamiento –“des machines à écrire, des bicyclettes / et plus bas encore des systèmes d'écluses et de bassins [...]” (*ibid.*)–, en un quinto nivel, donde ya parece intuirse la existencia de una comunidad subterránea, con canales, caballos, camiones, garajes, panaderías, cocinas, etc. Siguiendo esta lógica de acumulación e hipérbole, el sexto nivel, otra vez encabalgado –“des portions de ragoût grasses versées dans des grands plats rectangulaires; / et plus bas encore des galeries de mine [...]” (*ibid.*)–, incluye algunos elementos directamente fantásticos –hasta ahora se daba un contenido realista desplazado o extrañado– como criaturas fosforescentes que transportan de un extremo a otro de un lago de agua negruzca cestas de ropa sucia, vajillas, mochilas y cajas de cartón precintadas (VME: 428). La enumeración y la acumulación van configurando así una vida subterránea donde la verosimilitud obedece a otras leyes²⁰⁸: en el séptimo nivel –el octavo párrafo, también encabalgado– se habla ya de “toute une organisation urbaine verticale” y compleja, “avec ses quartiers, ses districts et ses zones”:

la cité des tanneurs avec leurs ateliers aux odeurs infectes [...]; les entrepôts des démolisseurs avec leurs cheminées de marbre et de stuc, leurs bidets, leurs baignoires [...]; la ville des ferrailleurs, des chiffonniers et des puciers [...]; la ville des éboueurs avec ses poubelles renversées laissant s'échapper des croûtes de fromage, des papiers gras, des arêtes de poisson, des eaux de caisselle, des restes de spaghetti [...]; et la ville administrative, avec ses quartiers généraux grouillant de militaires aux chemises impeccablement repassées déplaçant des petits drapeaux sur des cartes du monde; avec ses morgues de céramique peuplées de gangsters nostalgiques et de noyées blanches aux yeux grands ouverts; avec des salles d'archives remplies de fonctionnaires en blouse grise compulsant à longueur de journée des fiches d'état civil; avec ses centraux téléphoniques alignant sur des kilomètres des standardistes polyglottes [...]; avec ses mange-papier et ses incinérateurs engloutissant sans fin des monceaux de formulaires périmés, des coupures de presse entassées dans des chemises burnes, des registres reliés de toile noire couverts d'une fine écriture violette (VME: 427-428).

Tras este párrafo llega, otra vez encabalgado y articulado por un punto y coma, el sexto nivel, concentrado en el noveno párrafo, que se abre ya de forma concluyente –“et tout en bas”– y que es mucho más breve que el anterior. En él, las reglas del realismo se pierden ya por completo, para dar paso a “un monde de cavernes” y a todo el imaginario

²⁰⁸ Aunque extraña y deforma muchas cosas, VME es una novela realista. El único elemento fantástico (primero) y maravilloso (después) está contenido en este capítulo. Esto corrobora la autonomía de los fragmentos también desde el punto de vista del pacto de ficción (que en literatura es como decir su autonomía ontológica): el desplazamiento de los parámetros de lo verdadero y lo verosímil (cf. Doležel 1997: 78 y ss.; Pozuelo Yvancos 1993: 99-114).

que implica: bestias, seres sin ojos en carcasas de animales, monstruos, cadáveres, cíclopes, etc. (VME: 428).

En lo procedimental, por lo tanto, enumeración y categorización se confunden con mecanismos líricos de creación de ritmo (anáfora, encabalgamiento), que obedecen a la hipérbole como figura estructuradora del fragmento. Estructuradora porque articula la sucesión de los párrafos (“*más abajo*” es también “*más grande*” y “*más raro*”), pero también porque se va materializando en las imágenes, metáforas y comparaciones (edificio=iceberg, “*treuils aux filins tendus comme des nerfs*” o “*dédalles de égouts*”, etc.) que dotan al espacio descrito de su particular atmósfera. La hipérbole activa, así, el conflicto genérico propio de este capítulo: introduce la sucesión, y con ella el movimiento y el tiempo implicados en la *narración* de un viaje subterráneo, pero trastoca definitivamente esa temporalidad a través de una figura *lírica*, que contrarresta la progresión narrativa mediante la amplificación retórica.

Esta última consideración me permite extraer algunas conclusiones sobre el catálogo como forma híbrida entre los géneros lírico y narrativo, avaladas también por el análisis del fragmento anterior. Primera: su genericidad límite viene dada, en gran medida, por la suspensión de la temporalidad. La enumeración y la poesía están apegadas al presente y a la sincronía, siendo la sucesión temporal la característica fundamental del género narrativo. La pausa descriptiva del fragmento de los puertos y la sustitución del tiempo por la hipérbole como fuerza dinámica en *Machinerie de l'ascenseur 2* dan cuenta de ello.

Segunda: la suspensión temporal del catálogo se fundamenta en la ausencia de acción: no se cuenta, se muestra. Sintácticamente, la ausencia de acción se traduce en la ausencia del verbo: la lógica de la acumulación responde a un encadenamiento de complementos directos que dependen de un verbo principal semánticamente vacío (en ambos casos el verbo haber en impersonal –*il y eut, il y aurait*–), con frecuencia omitido –“[il y eut] des ports noyéés dans le brouillard” (VME : 80), “et plus bas encore [il y aurait] des systèmes d'écluses” (427)– o repetido –“[il y eut] des ports baltes” (80), “plus bas encore *il y aurait* comme des halètements de machines” (426). Pobres en verbo, las secuencias crecen gracias a la adjetivación, la complementación y la aposición (puertos letones, bálticos, desiertos, etc.; o “la cité des tanneurs avec leurs ateliers aux odeurs infectes”), procedimientos que, si acuden a elementos verbales, los dotan de una función no predicativa (“quartiers généraux *grouillant* de militaires”, VME: 429).

Tercera: el efecto acumulativo depende también de la yuxtaposición como mecanismo de cohesión predominante. La yuxtaposición es, de hecho, el grado cero de la cohesión, lo que introduce, por extensión, una suerte de grado cero de coherencia en fragmentos textuales que, sin un análisis morfosemántico como el que apunté más arriba, podrían leerse como enumeraciones caóticas o azarosas.

Cuarta: todo lo anterior imprime en el catálogo un ritmo particular, como de letanía, que obedece a una pauta sintáctica anafórica y aglutinante que va creciendo por yuxtaposición, y cuyo final resulta casi accidental –en el sentido de que siempre le cabe algo más: otro puerto, un nivel inferior. Esta hipótesis se acerca mucho a la “frase asintáctica infinita” con la que Gilles Deleuze caracterizó la escritura fragmentaria concebida por Walt Whitman²⁰⁹, y coincide, asimismo, con la “arbitrariedad” que Lyn Hejinian atribuye a los “textos abiertos” (*open texts*), que podrían, por su contenido, continuar más allá de los límites que los definen formalmente²¹⁰.

Esta “apertura” semántica del catálogo, contracara de su limitación formal, se presta a muchas lecturas. Pero me parece interesante leerla desde su relación con la totalidad: la función (práctica) del catálogo es recoger todas las singularidades implicadas en un determinado conjunto –el catálogo de una editorial contiene *todos* sus libros, por ejemplo, no sólo una parte. Sin embargo, en los dos fragmentos analizados la enumeración tiene un carácter más vago, no totalizante. En el primero no constan los 500 puertos pintados por Bartlebooth; el segundo ofrece algunas muestras de vida subterránea, pero no reproduce todo lo que hay por debajo del II de Simon-Crubellier (incluye elipsis, presuposiciones, etc.). Incluso el ritmo y la sintaxis del procedimiento catalógico parecen indicar que la enumeración podría seguir y que se podrían decir más cosas. A través del catálogo, procedimiento lingüístico de control y cómputo de lo existente, Perec confirma que el referente del discurso siempre está desajustado con su enunciación. Se podría decir más: crecen las frases y crecen las cosas que no caben en ellas. Aún así, la intención de Perec es contener el exceso de cosas (la realidad) mediante el instrumento excesivo que es el lenguaje. La voluntad de “dominar”, “ordenar” y “comprender” lo real articula, de hecho,

²⁰⁹ Deleuze recoge de Whitman la hipótesis de que la literatura americana es fragmentaria (convulsiva), como fragmentarios (y convulsivos) son el territorio y el contexto americano. Los americanos tienen un sentido innato e inmediato del fragmento, dice, mientras que los europeos tienden por naturaleza a la totalidad. Como en sus compatriotas, la totalidad en Whitman viene después de los fragmentos, debe ser producida a partir de una escritura que no se define por el corte o la separación, sino “par un type particulier de phrase qui module l'intervalle. C'est comme si la syntaxe que compose la phrase, et qui en fait une totalité capable de revenir sur soi, tendait à disparaître en libérant une phrase *asyntaxique* infinie, qui s'étire ou pousse de tirets comme intervalles spatio-temporels. Et tantôt c'est une phrase casuelle énumérative, énumération de cas qui tend vers un catalogue (les blessés dans un hôpital, les arbres dans un lieu), tantôt c'est une phrase processionnaire, comme un protocole des phases ou des moments (une bataille, les convoyeurs de bétail, les essaims successifs de bourdons). C'est une phrase presque folle avec ses changements de direction, ses bifurcations ses ruptures et ses sauts, ses étirements, ses bourgeonnements, ses parenthèses” (Deleuze 2010e: 84-85).

²¹⁰ “Whether the form is dictated by temporal constraints or by other exoskeletal formal elements –by a prior decision, for example, that the work will contain, say, *x* number of sentences, paragraphs, stanzas, stresses, or lines, etc.– the work gives the impression that it begins and ends arbitrarily and not because there is a necessary point of origin or terminus, a firm or last moment. The implication (correct) is that the words and the ideas (thoughts, perceptions, etc. –the materials) continue beyond the work. One has simply stopped because one has run out of units or minutes, and not because a conclusion has been reached nor ‘everything’ said” (Hejinian 2000: 46-47).

su concepción de la literatura (cf. 1992a: 53 y *passim*). En este sentido, la forma-catálogo lleva al extremo la poética del autor, lo que podría explicar su recurrencia dentro y fuera de VME: rescato, como ejemplos, los capítulos LXVIII (*Escaliers*, 9) y XCIV (*Escaliers*, 12), que dan cuenta de *algunos* objetos encontrados en la escalera del inmueble VME: 391-392 y 544-546) y cuyo subtítulo compartido, “Tentative d’inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées dans les escaliers au fil des ans”, remite a la novela *Tentative d’épuisement d’un lieu parisien*, que Perec publicaría cinco años más tarde (1983)²¹¹.

Un último párrafo para aclarar que el fragmento, como caso límite de genericidad, conoce otras hibridaciones a lo largo de VME. Lo lírico, y su comparecencia a través del catálogo, es quizás el polo genérico que cuestiona con más fuerza la narratividad de VME. No obstante, en el texto conviven diferentes subgéneros narrativos: en su apego por la cultura popular, algunos fragmentos atienden a las convenciones de la novela policiaca (VME: 177-192), epistolar (518-124) o de la escritura enciclopédica (101), por dar sólo unas muestras. Además, las modalidades textuales no literarias, propias de la vida cotidiana (recetas, informes, etc.), son un elemento casi obligado en la mayoría de los capítulos. Esta diversidad se ve favorecida por la fragmentación, que permite que contenidos diferentes, incluso discordantes, convivan y encuentren formas de relación no subordinadas a una totalidad genérica. Y precisamente en esa relación entre elementos no inmediatamente vinculados se produce la totalidad de la obra (su unidad, su sentido) .

²¹¹ Aparte de los casos mencionados, el catálogo domina la parte del capítulo XX ocupada de la actividad de Madame Moreau en la industria decorativa (VME: 101-103), reproduce los objetos presentes sobre la mesa de Marga Winckler (298) y, de manera más esquemática, da cuenta de los platos que decoran una de las paredes del comedor de los Rorschach (91). Además, comparece como esquema de otros géneros paratextuales incluidos en la novela, como la bibliografía (VME: 59 y 75), un listado calórico (VME: 223), un presupuesto de gastos (VME: 306-307) o la receta de la “Salade Dinteville” (VME: 259). Podría añadir, para no extenderme demasiado, el recurso al catálogo en la enumeración de las escenas que formarían parte del inacabado cuadro de Serge Valène, que se describe en el capítulo LI: la reproducción numerada de las 107 estampas que el pintor pretende representar se corresponden con la enumeración de las historias narradas en VME. Así, asumiendo este procedimiento de *mise en abyme*, la novela entera podría considerarse un catálogo (como muestra el índice final de las historias contadas; cf. VME: 633-636, *vid infra* epígrafe 6.4).

6.3. Lo indeterminado: la sintaxis ¿rota? de *La Vie mode d'emploi*

Totalidad de entrada y totalidad de salida. La consistencia material de la indeterminación o la estructura apelativa de la novela fragmentaria. La sintaxis de la VME. Contra el azar: la escritura à contrainte. Contrainte y libertad. Contrainte y estrategia. Contrainte y composición: el edificio / tablero. El orden y lo ordenado. Un ejemplo: las impli-citations. Lo organizado: niveles, tramas, constelaciones. La contrainte y la lectura.

Recupero la teoría del puzle del preámbulo de VME como metáfora de la novela fragmentaria. En el epígrafe anterior establecí algunas hipótesis sobre la pieza, es decir, sobre el fragmento como forma significativa (necesaria, literal) y sobre la tensión que lo define hacia dentro, enfatizando sus límites, y que lo expulsa hacia fuera de esos límites en un diálogo no subordinado con la totalidad. Me ocuparé ahora de considerar la naturaleza de esa totalidad, que resulta de la relación entre las partes que se actualiza en la interacción entre el texto y el lector. Esto me obliga a recuperar la *indeterminación* como elemento esencial de los objetos literarios, y acercarme a ella desde un punto de vista material y concreto. Es decir: identificar de qué maneras se *inscribe* en la novela de Georges Perec. En la línea que Wolfgang Iser planteó en 1970 (*vid. supra* epígrafe 2.3), mi intención es analizar la *estructura apelativa* de VME, donde literalidad e indeterminación –forma y apertura radical, en palabras de Lyn Hejinian– accionan un dispositivo semiótico que reproduce el dinamismo propio del lenguaje en general –esto es, la disyuntura entre la palabra y su sentido. Leído por Hejinian, el conflicto de esta novela, como caso de *open text* (texto elegible), radicaría en que su forma no cierra la materia lingüística informe (*raw materiality*) que contiene, sino que es en sí misma una *fuerza dinámica*, un elemento productor y no estabilizador de sentido (2000: 42)²¹².

Esta consideración dinámica de la forma, aplicada ahora al conjunto de la novela y no a cada fragmento, me lleva a distinguir dos totalidades en VME. En primer lugar, una *totalidad de entrada*, que se correspondería con la novela como estructura fija, resultado de la decisión compositiva del autor-Perec. Esta primera manifestación de la totalidad novelesca traduce la idea de *artefacto* que Jan Mukařovský distinguió

²¹² “The impasse, meanwhile, that is both language’s creative condition and its problem can be described as the disjuncture between words and meaning, but at a particularly material level, one at which the writer is faced with the necessity of making formal decisions –devising an appropriate structure for the work, anticipating the constraints it will put into play, etc.– in the context of the ever-regenerating plenitude of language’s resources, in their infinite combinations. *Writing’s forms are not merely shapes but forces; formal questions are about dynamics* –they ask how, where and why the writing moves, what are the types, directions, number, and velocities of a work’s motion. The material aporia objectifies the poem in the context of ideas and of language itself” (Hejinian 2000: 42; el subrayado es mío).

en las obras literarias. El correlato del artefacto, como sabemos, es el *objeto estético*, que configura lo que voy a llamar la *totalidad de salida*: ya no la estructura en la que se suceden los fragmentos, sino el sentido que el lector produce al establecer relaciones significativas por fuera de esa sucesión. La totalidad de salida no es una, pues no hay un solo sentido para VME, pero sí es *cada vez una*, una en cada lectura. Esa totalidad producida implica, en primer lugar, una modificación formal: afecta al orden de los fragmentos. Pero esta modificación tiene, además, efectos en el plano semántico: cambia yuxtaposición por la comprensión, convierte una lectura episódica en una configurativa. Este desplazamiento ocurre gracias a la indeterminación *inscrita y escrita* en el texto, presente como vacío entre sus fragmentos: comprender VME quiere decir inventar entre las partes sucesivas una relación que *literalmente* no está, pero que sí está *literalmente* exigida.

En este sentido, me interesa recuperar la hipótesis de Jaques-Denis Bertharion sobre VME como “texto bidimensional” a la que me referí en el epígrafe introductorio a este capítulo. Bertharion distingue dos realidades complementarias en la novela: por un lado, su naturaleza de “objeto fabricado” (artefacto), por otro, su condición de “objeto para leer” (objeto estético). El artefacto opera en el polo de la *poiesis*, depende del autor y de su escritura. El objeto estético, que se despliega en la recepción, implica al lector y resulta del trabajo de la lectura, cuya dimensión igualmente creativa está prevista por el texto en su condición artefactual (cf. 1998: 159-169)²¹³. De este modo, emisión y recepción abandonan la unidireccionalidad de los actos comunicativos no literarios, en los que el mensaje va del polo activo que lo establece al polo pasivo que lo asimila, para funcionar, ambas, como actividades coproductoras de sentido. Aunque toda la obra de Georges Perec está sostenida por esta concepción activa de la recepción / lectura, considero la VME como un caso extremo de este paradigma, tanto por los procedimientos que pone en marcha como por los espacios que reserva para reflexionar sobre ellos –Bernard Magné insiste en la fuerte presencia de “lo metatextual” en la novela, marcada desde el mismo comienzo por la metáfora del puzle (cf. 1989a: 33).

²¹³ En un sentido similar, Jean-Louis Galay habla de la doble dimensión de la obra fragmentaria en general, que es a la vez *producto* (del emisor / autor, artefacto) y *trabajo* (del lector y la lectura, objeto estético): “Étant donné l'écart qu'elle semble constituer par rapport à l'image classique de l'œuvre, l'œuvre fragmentale invite à mettre en lumière les traits généraux constitutifs de l'opéralité. Comme produit, l'objet-œuvre a certaines propriétés, doit répondre à certaines normes, lesquelles garantissent l'effectuation d'expériences singulières et leur réitération; l'objet élaboré se reconnaît à certaines lois structurelles, qui se justifient par ce qu'elles rendent possible. Comme travail, l'œuvre suppose une modification de l'activité mentale telle que celle-ci se rende capable d'invention. Ces deux discours possibles sur l'œuvre –moyen non pas de communication, mais des expériences que l'esprit est susceptible de faire avec lui-même (en nombre sans doute infini)– renvoient à la réalité du faire [...]. Le produit ne saurait donc s'envisager séparément du faire dont il procède, des structures de l'activité fabricante. La totalité de l'œuvre-production est seule suffisante, c'est elle que doit prendre pour objet tout discours sur l'œuvre” (1977: 341).

Por tramposa que sea, la teoría del puzzle contiene una poética que hasta cierto punto explica el funcionamiento de VME. En el último párrafo del preámbulo, Perec constata que, a pesar de sus apariencias, el puzzle no es un juego solitario: cada gesto que hace el jugador fue previsto y ejecutado previamente por el artesano (VME: 20). Siguiendo la analogía, este protocolo valdría también para un texto que contiene, en la estructura diseñada por su autor, las decisiones interpretativas del lector. No obstante, en esta hipótesis se cuele la trampa teórica de VME, que su desarrollo narrativo desmiente: la relación que propone entre el artesano y el jugador (entre el autor y el lector) prevé una convergencia entre los objetos (las piezas, el texto) y su comprensión (el puzzle, la lectura). De darse, esta convergencia desactivaría el potencial semántico de la novela: la tarea creativa del lector vendría a cubrir algo así como una fase intermedia, difícil, que una vez superada desembocaría en la claridad de un sentido preestablecido, propio de un modelo de interpretación clásico (unívoco). Un sentido que se daría en el ensamblaje de las piezas –“seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens” (VME: 17)–, es decir: en la *reconstrucción*, *restauración* y *reproducción* de la unidad perdida en los trozos. Pero leer VME no consiste en juntar sus fragmentos para repetir entre ellos una relación prevista por el autor. Al contrario, quien comprende la novela, comprende primero cada fragmento aislado, luego comprende el conflicto que se da en su sucesión, y sólo al final produce una idea del conjunto, esto es: una nueva relación entre las partes, que resuelve en un relato el problema propuesto por la estructura. Así, la tarea del lector no consiste en encajar las piezas para reestablecer una totalidad fracturada, sino en llenar las fracturas del texto con su experiencia para producir una totalidad nueva. Esa nueva totalidad es el sentido del texto fragmentario, que no coincide pero que sí está condicionado por una estructura que *dice* lo que le falta y que exige, en consecuencia, que alguien ponga *algo* donde literalmente no hay *nada*.

No una, sino dos totalidades implicadas pero divergentes: este es el modelo que se hace cargo, contra la teoría de Perec pero no contra su práctica, de la experiencia literaria implicada en VME. En este epígrafe atenderé a la totalidad de entrada o a la dimensión artefactual de la novela, que pertenece al orden de lo dado. La sucesión de los fragmentos responde a una operación paratáctica o de yuxtaposición, que imprime sobre el conjunto cierto grado de ilegibilidad relacionado con la aparente falta de relación entre las partes. La pregunta es, entonces, *cuál es la razón de la sucesión*, qué norma organiza una estructura que, siendo necesaria (no puede cambiar, es la invariante textual), es opaca respecto a los criterios de su necesidad²¹⁴. Para entender esta norma hay que descartar, de

²¹⁴ Atendiendo a la “unidad compositiva” del texto fragmentario, Jean-Louis Galay se pregunta por qué razón (“*au nom de quoi*”) se enlazan en él trozos que en apariencia no mantienen ninguna relación significativa (cf. 1977: 351). En la misma línea, Michel Gailliard escribe que lo fragmentario está estrechamente relacionado con la falta de relación entre las partes –“Il y a fragment là où il me manque un contexte suffisant pour

entrada, cualquier intervención del azar: nada hay más alejado de una estructura caótica o desregulada que la particular sintaxis de VME, resultado de las rígidas instrucciones de escritura que se da a sí mismo Georges Perec. No una, sino varias pautas determinan el orden de los fragmentos en la novela: si éstas no son evidentes es porque no coinciden con las que regulan las estructuras tradicionales de la narración (continuidad, causalidad, verosimilitud, etc.) ni con las que sostienen lo que en términos muy generales entendemos por texto (coherencia, cohesión y adecuación). Lo “experimental” de VME radica en someter el material literario a normas no literarias –a veces ni siquiera lingüísticas– y ver qué efectos de sentido se derivan de ello. Estas normas extraliterarias vinculan a Perec con una escena y una práctica artística que surge en Francia en la segunda mitad del siglo XX alrededor de las propuestas del *Ouvrage de Littérature Potentielle* (Oulipo). Considero importante detenerme en las hipótesis y las características de este grupo, sin el cual resulta imposible comprender el tipo objeto literario que me ocupa.

*

Fundado en 1960 por Raymond Queneau y François Le Lionnais, e inicialmente vinculado al Collège de Pataphysique, el Oulipo es un colectivo de escritores dedicado a la búsqueda de nuevos procedimientos de creación literaria que todavía está vigente en la actualidad. El carácter lúdico que desde el principio determinó los encuentros y los textos oulipianos justificó cierta imagen ingenua del grupo, y lo estableció como representante de una literatura “experimental”²¹⁵ que, en la línea del *Nouveau Roman*, sería presuntamente apolítica y se opondría a la literatura “comprometida”, entonces representada por Jean-Paul Sartre²¹⁶. La metodología de la práctica oulipiana, conocida

que je puisse passer tranquillement d’un signe à l’autre, en profitant tout bonnement de ce que l’on me raconte” (1999: 400)– y Charles Bernstein (2016: 70) entiende que esta carencia activa un “campo de fuerzas poético”, donde el vínculo depende de los aspectos materiales del lenguaje (el sonido, el ritmo, la recurrencia, etc.) o viene dado por programas previos / *contraintes*, a la manera –y en seguida me ocuparé de ello– en que los concibe Georges Perec.

²¹⁵ El adjetivo “experimental”, inespecífico y controvertido, fue muy pronto rechazado por los miembros del colectivo: cuenta Martín Sánchez que su primera reunión, en noviembre de 1960, se celebró bajo el acrónimo Sétilex (*Séminaire de Littérature Expérimentale*), que sólo un mes después se transformaría en Olipo (sin *u* hasta 1961). El “doble cambio, de seminario a obrador y de experimental a potencial” es, según el investigador, esencial para la comprensión de unas prácticas literarias más ligadas a lo “artesanal” del obrador que a lo pretencioso de un seminario, y vinculadas con el despliegue de posibilidades creativas implicadas en el término *potencial* (cf. 2012: 83).

²¹⁶ En 1962, Georges Perec publica en la revista *Partisans* un artículo que, inicialmente escrito para el proyecto de *La Ligne générale*, desarrolla desde un punto de vista crítico la falacia en que se construye la dicotomía entre la experimentación y el compromiso. Todo el artículo, antologado en el volumen *L.G. Une aventure des années soixante*, resulta de gran interés. Rescato aquí algunos fragmentos iniciales, por lo que tienen de contextualización del problema y de posicionamiento al respecto –en una línea totalmente acorde con la que yo propongo en este trabajo–: “De l’engagement sartrien à ‘l’agencement’ [...] des ‘Hussards’, et à

como *literatura potencial*, se fundamenta en la *écriture à contraintes* –escritura restringida o trabada– esto es: en la composición de textos a partir de reglas formales de naturaleza lógica o matemática que se erigen como pautas y estímulos creativos. Algunas de las *contraintes* más famosas del Oulipo son el palíndromo, el S+7, el lipograma o el acróstico, entre tantas inventadas y recuperadas a lo largo de los años por sus integrantes²¹⁷, que las ponen en práctica tanto en su producción individual como en los textos recogidos, desde 1974, en los distintos volúmenes de la Bibliothèque Oulipienne. Aunque gran parte del trabajo del Oulipo consiste en fabricar *contraintes*, éstas no tienen la condición de producto, es decir, de obra terminada. Al contrario, se definen por su naturaleza procedimental: son esquemas que sirven a, y se actualizan en, una o varias obras concretas. De ahí lo *potencial* de la literatura potencial, que contiene o es capaz de actualizarse, como procedimiento, en muchas obras posibles²¹⁸.

En su libro *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*, Jesús Camarero, estudioso de Georges Perec y traductor de su obra al castellano, define la *contrainte* como una “categoría lógico-formal de la literariedad [...] oulipiana capaz de producir escritura (texto) por medio de un sistema preestablecido” (2004: 175). Etimológicamente, el sustantivo *contrainte* (S. XII) y su posterior realización en *constriction* (S. XVI) provienen del vocablo latino *constringere* y refieren una obligación o imposición (generalmente exterior) que coarta o dobla la voluntad individual²¹⁹. Remiten, a su vez, al verbo *containdre* (forzar),

‘l’expérimentation’ du Nouveau Roman, toute la production littéraire française de l’après-guerre, du moins dans ce qui est convenu d’appeler son aile marchante, prend place dans ce schéma commode, et d’ailleurs couramment utilisé. Mais ce schéma reste pauvre. [...] L’on n’a jamais contesté que l’esthétisme fût le contraire de l’engagement. Cette perspective dichotomique, qui est au centre de notre compréhension de la littérature, a toujours été acceptée comme telle, comme une évidence, comme une loi. C’est justement à ce niveau, pourtant, nous semble-t-il, qu’est la faiblesse fondamentale de ce schéma d’explication : il n’est ni évident, ni nécessaire que la réaction à l’engagement s’appelle l’esthétisme. *C’est seulement dans le cadre de pensée qui nous est offert par l’engagement que cette relation s’avère fondée.* C’est unilatéralement que l’engagement s’oppose à l’esthétisme; que le non-engagement s’identifie à l’art pour l’art” (1992b: 67-69).

²¹⁷ Además de sus fundadores, inicialmente forman parte del grupo Noël Arnaud, Jacques Bens, Claude Berge, Paul Braffort, Jacques Duchateau, Latis, Jean Lescure, Jean Queval y Albert-Marie Schmidt (Bénabou 2000: 72). En 1967 se incorpora Georges Perec, y progresivamente pasaron a ser miembros figuras como Marcel Duchamp (1962), Jacques Roubaud (1966), Marcel Bénabou (al que aquí acudo en su condición de crítico-cronista) y Paul Étienne (1970), Harry Mathews o Italo Calvino (1973) (cf. Martín Sánchez 2012: 84).

²¹⁸ Bajo el título “Classification des travaux de l’Oulipo”, el *Atlas de littérature potentielle*, recoge una tabla clasificatoria de las *contraintes* oulipianas elaborada por Raymond Queneau en 1973. Dividas por su contenido (letras y signos tipográficos, sílabas, palabras, frases, párrafos, personajes, objetos, elementos, sentimientos, lugar y duración) y por los procedimientos que ponen en marcha (longitud, número orden y naturaleza), Queneau recoge cerca de cien *contraintes*, entre las que están el anagrama, el palíndromo, el acróstico, el lipograma, el tautograma, el drama alfabético, la *boule de neige*, la condensación, la sextina, el poema boleano, las permutaciones, la liponima, el homosintaxis, el S + 7 o la literatura definicional (cf. 73-77). La web del Oulipo incluye un inventario de *contraintes* casi siempre acompañadas de textos (cf. <https://www.ouliipo.net/fr/contraintes> (consultado el 16 de noviembre de 2019)).

²¹⁹ El término *constriction*, forma evolucionada de *contrainte*, condiciona la traducción al español más aceptada desde los años 80: *constricción*. Aunque, según apunta Hermes Salceda, esta opción tiene la

y presuponen el ejercicio de cierta violencia: en efecto, Le Robert incluye en esta entrada las ideas de “servidumbre, cautiverio, esclavitud, opresión, sujeción”. Es precisamente este conflicto entre imposición y libertad lo que define las prácticas oulipianas, que, en palabras de Hermes Salceda, implican “reglas arbitrarias que activan el proceso de creación” y suponen “una suerte de autolimitación destinada, a la vez, a combatir el viejo mito romántico de la escritura como vehículo de los sentimientos desenfrenados del poeta y a explorar nuevas formas de expresión” (cf. Salceda 2004).

“L’Oulipo, c’est l’anti-hasard”, escribió en una ocasión Claude Berge (Bénabou 2000: 73): la *écriture a contraintes* surge precisamente como reacción a la equivalencia entre azar y libertad que está en la base de toda una tradición idealista del arte que todavía hoy es hegemónica. Esta concepción de la libertad, entendida como manifestación auténtica y no contenida de las emociones del Yo, está en íntima relación con el mito romántico señalado por Salceda, es decir: con el paradigma de la inspiración y del genio que cristaliza en el siglo XVIII. Es, por lo tanto, una convención histórica, y en ningún caso un rasgo esencial del arte. El olvido su historicidad es lo que hace del romanticismo esa especie de sentido común de la literatura según el cual todo procedimiento ordenador del material bruto de la emoción es juzgado como restrictivo, inauténtico, superficial o formalista; obviando que la historia literaria pone en marcha, desde sus orígenes, elementos convencionales-constreñidos, y que rígidas pautas formales (métricas, genéricas, etc.) organizan muchos de los textos que fueron y siguen siendo recibidos como “geniales”.

La escritura potencial surge, pues, como reacción ante este olvido, y en concreto las dos manifestaciones que le fueron contemporáneas: el surrealismo y la literatura comprometida, a la que ya me referí a través de Sartre. Según Marcel Bénabou, secretario del Oulipo desde 1971, el rechazo de la “ilusión surrealista” se fundamenta precisamente en su concepción del poeta como ser libre e inspirado que puede (y que debe) abandonarse al flujo genial de su inconsciente. La “ilusión sartreana”, por su parte, estaría vinculada a la “buena consciencia” de un escritor que ostenta el monopolio de la moral: una vez más el Yo y su palabra están en el centro, no hay espacio para “la búsqueda de formas y estructuras nuevas”, puesta al servicio de cualquiera, en que consiste la

ventaja de presentar un alto grado de paronimia respecto al original, no está exenta de inconvenientes semánticos: en castellano, el término *constricción* se usa mayoritariamente en el ámbito científico –remite a “procesos y procedimientos médico-biológicos muy concretos en los que se produce un estrangulamiento o se ejerce una presión”–, y en su traslado a las Humanidades adquiere normalmente formas como *coacción* u *opresión*, que conservan el conflicto entre imposición y libertad que el término *constricción* había sacrificado en privilegio de un tipo de violencia más bien física. Precisamente para mantener este aspecto, nuclear en las prácticas oulipianas, las traducciones contemporáneas privilegian cada vez más la palabra *traba*. En palabras de Salceda, “el núcleo semántico de traba es la idea de unión que puede ser ejercida con mayor o menor fuerza para mejorar la resistencia de aquello que se junta”, y apunta “a una restricción ideológica o formal que se impone a la expresión del pensamiento”, con lo que parece recoger mejor lo esencial del francés *contrainte* (cf. Salceda 2004).

literatura potencial (2000: 71). A la luz de estas consideraciones, parece claro que la propuesta oulipiana no implica un cierre estético de la literatura, que dejaría la política y el compromiso fuera de su campo de acción, sino más bien una idea diferente de escritor y de texto comprometido. La literatura potencial, como cualquier propuesta estética interesada en la forma, es política en tanto que cuestiona la norma que el relato oficial propone para la literatura, revelándola en su condición parcial, ideológica e histórica. Mientras tanto, lo político del modelo sartriano está tan preocupado del contenido que su “resistencia” –otro mito romántico– no abandona los esquemas literarios tradicionales, que no tienen ningún efecto –y por tanto no implican ninguna emancipación– en el presente de las formas artísticas ni ayudan a pensar su evolución²²⁰.

Pensar la relación entre *contrainte* y libertad explica la superación oulipiana del individualismo romántico en una idea universalista de la literatura cuyo fondo es abiertamente democrático. El trabajo colectivo, la búsqueda de una comprensión global del hecho literario y la investigación activa en procedimientos creativos accesibles para cualquiera son los tres elementos básicos (y casi únicos) que definen el funcionamiento del *ouvroir* –que toma como referente, en este punto, al grupo Bourbaki, que en los años 30 trataba de expandir la disciplina matemática a partir del método axiomático (cf. Bénabou 2000: 73). Esta revisión de la libertad creativa está, asimismo, en la base de la vocación materialista de la literatura oulipiana, que, al cambiar la inspiración por la fórmula, desplaza el centro de interés literario de la emoción (del Yo) al lenguaje (de todos), lo que implica una relación más estrecha con el conocimiento lingüístico y con los postulados estructuralistas y postestructuralistas que por entonces ocupaban las escenas culturales francesas. Por último, el modelo de la *contrainte* explica las coordenadas plenamente modernas (en el sentido barthesiano) en las que se ubica el trabajo de Georges Perec, que practica, tematiza e incluso somatiza el problema de la libertad en su proceso creativo.

En una conversación con Claudette Oriol-Boyer y Harry Mathews en 1981, Perec confesó que sólo había sido capaz de escribir un poema sin *contrainte*, puesto que la poesía en bruto le daba tanto miedo que necesitaba acudir a este tipo de fórmulas, que iba rebajando progresivamente²²¹. Estas declaraciones no sólo desactivan la oposición

²²⁰ Me distancio aquí de Martín Sánchez, que atribuye el rechazo del compromiso sartriano a una despolitización del Oulipo como colectivo: “el compromiso oulipiano es con la literatura, no con la política (lo cual, por supuesto, no es óbice para que cada miembro se comprometa ideológicamente hasta donde considere oportuno: y ahí tenemos los ejemplos de Le Lionnais o de Noël Arnaud participando en la Resistencia durante la ocupación nazi, de Perec colaborando en la gestación de la revista *La Ligne générale* —de filiación marxista, aunque solo sea por el título, inspirado en la película homónima de Eisenstein, un clásico del cine revolucionario— o a Calvino sacándose el carnet del PCI)” (2012: 86).

²²¹ “Pour l’instant, je n’ai été capable de produire qu’un seul poème sans contrainte. La poésie est une chose qui provoque chez moi une panique telle que je ne peux travailler que sous des contraintes que j’amollis de plus en plus”. Se refería entonces al último texto de *La Clôture et autres poèmes*, al que habría que añadir, más tarde, *L’Éternité*. Cf. “Ce qui stimule ma racontouze...”, conversación con Claudette Oriol-

romántica entre imposición y libertad, sino que invierten por completo los términos: lo que violenta a Perec es la libertad total representada por la hoja en blanco; frente a ella, las *contraintes* son un estímulo positivo, el disparador de una escritura que se libera de los bloqueos y de las violencias que la lógica del genio inspirado le imprimía. La *contrainte* se le aparece así como una decisión artística, pero también pragmática, que está en el centro de un estilo que el propio autor llamaba *racontouze* o *machine a narrer*, para dar cuenta de su carácter recurrente y procedimental, incluso mecánico (cf. Bertharion 1998: 143; sobre la relación de esta *racontouze* con el ritornelo deleuziano, *vid. supra* epígrafe 2.4). Los de Perec son textos siempre *contrariados*: en ocasiones, una fórmula le basta para organizar toda una obra²²², pero lo más común es que mezcle y combine diferentes esquemas compositivos. Citación, mise en abyme, sextina, quenina, índice, inventarios, juego de combinatorias, etc., conforman, así, la partitura de sus libros más conocidos, que *pueden y deben* leerse, al menos en un primer momento, según las pautas y las expectativas propias de un texto narrativo *normal*.

Pueden y deben: en la misma entrevista de 1984, y a propósito de VME, Perec se alegraba de que sus interlocutores no hubieran identificado la fórmula constructiva de la novela, porque tenerla presente durante la lectura hubiera condicionado por completo su experiencia. “L’ennui, quand on voit la contrainte, c’est que on ne voit que la contrainte”, declaraba entonces (cf. Bertharion 1998: 152), reconociendo la función instrumental de unos procedimientos que, aunque determinen la forma sus textos, no agotan su sentido ni los procesos estéticos que ponen en marcha²²³. De este modo, Perec establece una clara distinción entre la escritura y la lectura de VME, y entre las operaciones y competencias implicadas en cada una. Por muchas pistas metatextuales que contenga, la novela propone un “pacto de lectura clásico”, por el cual el lector no es un “descodificador de *contraintes*”, sino que está sujeto al horizonte de expectativas de la narración tradicional (*ibíd.*: 153). En efecto, la novedad del texto, la extrañeza que produce, depende directamente de este pacto que, sólo porque está activado, puede, primero, frustrarse, y después, visibilizarse como convención.

Boyer y Harry Mathews (1981), publicada por primera vez en el número 1 de la revista *Texte en main* (1984), reeditada en 2001 por los sellos grenobleses Pre#carré y Fond à tiroir, e incluida, en 2003, en el segundo volumen de *Entretiens et conférences* de Georges Perec (cit. en Bertharion 1998: 192).

²²² Es el caso, por ejemplo, de *La Disparition* y de *Les Revenentes*, lipograma y monovocalismo en *e*, respectivamente; pero también de los heterogramas que configuran la mayoría de los poemas de *La Clôture* y de *Alphabets*, y de *Le Grand Palindrome*, texto que, fechado en 1969 y publicado en 1973, es, con más de cinco mil caracteres, el palíndromo más largo escrito hasta la fecha en lengua francesa.

²²³ En la misma dirección se pronuncia Perec en su intervención en la exposición Queneau de Rouen de 1983: “l’écrivain qui part de contraintes, [...] comme le chasseur, efface ses traces, au fur et à mesure qu’il avance. [...] Autant je me sers d’une manière stricte ou laxiste de formules et de contraintes eu départ, autant au moment du produit achevé, j’essaie que ça ne se voit plus du tout” (cit. en Magné 1989c: 138).

Esta *pragmática de la contrainte* confirma, además, la vocación de uso, y de uso colectivo, de una herramienta no orientada a la distinción de un creador y sí al mantenimiento de las comunidades de escritores que se sirven de ella. La *contrainte* no agota el estilo: por muy mecánico que suene el término *racontouze*, la escritura de Perec se individualiza por fuera de las fórmulas. De hecho, su dominio de la lengua francesa y de la tradición literaria, así como su sensibilidad hacia los problemas cotidianos del presente, ponen la cuestión formal en segundo plano. Excepto cuando el procedimiento es extremadamente difícil o está muy señalado (*La Disparition* o *Les Revenentes* son ejemplos de ello), reconocer la *contrainte* de los textos perezquianos exige un esfuerzo crítico, es decir, cierta *orientación* (teórica, lingüística) de la lectura. Esto a su vez confirma que la *contrainte* opera en la dimensión artefactual de los textos, explica su estructura de *objeto fabricado*. El trabajo activo del lector sólo interactúa con ella como parte de esa estructura literal e indeterminada que lo reclama para concretarse en un sentido.

*

Vuelvo a donde lo dejé más arriba. ¿Qué norma / *contrainte* dicta el orden de VME? ¿Cuál es la razón de su sucesión? Como objeto fabricado o artefacto, VME es una novela discontinua compuesta por una serie de fragmentos yuxtapuestos. Cada uno de esos fragmentos se ocupa de un espacio del número 11 de la calle Simon-Crubellier: en cierto modo, la débil cohesión de la novela viene compensada por su coherencia. La intención es sencilla y rotunda: describir todos los apartamentos de un edificio y las cosas que suceden o sucedieron en ellos. Cinco años antes de la publicación de la novela, en 1973, Perec hablaba ya de este proyecto en un texto, “L'immeuble”, que luego incluiría en *Espèces d'espaces*: “J’imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée [...] de telle sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles” (2007: 81). La pregunta, entonces, es cómo disponer los relatos que dan cuenta de esos espacios. Una posibilidad hubiera sido seguir la disposición de los pisos. Perec descarta esta opción: “Il aurait été fastidieux de décrire l'immeuble étage par étage et appartement par appartement”, afirma en un texto titulado “Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi*”, “mais la succession des chapitres ne pouvait pas pour autant être laissée au seul hasard” (2014: 389). Por fuera de la lógica espacial (de abajo arriba) y narrativa (a través de una trama nuclear), el material de VME está ordenado a partir de 3 *contraintes*: la poligrafía del caballo (adaptada a un tablero de 10 x 10), la pseudo-queenina de orden 10 y el bicuadrado latino ortogonal de orden 10, que paso a explicar a continuación²²⁴.

²²⁴ El problema de la sucesión / orden de los fragmentos está tematizado en VME a través de Gaspard Winckler, el fabricante de puzles. En uno de los pasajes, la novela lo presenta anciano, encerrado en su casa y preocupado por clasificar las etiquetas de los hoteles que Smautf le había enviado, junto a las acuarelas

En primer lugar, la *poligrafía del caballo* determina la sucesión de los fragmentos yuxtapuestos, ordena los capítulos en la novela –o, en palabras de Bertharion, “programa” el desorden inicial de sus elementos (1998: 156). Es, si se quiere, la *contrainte* más estrictamente estructural: su objetivo es recorrer un tablero de ajedrez con los movimientos del caballo, partiendo de cualquier casilla y pasando por todas ellas una sola vez (es decir, sin olvidar ni repetir ninguna). Perec adapta el tablero de ajedrez (8 x 8) a uno de 10 x 10, es decir, de 100 casillas, que se superponen al plano del edificio y que en principio se corresponderían con los 100 capítulos de la novela (*vid.* figuras 7, 8 y 9). Pero ocurre que la novela sólo cuenta con 99 capítulos: esta *falta*, derivada del un “salto” en el recorrido del caballo ubicado en el capítulo LXVI, concreta una de las deformaciones del sistema programadas por Perec para asegurar cierta flexibilidad en el uso de las *contraintes*. La falta (*manque*), junto al error (*faux*), relativizan a nivel formal y semántico, respectivamente, “toute conception de la contrainte comme programmation algorithmique et rigoureusement déterminée” (James 2016: 389)²²⁵. Estos dos desajustes de la norma son forman parte de la norma misma, están previstos por ella: “le non respect de la contrainte est une des possibilités du système” (*ibid.*), que contempla no actualizar todas sus posibilidades.

Para el caso concreto de la *falta* del capítulo LXVI, Perec reconoce que “la petite fille de la page 295 en est la seule responsable” (2014: 390). La función de esta niña, que aparece al final del capítulo LXV y en la lista de las escenas que Valène proyecta para su lienzo (capítulo LI), es, pues, mucho más relevante en el nivel de la configuración textual que en lo que a la trama de la novela se refiere, y a la que apenas afecta. En su listado, Valène incluye a esta niña como un personaje más, protagonista de la entrada número 100 –“la petite fille qui mord dans un coin de son petit-beurre Lu” (VME: 284). No obstante, el capítulo LXV descubre que esa niña es un dibujo en la tapadera de una antigua caja de galletas de Madame Moreau (VME: 380). Aquí se pone en marcha

pintadas por Bartlebooth, durante los 20 años que duraron sus viajes. Esta tarea se le hace “muy difícil”: el orden cronológico le parece pobre, el alfabético más pobre aún, pobre también el que las divide por países. Todos ellos son “aburridos” –“fastidieux”–, como aburrida es para Perec la tarea de describir los apartamentos de Simon-Crubellier atendiendo a su contigüidad espacial. Lo ideal, para Winckler, sería que cada etiqueta se relacionara con la siguiente por motivos inesperados, derivados de sus propias características: “Ce qu’il aurait voulu c’est que chaque étiquette soit reliée à la suivante, mais chaque fois pour une raison différente; par exemple, elles pourraient posséder un détail commun [...], ou bien avoir un même format, une même graphie, deux slogans proches [...], ou bien une relation fondée, non sur une ressemblance, mais sur une opposition, ou sur une association fragile, presque arbitraire [...]. Ce n’est seulement difficile, ajoutait Winckler, c’est surtout inutile: en laissant les étiquettes en vrac et en en choisissant deux au hasard on peut être sûr qu’elles auront toujours au moins trois points communs” (VME: 56).

²²⁵ “Ensuite, un autre type de clinamen est intégré dans le système même, sous la forme de ‘méta-contraintes’: ‘manque’ et ‘faux’. Ces deux catégories interviennent dans le fonctionnement du cahier de charges, soit pour éliminer une des contraintes (manque), soit pour remplacer une contrainte par un autre élément de la même catégorie (faux)” (James 2016: 386).

el mecanismo de *trompe-l'oeil* tan querido por Perec, cuya principal consecuencia es la de desestabilizar el referente. Lo veremos más tarde con la historia de Valène y de su cuadro, pero este episodio ya nos permite avanzar que, en el marco de VME, la realidad y la ficción, el arte (un dibujo, un lienzo) y los acontecimientos narrados, mantienen una relación paradójica. Elementos a priori secundarios, como la figura estampada en una caja de galletas, se revelan condicionantes estructurales, evidenciando así que el referente de la novela no es tanto lo real como el entramado artístico / literario. Así, esta niña dibujada, al morder la esquina de una galleta dibujada, muerde también la esquina (inferior izquierda) del II de Simon-Crubellier, y hace que el movimiento del caballo se salte uno de los sótanos y se detenga, directamente, en la tienda de antigüedades de Madame Marcia (*vid.* figura 9). La *manque* de este sótano –es decir, el mordisco de la niña– justifica así los 99 capítulos: “à partir du chapitre 65, la numérotation est faussée: virtuellement, il y a dans *La vie mode d'emploi* un chapitre 66 vide” (Bertharion 1998: 150).

	Honoré	SMAUTZ	SUTTON	ORLOW-SKA	ALBIN	Morellet	Simpson	Troyan	Troquet
HUTTING								PLASSAERT	
		GRATIOLET		CRESPI	NIETO & ROGERS	Jérôme	Fresnel		BREIDEL VALÈNE
Brodie-Gratiolet								Jérôme	
CINOC			Docteur DINTVILLE					WINCKLER	
Hourcade			Gratiolet					Hébert	
RÉOL			RORSCHACH					FOULEROT	
Spois								Échard	
BERGER			Grifalconi					MARQUISEAUX	
						ESCALIERS		Colomb	
BARTLEBOOTH								FOUREAU	
								DE BEAUMONT	
ALTAMONT									
MOREAU								LOUVET	
ENTRÉE DE SERVICE	MARCIA	ANTIQUITÉS	Claveau LOGE NOCHÈRE		HALL D'ENTRÉE		Massy MARCIA		
CAVES	CAVES	CHAUFFERIE	CAVES		MACHINERIE DE L'ASCENSEUR		CAVES	CAVES	CAVES

Plan de l'immeuble
les noms en italique sont ceux des anciens occupants.

Figura 7. Plano del edificio (VME: 581)

	Honoré	SMAUTZ	SUTTON	ORLOW-SKA	ALBIN	Morellet	Simpson	Troyan	Troquet
HUTTING								PLASSAERT	
		GRATIOLET		CRESPI	NIETO & ROGERS	Jérôme	Fresnel		BREIDEL VALÈNE
Brodie-Gratiolet								Jérôme	
CINOC			Docteur DINTVILLE					WINCKLER	
Hourcade			Gratiolet					Hébert	
RÉOL			RORSCHACH					FOULEROT	
Spois								Échard	
BERGER			Grifalconi					MARQUISEAUX	
						ESCALIERS		Colomb	
BARTLEBOOTH								FOUREAU	
								DE BEAUMONT	
ALTAMONT									
MOREAU								LOUVET	
ENTRÉE DE SERVICE	MARCIA	ANTIQUITÉS	Claveau LOGE NOCHÈRE		HALL D'ENTRÉE		Massy MARCIA		
CAVES	CAVES	CHAUFFERIE	CAVES		MACHINERIE DE L'ASCENSEUR		CAVES	CAVES	CAVES

Plan de l'immeuble
les noms en italique sont ceux des anciens occupants.

Figura 8. Tablero 10 x 10 sobre plano

59	83	15	10	57	48	7	52	45	54
97	11	58	82	16	9	46	55	6	51
84	60	96	14	47	56	49	8	53	44
12	98	81	86	95	17	28	43	50	5
61	85	13	18	27	79	94	4	41	30
99	70	26	80	87	1	42	29	93	3
25	62	88	69	19	36	78	2	31	40
71	65	20	23	89	68	34	37	77	92
63	24	66	73	35	22	90	75	39	32
	72	64	21	67	74	38	33	91	76

Figura 9. Poligrafía del caballo (cf. Perec 2014: 389)

Además, el problema del caballo determina la división de los capítulos de la novela en seis partes que, otra vez, parecen no atender a lógica compositiva alguna. Son, en primer lugar, desiguales en su extensión, lo que deja fuera la opción del equilibrio compositivo: la primera abarca 21 capítulos, la segunda 24, 19 la tercera y la cuarta, 9 la quinta y 7 la sexta. Estas variaciones no están justificadas por razones narrativas, por ejemplo diferentes puntos de vista sobre el relato o personajes estructuradores de cada sección. Leídos desde una perspectiva genérica, incluso desde las coordenadas del texto en general, los capítulos funcionarían igual en un único bloque, sin partes: las secciones no otorgan coherencia a la discontinuidad que rige entre ellos, ni tampoco proponen pautas de reconfiguración o lectura. La presencia de estas seis partes se debe, otra vez, a la ley extratextual de la *contrainte*: como indica Arnaud Gazagnes en un artículo ocupado de los aspectos matemáticos de la novela, cada parte comienza cuando el caballo toca al menos una vez cada borde del tablero (cf. 2014: 553). La estructura de VME está totalmente condicionada por procedimientos que, en principio, se presentan ajenos a su sentido. Más adelante trataré de explicar hasta qué punto estos no son restrictivos, sino más bien *extrañadores* a la manera formalista: no introducen una norma en el espacio de libertad pura de la creación, sino que cambian una norma por otra, revelando así una convención –genérica: la de la narrativa– que las obras *normales* invisibilizan.

Este tablero de 10 x 10 casillas también opera como retícula base para la segunda de las *contraintes* de VME, el *bicuadrado latino ortogonal*, a la que Perec ya no acude para determinar el orden de los fragmentos en la novela, sino para decidir el contenido de cada uno de ellos a través de un proceso de distribución y de combinatoria. Para explicar el funcionamiento de esta *contrainte* conviene imaginar una situación creativa

inicial en la que, como explica Alison James (2016: 385), Georges Perec habría diseñado una tabla general de 420 elementos clasificados en 42 categorías de 10 elementos cada una. Las categorías (temas, acciones, número de personajes, libros, etc.) se dividen en dos listas de 21, que funcionan como pares de *contraintes* y que se vinculan con un determinado elemento de su serie (“leer”, por ejemplo, en la categoría de “actividad”, “Moby Dick” en la de “libros”, etc.). Perec debe la fórmula distributiva del bicuadrado a Claude Berge: “pour chaque chapitre (c’est-à-dire chaque pièce, donc chaque case), on a un couple (x, y) et on prend alors le x-ème élément de la première liste et le y-ème de la seconde et ce pour chaque paire” (Gazagnes 2014: 556). Así, se trataría de establecer en sucesivos tableros de 10 líneas por 10 columnas, por categorías, los diferentes elementos, y combinarlos de modo que (1) cada elemento sólo aparezca una vez por línea y por columna (regla que lo define como *latino*), y (2) la combinación de dos elementos – columna / fila– no se dé más que una vez (aquí su condición *ortogonal*)²²⁶.

El bicuadrado se combina con una tercera *contrainte*, la *pseudo-queenina de orden diez*, algoritmo basado en la sextina medieval que asegura la permutación de los elementos y los ordena. De la combinación de ambas resultan 21 bicuadrados, 21 tablas que distribuyen las *contraintes* (filas) y los casos concretos (columnas) que comparecerán en cada capítulo (cf. James 2016: 386-387; para una explicación detallada del procedimiento y de su aplicación a VME, cf. Gazagnes 2014: 553-554). Así, la acción conjunta de estas tres *contraintes* organiza la estructura y el contenido de una novela que, no obstante, sabe moverse con libertad y alcanzar un altísimo nivel literario a pesar de sus restricciones.

²²⁶ La aplicación de este procedimiento a VME es ciertamente difícil, y, de manera programada, no siempre se cumple: las meta-contraintes, *manque* y *faux*, permiten que en el paso del procedimiento al texto se den desvíos y deformaciones. No obstante, el esquema organiza la novela a partir de una estructura muy sofisticada que Perec ilustra, por simplificación, en “Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi*”: “Le plus simple, pour faire comprendre ce qu’est un bi-carré latin orthogonal d’ordre 10 et quelles peuvent en être les applications romanesques, est de partir d’un bi-carré latin orthogonal d’ordre 3. Supposons donc une histoire en trois chapitres dans laquelle s’agitent trois personnages respectivement nommés Dupont, Durand et Schustenberger. Dotons ces trois individus de deux séries d’attributs: d’une part, des coiffures, soit un képi (K), un melon (M) et un béret (B) ; d’autre part, des choses (?) que l’on peut tenir à la main: un chien (C), une valise (V) et un bouquet de roses (R). Le problème est alors de raconter une histoire dans laquelle les trois personnages auront tour à tour ces six éléments mais n’auront jamais les deux mêmes. La formule suivante:

	Dupont	Durand	Schustenberger
1	KV	BR	MC
2	BC	MV	KR
3	MR	KC	BV

qui n’est rien d’autre qu’un bi-carré latin orthogonal d’ordre 3 (trivial) donne la solution du problème: dans le premier chapitre Dupont aura un képi et une valise, Durand un béret et des roses, Schustenberger un melon et un chien; dans le second, Dupont aura un béret et un chien, Durand un melon et une valise, Schustenberger un képi et un bouquet de roses; dans le troisième, Dupont portera un melon et des roses, Durand en képi promènera son chien et Schustenberger en béret coltinera una valise. Il ne restera plus dès lors qu’à inventer les histoires justifiant ces successives transformations” (2014: 390-39).

Poligrafía del caballo, bicuadrado latino ortogonal de orden 10 y pseudo-queenina de orden 10 son las *contraintes* fundamentales para la estructura de VME. Podríamos hablar de ellas como *macrocontraintes* o “contraintes mayores” (Magné 1989d: 157), en tanto que afectan al conjunto de la novela y determinan su forma y su contenido. Pero no son las únicas: Bernard Magné habla, además, de unas “contraintes menores”, particulares y puntuales, que funcionan en el nivel de los capítulos y ya no del conjunto, condicionándolos de manera concreta²²⁷. A continuación quiero analizar las implicaciones estructurales y hermenéuticas de una *contrainte* a mi juicio decisiva, la *cita*, que pertenece, como enseguida explicaré, a ambos regímenes, mayor y menor.

La cita (*citation*) forma parte de las 42 categorías recogidas en el *cahier des charges* de VME. Como tal, pertenece a esa *contrainte* mayor que es el bicuadrado latino ortogonal, y lo hace de forma insistente: no organiza una sola serie de 10 elementos, como el resto de *contraintes* incluidas en la combinatoria, sino 4, que Magné divide en dos categorías: la *citation* propiamente dicha y la *allusion*. *Citation* y *allusion* muestran la doble naturaleza de los préstamos intertextuales de VME, a los que Bernard Magné dedicó varios artículos entre 1981 y 1988. En un texto de 1987, titulado “Emprunts a Queneau (bis)...” y recogido en el volumen *Perecollages*, desarrolla la diferencia entre ambos procedimientos: la cita organiza dos listas de diez autores (*citation 1* y *citation 2*), la alusión presenta una dos series de diez obras (*livre* y *tableau*). Pero además, Magné explica que la cita está siempre constituida por un fragmento de enunciado tomado del texto fuente, “fragment précis, localisable, mais d’ampleur très variable”, mientras que la alusión (y aquí se refiere específicamente a la de carácter textual / literario, es decir, a la serie *livre*), si bien puede resolverse en fragmento textual, se concreta, por lo general, en aspectos más puntuales, como un nombre propio o un elemento narrativo. La frontera entre estas dos prácticas intertextuales está lejos de ser rotunda, pero el crítico se atreve a postular una diferencia de partida. Así, dirá que “la citation est plutôt du domaine du signe, du linguistique, du lisible, tandis que l’allusion est plutôt du domaine du monde, du référent, du visible (même si, en dernier ressort, c’est toujours de langage qu’il s’agit)” (Magné 1989c: 134).

Cita y alusión se relacionan alrededor de esa frontera difusa que las acerca y las aleja. No obstante, y más allá de su vinculación con la intertextualidad como

²²⁷ Magné identifica dos tipos de *contraintes* menores: a) una *contrainte* estructural, relacionada con el lugar del capítulo sobre el plano del inmueble / tablero (cada capítulo debe incluir obligatoriamente un número formado a partir de las coordenadas de la habitación descrita sobre el plano: casilla del piso y casilla de la columna), y b) varias *contraintes* coyunturales, como por ejemplo la referencia a un acontecimiento de actualidad sucedido durante la redacción del capítulo, la inclusión de un documento o la alusión a uno de los libros de Perec, más allá de los programados por el bicuadrado (1989d: 157).

procedimiento literario, tienen en común *su carácter implícito*, es decir, el hecho de que nunca refieren el texto o el autor que es su fuente. Ambas son, en palabras de Magné, *impli-citations*, y responden a un mecanismo que en el discurso ficcional operaría de la siguiente manera: “le scripteur L_0 introduit ‘clandestinement’ dans les énoncés du narrateur L_1 des énoncés empruntés à un autre locuteur L_2 qui est l’auteur cité” (1989b: 74). Esta *clandestinidad* adelanta un recurso en el que me detendré unas páginas más adelante, y que refuerza lo elegible de VME: su naturaleza *evidentemente ficcional*, es decir, maquínica, artefactual, que viene dada por su capacidad para *desestabilizar el referente* –en este caso el *yo* que enuncia. A este respecto, Magné habla de la *impli-citation* como “machine à déstabiliser l’énonciation”, en tanto que no responde a la pregunta por quién habla e introduce, en consecuencia, una sospecha y –al menos– dos problemas: en primer lugar, el de la identificación del emisor / enunciador (pues el autor citado se “oculta” en la voz del narrador), en segundo lugar el de la jerarquización de las instancias enunciativas, pues la “substitution citationnelle” sólo es posible si hay alguien que se haga cargo de enunciarla, y por tanto ese enunciador –*rapporteur*– pasa a ser primero respecto del autor del discurso *rapporté* (*ibid.*: 74-75).

Tal y como las plantea Perec para VME, la cita y la alusión *esconden* el lugar de enunciación: aluden a la dimensión de la proposición que Deleuze llamaba manifestación, es decir, a la relación de lo dicho con el sujeto hablante (*vid. supra* epígrafe 4.3). ¿Quiere esto decir que ellas mismas, como procedimientos, también están escondidas? Otra vez la respuesta no es rotunda: los elementos intertextuales a veces se camuflan en el discurso novelesco y pasan desapercibidos para las lecturas no críticas; otras, sin embargo, se distinguen del relato principal que las acoge mediante marcas textuales que ponen en evidencia la diversidad de sujetos de enunciación. Esta dinámica de ocultación y exposición no responde a ninguna fórmula previa, de manera que la relación de VME con sus intertextos es dual y ambigua, y se sostiene en una “*hésitation entre le masque et la marque*” (Magné 1989c: 161) que incrementa la complejidad metatextual de un texto ya de por sí muy cargado de aparato crítico.

La diferencia entre la marca y la máscara se deriva de un régimen de *integración* común a todos los intertextos que forman parte de la novela, que se “apropia” de textos ajenos y los funde, en distinto grado, con el relato principal. Magné señala dos fases en este proceso de integración: la primera tiene que ver con el texto fuente, que muchas veces aparece transformado para asegurar la coherencia de la narración –en el Post-scriptum, Perec habla de “*citations parfois légèrement modifiées*” (VME: 636). La segunda afecta al texto receptor, y en concreto a las zonas de contacto con el texto fuente. Y es en esta segunda actividad de integración donde hay que distinguir entre *masque* y *marque*, y entre *masquage* y *marquage* como operaciones de escritura.

La ocultación o el disimulo de la fuente –*masquage*– implica la supresión de todo marcador enunciativo habitual, por lo general de naturaleza tipográfica: comillas, cursivas, saltos de párrafo, etc. Esta decisión implica una apuesta por la continuidad de un discurso que se esfuerza por hacer desaparecer “toute trace de jointure”, un poco a la manera en que Bartlebooth se propone “retexturizar” cada puzzle que completa, separarlo del soporte de madera y eliminar de la imagen las líneas impuestas por el corte de las piezas (cf. Magné 1989c: 136)²²⁸. Algunos ejemplos de esta integración del intertexto en el relato principal son el fragmento de *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino, que aparece en el ya referido capítulo 74, *Machinerie de l’ascenseur*, 2²²⁹; la cita de *Le Temps retrouvé* que Perec incluye en la descripción del último puzzle que Bartlebooth trata de completar en el capítulo XCIX (“à l’image de ses palais des contes orientaux où l’on mène la nuit un personnage qui, reconduit chez lui avant le jour, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il finit par croire qu’il n’est allé qu’en rêve”, VME: 575), o la descripción del estante de los libros que Cinoc tiene en su habitación, que está tomada literalmente de *La montaña mágica* de Thomas Mann (capítulo LXXXIV, VME: 481).

Por su parte, el *marquage* –es decir, la puesta en evidencia del origen ajeno del texto citado o aludido, y en consecuencia de la doble enunciación– apostaría más bien por la discontinuidad de un discurso que se interrumpe para introducir otro. En este sentido, el procedimiento está directamente relacionado con la naturaleza fragmentaria de VME, que, como se ve, no se agota el capítulo (que antes establecí como forma esencial), sino que opera en muchos niveles, también hacia abajo, introduciendo cortes dentro de las estructuras fragmentarias básicas. Por supuesto, el *marquage* incluye todo procedimiento tipográfico demarcativo, desde los de tipo lingüístico ya mencionados (comillas, cursivas), hasta otros de tipo icónico, como la introducción de rótulos y carteles (por ejemplo para la cita Michel Leiris del capítulo LXXXVI, VME: 492; o la de Rabelais del capítulo VI, VME: 41) o de páginas de periódicos (el intertexto de Butor del

²²⁸ Es muy llamativa la capacidad de Perec para “tematizar” las *contraintes*, es decir, para dinamitar la diferencia entre forma y contenido, incluso en esta suerte de “*contrainte* ficcional” que es el proyecto de Bartlebooth. El procedimiento es recurrente, y tal vez *La disparition* ofrezca el caso más depurado. Para el caso concreto de la eliminación de la marca de las piezas en los puzzles, fase previa a la disolución de la imagen, la referencia es el capítulo VII, dedicado a Morellet (cf. VME: 44-48).

²²⁹ “Ses poubelles renversées laissant s’échapper des croûtes de fromage, des papiers gras, des arêtes de poisson, des eaux de vaisselle, des restes de spaghetti, des vieux bandages”, de (*Las ciudades invisibles*: “Las ciudades y el cielo, 2”; VME: 428). Christophe Gérard L. Cusimano y Joachim Dupuis ofrecen un análisis muy detallado del intertexto-Calvino del capítulo 74 de VME en su artículo “Ou la machinerie de l’ascenseur conduit-elle dans *La Vie mode d’emploi*?”, publicado en 2013 en la revista online *Textol*. Por su parte, Raoul Delemazure ofrece un valiosísimo análisis de la intertextualidad en la obra de Georges Perec en su reciente volumen *Une vie dans les mots des autres* (2019), que incluye un “Catalogue raisonné des emprunts intertextuels” que fue liberado, a modo de avance, por la Association Georges Perec en su sección Le Cabinet d’amateur, y que está disponible en línea: <<http://associationgeorgesperec.fr/le-cabinet-d-amateur/>>.

capítulo XXI, VME: 106). Otra manera a la que Perec acude para marcar los préstamos son los elementos paratextuales, entre los que destacan el índice onomástico final –que contiene entradas de autores como Jean Racine, François Baudelaire, Marcel Proust o Gustave Flaubert, pero también de personajes literarios, como Rastinnac, Raskolnikov, Otelo o Fileas Fogg (cf. VME: 585-624)– y, muy especialmente, el ya referido *Post-scriptum* (VME: 636), donde el autor confiesa a medias su actividad apropiacionista y descubre algunos de esos nombres ocultos o mal atribuidos en el relato:

Ce livre comprend des citations, parfois légèrement modifiées, de: René Belletto, Hans Bellmer, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Italo Calvino, Agatha Christie, Gustave Flaubert, Sigmund Freud, Alfred Jarry, James Joyce, Franz Kafka, Michel Leiris, Malcom Lowry, Thomas Mann, Gabriel García Márquez, Harry Mathews, Herman Melville, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Roger Price, Marcel Proust, Raymond Queneau, François Rabelais, Jacques Rouband, Raymond Roussel, Stendhal, Laurence Sterne, Théodore Sturgeon, Jules Verne, Unica Zürn (VME: 636).

Es cierto que, al marcar el intertexto, Perec permite que el lector identifique la heterogeneidad en las voces, introduciendo así cierto factor de autenticidad o de honestidad enunciativa. No obstante, puesto que es propio de la *impli-citation* no revelar su referente, estos préstamos son tan engañosos como los anteriores, en tanto que siempre están atribuidos a una fuente falsificada (Magné 1989c: 137). Si el *masquage* ocultaba la fuente en la voz del narrador, el *marquage* la falsea en las voces de los personajes. La inestabilidad enunciativa opera en ambos casos, y reproduce hacia dentro la dinámica del trampantojo, que opera en todos los niveles estructurales –puede decirse que se da una *mise en abyme* del trampantojo como figura por excelencia de la inestabilidad referencial de VME²³⁰.

Aunque no siempre ocurre así, lo más habitual es que Perec acuda al *marquage* en la introducción de citas y no tanto de alusiones –que por su carácter generalmente puntual (temas, motivos) suelen camuflarse en el discurso principal del narrador. No obstante, no todas las citas están marcadas: algunas aparecen integradas en el discurso de VME sin referencia alguna. Para dar cuenta de esta variabilidad en los procedimientos de integración de las citas, tomaré como ejemplos, las formas en que aparecen en VME

²³⁰ Más abajo consideraré esta inestabilidad referencial en su nivel macro, a partir del caso de Serge Valène (*vid. infra* epígrafe 7.4). El trampantojo (*trompe-l'oeil*) o la confusión de al menos dos referentes para un mismo significante aparece, también, tematizado en la novela, mediante la alusión al clásico dibujo que representa, al mismo tiempo, el perfil de una mujer joven y el de una anciana: “Comme dans cette caricature de W. E. Hill qui représente en même temps une jeune et une vieille femme, l'oreille, la joue, le collier de la jeune étant respectivement un œil, le nez et la bouche de la vieille, la vieille étant de profil en gros plan et la jeune de trois quarts dos cadrée à mi-épaule” (capítulo LXX, VME: 400).

fragmentos de la obra de dos de los autores seleccionados por Perec en su *cahier de charges*, Rabelais (incluido en la *contrainte citation* 2) y Flaubert (*citation* 1)²³¹.

Empiezo por Rabelais, cuya integración es predominantemente *marcada*: 7 de las 10 citas programadas se diferencian tipográfica y enunciativamente del discurso del narrador, frente a las 2 citas ocultas de los capítulos XVII y XVII (cf. VME: 87-90 y 496, respectivamente). A estas citas (7 + 2) habría que añadir la *manque* de la *contrainte*, de lo que resultarían las 10 comparecencias intertextuales establecidas para Rabelais por la pauta del bicuadrado latino ortogonal. Paso, pues, a considerar esquemáticamente el modo de introducción de estas siete citas marcadas, que son:

- la descripción del tarando, un animal fabuloso, atribuida a Gélon el Sármeta, que figura en cursiva, entrecomillada y apartada del texto que la introduce al principio del capítulo IV (VME: 35), y que pertenece al segundo capítulo de *Le Quart livre*;
- el retrato de un antepasado de los Dinteville que, con la misma configuración tipográfica, Perec incluye en el capítulo XIV y que, sacado del *Pantagruel*, aparece aquí firmado por Cadignan (VME: 77);
- un extracto de los primeros diccionarios de egiptología incluido en la guía que lee Adèle Plassaert en el capítulo LIV, cuya fuente original vuelve a ser *Le Quart livre* (VME: 303);
- el facsímil de la *Veridicque Histoyre de Philemo et Bauci*, incluido en el volumen *Exercices de Diplomatie et Paléographie médiévales* abierto sobre el escritorio de Véronique Altamont, que Perec reproduce como cita larga, separada y en cursiva (sin comillas esta vez), y que atribuye al cura valenciano del siglo XII Garin de Garlande, que habría adaptado la fábula de Ovidio, pero que en realidad está tomada del capítulo 29 de *Le Cinquième livre* (cap. LXXXVIII, VME: 513);
- un verso de una ópera de Hippolyte Monpou, extraído de *Le Quart livre*, incluida en el capítulo XC (VME: 532);
- las dos líneas destacadas en letra gótica centrada que en la novela funcionan como título para un grabado que pende de la pared del apartamento de Valène: “Qui boit en mangeant sa soupe / Quand il est mort il n’y boit ni goute” (capítulo VI, VME: 41), y que están tomadas del capítulo XII de *Pantagruel*;
- el hechizo que Ingeborg Skrifter, *aka* Joyce Slowburn, *aka* Lorelei, pronuncia para hacer aparecer a Mefistófeles en el capítulo 65 (VME: 373-374), y que en realidad también es un extracto de *Pantagruel*, en este caso del capítulo IX.

El caso opuesto vendría dado por las 9 + 1 (considerando la *manque*) citas programadas para Gustave Flaubert, de las cuales sólo una responde al procedimiento del *marquage*:

²³¹ El análisis que sigue debe mucho al sitio web del *cahier des charges* de VME (<http://escarbille.free.fr/vme/>) y al “Catalogue raisonné” que cierra el reciente trabajo de Raoul Delemazure, *Une vie dans les mots des autres, le geste intertextuel dans l’œuvre de Georges Perec* (2019).

se trata de la carta que Paul Hebert, vecino del 11 de Simon-Crubellier, envía a su amada Laetizia Grifalconi desde su retiro en Mazamet para pedirle que acuda junto a él (capítulo XXVII; VME: 156-157). El contenido de esta carta, que en realidad está tomado de la que Flaubert envía a Louise Colet en septiembre de 1846, sólo se nos revela cuando es interceptada por el marido de Laetizia, Emilio Grifalconi, que permite que su esposa cumpla el deseo de huir con su amado y se queda, con los gemelos que tienen en común, en el departamento que años después sería la casa de Roscharsch. La carta de Hebert / Flaubert aparece separada del discurso principal, narrado en tercera persona, y está marcada (además de por el *yo* enunciativo) con cursiva y comillas. Por el contrario, las 8 citas restantes no presentan marca alguna, y se atribuyen al sujeto que en cada caso asume la enunciación (generalmente el narrador), de las maneras que siguen:

- la mención y la descripción de Monsieur Foureau, propietario del tercero derecha y absoluto desconocido para la comunidad, que cierra el capítulo III de la novela (VME: 33) y cuya referencia literaria es *Bouvard et Pécuchet*;
- la presentación de Monsieur Gouttman, artesano de objetos religiosos (“des croix, des médailles et des chapelles de toutes dimensions, des candélabres pour oratoires, des autels portatifs”, etc.) y maestro de Gaspard Winckler, que trabajó a su servicio durante doce años (capítulo VIII, VME: 57);
- los alimentos que conforman el picnic que sale en la foto enmarcada de la mesa de noche de Madame Moreau en el capítulo XX –“un aloyau, des tripes, du boudin, une fricassée de poulet, du cidre mousseux, une tarte aux compotes et des p runes à l’eau de vie” (VME: 99)–, que están tomados literalmente del relato *Un Coeur simple* (1877);
- *La Vénitienne*, uno de los cuatros colgados en la pared de la trastienda de la boutique de antigüedades de Madame Marcia: la descripción de la mujer que protagoniza este retrato está tomada de *L’Éducation sentimentale* (capítulo XXIV, VME: 138-139);
- la mención a un armario labrado en oro y plata, cuya descripción forma parte de un pasaje de *L’Éducation sentimentale*, que Monsieur Jérôme incluye entre lo más hermoso y fascinante que conoció en sus años de viajes por el mundo (capítulo XLVI, VME: 256);
- uno de los objetos más preciados que la anciana Madame Albin conserva envuelto en papel de periódico: una fotografía coloreada a mano del palacio que mandó construir en Damas y cuya descripción –“une grande cour carrée, entourée sur trois faces de bâtiments peints en blanc avec de grandes bandes horizontales rouges, vertes, bleues, noires [...]; au milieu de la cour, sur le pavé en marbre de couleur, trotte une petite gazelle aux minces sabords et aux yeux noirs”– está tomada de una carta que Flaubert escribe a su madre en septiembre de 1850 (capítulo XLVIII, VME: 263);

- la descripción de lo que se ve por la ventana en el único cuadro que cuelga de la pared, recién pintada, de la nueva habitación de Geneviève Foulerot, y que está tomada de nuevo de *L'Éducation sentimentale* (capítulo L, VME: 272);
- el utillaje de Jeremy Dunn, tal y como está descrito a partir del retrato del pintor inglés Morrell d'Hoaxville, colgado en la pared del despacho de Cyrille Altamont (capítulo LXIX, VME: 394). En la pintura, Jeremy, paleopedólogo, aparece junto a su hermano Herbert, experto en arpas eólicas, ambos con los atuendos propios de sus extraños oficios: la descripción de los utensilios del primero –“un havresac de soldat, une chaîne d'arpenteur, une lime, des pinces, une boussole et trois marteaux passés dans sa ceinture”– es un extracto de *Bouvard et Pécuchet*.

Quisiera ahora reparar en algunas relaciones intertextuales incluidas en VME y que, siendo claves para la construcción de la novela, son ambiguas en su relación con el *cahier de charges* –es decir, no se agotan en las indicaciones establecidas por las *contraintes*. Quizás el caso más llamativo esté dado por uno de los personaje-nodo de VME: Percival Bartlebooth, que trae, con su mismo nombre, un trozo de historia literaria. Según explica Perec en una entrevista con J.-J. Brochier de 1978, el apellido Bartlebooth mezcla a Bartleby, el copista de Melville, con Archibald von Barnabooth, el heterónimo viajero de Valéry Larbaud (Perec 2003b: 238). Del primero, además de la primera parte del nombre, toma el apego por la nada activa que es la base de su proyecto, la reclusión y el rechazo de las normas sociales, y el gusto por los bizcochos de jengibre. Del segundo hereda el espíritu viajero, que desarrolla gracias a la condición de millonario extravagante que Perec reconoce haber tomado de Raymond Roussel (2003c: 82), y que pone al servicio de una misión concreta que, basada en una suerte de trascendencia invertida, sirve para interpretar las implicaciones del nombre de pila. Percival, parece obvio, remite a Perceval el Galés, personaje que, en el ciclo artúrico atribuido a Chrétien de Troyes, se entrega a la búsqueda del Grial, cáliz sagrado que sería el equivalente de esa “certaine idée de la perfection” que Bartlebooth vislumbra en el paso de “la nada a la nada” en que consiste su proyecto (VME: 152-153).

A pesar de la densidad intertextual que acumulan, ni el personaje ni el nombre de Bartlebooth tienen el estatus de *contrainte*. Aunque algunos de sus referentes literarios figuran en el *cahier de charges* –que incluye, entre las alusiones programadas, el libro *Le Graal* (también a Melville, pero el de *Moby Dick*) y, entre las citas, a Raymond Roussel–, éstos no intervienen en los pasajes vinculados con hacedor de puzzles, que más bien responde a *contraintes* no programadas (la alusión a los ya mencionados bizcochos de jengibre, por ejemplo, presente en el capítulo XVI, VME: 149) y, sobre todo, a una concepción de la intertextualidad más transversal –en su incorporación al texto perezquiano– y menos literal –en su relación con el texto de base. Quizás en este

doble movimiento de lectura de las fuentes radique la centralidad del personaje y de sus connotaciones en el conjunto de la novela.

La última consideración que quiero hacer respecto de los intertextos de VME tiene que ver con la *autocitation*. Más allá de haber incluido *La Disparition* en la serie *libres* del bicuadrado ortogonal latino, Perec se impone la *contrainte* no escrita de referir, de manera más o menos literal, un texto propio en cada capítulo de la novela (Magné 1989a: 38). No en vano encontramos que el nombre Georges Perec figura entre los autores incluidos en el Post-scriptum. Un ejemplo de este procedimiento intratextual es la trama protagonizada por Grégoire Simpson (alusión programada a Kafka), un estudiante de Historia que, tras haber perdido su puesto como sub-bibliotecario adjunto (alusión programada a *Moby Dick*) y haber pasado por varios trabajos temporales, cuando finalmente consigue una beca, cae en una especie de letargo que le lleva a aislarse en su cuarto, en una actitud de indiferencia y rechazo del mundo que precipita su misteriosa desaparición final (VME: 287-295). Así, el capítulo LII, dedicado por completo a este personaje, reescribe el proceso experimentado por el protagonista de *Un Homme qui dort* (1967), donde Perec desarrolla este argumento en formato *nouvelle* y se atreve con la narración en segunda persona –“Des que tu fermes les yeux, l’aventure du sommeil commence”, etc. (2008: 11). Otro ejemplo: la primera parte del capítulo XVII (*Dans l’escalier*, 2), dedicado a la figura de Valène como “voz” del edificio, es un largo párrafo construido sobre el sintagma “*il se souvenait*”, que organiza, en la lógica del catálogo referida más arriba, los diferentes inquilinos que pasaron por los departamentos del 11 de Simon-Crubellier a lo largo de los años (VME: 87-88). La fórmula “*il se souvenait*” remite directamente a la *nouvelle* *Je me souviens*, publicada también en 1978, en la que Perec debía estar trabajando mientras ultimaba la salida de VME (obra que tardó nueve años en escribir).

Son muchos los recursos a la intratextualidad²³², pero sin duda el uso más extremo se encuentra en el capítulo XLIV, cuya primera parte (VME: 239-242) retoma literalmente la teoría del puzle propuesta por Perec en el preámbulo (17-20). La repetición de este fragmento no es en absoluto casual: aparece en segundo de los capítulos dedicados

²³² El último capítulo de VME, por ejemplo, se abre con la cita “Je cherche en même temps l’éternel et l’éphémère”, tomada de *Les Revenentes* (VME: 574). Asimismo, el listado de las cosas que figuran sobre la mesa de Madame Marcia (VME: 93-94) comparte objeto y preocupación con un texto de 1976, titulado “Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail” e incluido en el volumen póstumo *Penser / Classer* (1985; cf. Perec 2015: 17-23). Magné señala que el personaje Maurice Déol tiene los mismos problemas de salario que el protagonista de *L’Augmentation* (1989a: 38), y en el catálogo de préstamos textuales de Raoul Delemazure aparecen, bajo el rótulo “autocitation”, referencias a *Je me souviens*, *Les lieux d’une fugue*, *Cantatrix Sopranica L. et autres écrits*, *Petit traité concernant l’art subtil du go*, *Les Errants*, *Voeux*, *Les Revenentes*, *L’Arbre* y *Les choses* (cf. Delemazure 2019). La lista es, seguro, mucho más larga, y se presta a relacionar, por ejemplo, la figura de Valène y los procedimientos de mise en abyme desplegados por el lienzo que proyecta con *Un Cabinet d’amateur*, texto publicado un año después que VME, en 1979 (*vid. infra* epígrafe 7.4).

a Gaspard Winckler, que relata la circunstancia en que Bartlebooth lo encuentra y lo contrata, por qué le convence su técnica y cómo empiezan a trabajar juntos en una relación laboral exclusiva. Es, en efecto, un capítulo sobre la artesanía del puzzle: es decir, siguiendo la metáfora inicial, sobre la *techné* de la novela y de la escritura en general como corte y engarce, como atención simultánea a la pieza y al conjunto. La figura de Gaspard Winckler se perfila así como el envés de la de Bartlebooth: artesano vs. hacedor, autor vs. lector (*vs* queriendo decir más bien *con*); del mismo modo que la trama central de los puzzles encuentra su correlato en la poética contenida en el preámbulo. Esta inclusión intratextual, literal, explícita y osada por cercanía (el texto de origen es el mismo que el texto de destino) se podría calificar de *crítica*, en el sentido de *metatextual*: parafraseando a J.-D. Bertharion, el preámbulo supone una “*mise en abyme du code*” (1998: 138), una poética de la escritura y de la lectura que viene reforzada por su recurrencia y que encuentra, a su vez, un correlato en la imagen del tablero de ajedrez incluida en el capítulo LXIX (VME: 395). Cuando Perec decide repetir el preámbulo de VME en uno de los capítulos fundamentales para la novela, lleva a cabo un doble gesto que, 1) enfatiza la importancia de la teoría del puzzle para el funcionamiento textual, evidenciando su carácter teórico y convirtiendo el puzzle, a la vez, en un motivo central del libro y en la metáfora de su funcionamiento, y 2) refuerza la relación entre la trama de Bartlebooth, el hacedor de puzzles, y la teoría del preámbulo, haciendo que, por extensión, Bartlebooth se convierta en un personaje clave, en un sentido hermenéutico, para la comprensión de la novela.

En un texto escrito en 1984 y titulado “Le puzzle mode d’emploi”, Bernard Magné desarrolla esta lectura metatextual a partir del puzzle como esquema de composición y comprensión: es decir, como tematización explícita de los mecanismos organizativos de la ficción. Por “lo metatextual” entiende “l’ensemble de dispositifs par lesquels un texte désigne, soit par dénotation, soit par connotation, les mécanisme qui le produisent” (1989a: 33). En este sentido, el dispositivo-puzzle compromete a VME con su condición ficcional, que se esfuerza por evidenciar y defender, jugando así al equívoco, a la fragmentación y a la inestabilidad referencial, y proyectando en el lector las exigencias creativas que el modelo clásico-representativo depositaba solamente en el autor. La discontinuidad, la yuxtaposición y la fragmentación que caracterizan el discurso de VME vienen dadas por este rechazo de la representación (transparencia de mundo) a favor de la artificialidad (evidencia de técnica) y la consecuente producción (y no consumo) de sentidos, en plural.

Pero, más allá de ser el soporte crítico de esta novela en concreto, la metáfora del puzzle explica el funcionamiento de la escritura de Perec en general, por ejemplo en lo que afecta a la apropiación y a la intertextualidad: para el autor, el puzzle de VME es sólo una pieza del gran puzzle que es el conjunto de su obra, pieza ésta, a su vez, de un

puzle aún mayor: el corpus de la literatura²³³. Como parte de esta lectura *en abyme* de la historia literaria, decisiones formales como la cita han de leerse, más allá de la función concreta que desempeñan en una determinada estructura ficcional, en clave poética, es decir: como manifestaciones de una toma de posición respecto de la tradición literaria que es su fuente.

*

Dos totalidades, de entrada y de salida, para VME. El análisis de la *écriture à contrainte* sirvió para explicar la primera, es decir: la estructura de la novela, su condición de artefacto. Hasta ahora me moví en el espacio de lo dado y de lo ordenado, de lo yuxtapuesto y lo entrecortado, de lo discontinuo. No obstante, en el análisis de esa discontinuidad y de la “potencialidad”, en términos oulipianos, que la anima, ya dejó sentir que la dimensión artefactual no agota una novela que prevé, desde su anormalidad narrativa, una lectura crítica / creativa. El objeto fabricado, en términos de Bertharion, es *en potencia* un objeto para leer, *contiene* al lector, como función, en los espacios vacíos que separan y articulan la sucesión de los fragmentos (Iser). Una totalidad de entrada que, quebrada como los puzles de Winckler están quebrados por la silueta de sus piezas, apunta a una totalidad distinta, de salida, en la que se realizaría *un* (nunca *el*) sentido²³⁴.

Complementaria, la totalidad de salida coindice, entonces, con el momento de la comprensión, que reordena los fragmentos en una unidad que la novela, en principio, no tenía. Pero ocurre que, por su complejidad, la estructura fracturada de VME ofrece una suerte de fase intermedia entre lo dado (la sucesión de los capítulos) y lo producido (el sentido del libro), que voy a situar en el orden de *lo organizado*. Me explico.

²³³ Esta es la posición defendida por Perec, al menos, en dos entrevistas concedidas tras la publicación de VME (cf. Magné 1989a: 37). En la primera, publicada en el número 60 de la revista *Le Sauvage* (1978), afirma que “l’image centrale du livre est un puzzle. Au-delà, il y a l’image d’une œuvre [...] où tout ce que je vais écrire s’organise à son tour comme un puzzle dont chaque livre serait une des pièces. L’ensemble de tout cela participera au puzzle de la littérature contemporaine dont les pièces sont les écrits des autres auteurs. Et moi, je vais remplir un vide dans ce puzzle”. En las declaraciones que, un año después, el autor hace a Jean Royer para el segundo número de *Le Devoir*, insiste en la misma idea: “J’aime beaucoup cette image du puzzle : par exemple les écrivains qui m’entourent, qui m’ont nourri, que ce soit Butor ou Joyce, Kafka ou Melville, dessinent pour moi une sorte de constellation avec au centre (ou sur les bords) une pièce vide qui est celle que je vais venir remplir”.

²³⁴ Son muchos los síntomas de que la estructura dada por las *contraintes* no coincide con el sentido producido en la lectura. En efecto, Perec reconoce que la sucesión de los capítulos es sólo un orden posible que, si bien no es azaroso –obedece escrupulosamente los saltos del caballo sobre el tablero superpuesto al edificio–, podría ser sustituido por otro. Así, en las piezas anexas a la novela, incluye una cronología, que ordena los acontecimientos más relevantes de la VME siguiendo la línea del tiempo, y un índice de “algunas historias” narradas, donde el orden de las tramas obedece a un criterio alfabético (VME: 635-636).

Hay, en VME, ciertas marcas textuales que *orientan* una lectura no lineal sin que el sujeto que lee deba introducir elementos nuevos. Estas marcas atienden, fundamentalmente, al agrupamiento de los capítulos en constelaciones, relacionadas, bien con un personaje, bien con uno de los apartamentos del inmueble. Tal y como expuse más arriba, Bartlebooth cuenta con 5 capítulos, Winckler con 3 y Rorschash con 6, por ejemplo, mientras que son 2 los que suceden en el ascensor y 12 los dedicados a las escaleras. De este modo, aunque el capítulo se consolida como unidad básica y representa la forma-fragmento que organiza la VME, ocurren, a partir de ahí, configuraciones fragmentarias derivadas, tanto por arriba –las constelaciones de capítulos relacionados desde su título– como por abajo –pues por lo general cada capítulo distingue varias partes, a veces separadas por un blanco y a veces por elementos gráficos, e incluso introduce préstamos textuales que fragmentan todavía más el discurso, como señalé al ocuparme de las citas marcadas. Aún así, es en el nivel del capítulo que el fragmento se vuelve *significativo* –es decir, cuando funciona de forma autónoma y apela, al tiempo, a otros fragmentos y a cierta producción de sentido–: por debajo la fragmentación pierde autonomía semántica, por arriba pierde autonomía formal –intensidad.

La organización de las formas fragmentarias básicas (capítulos) en constelaciones-tramas atiende a diversos niveles. El primero y más evidente es el ya referido: aquel que encaja las piezas a partir de un elemento común. Estas constelaciones se explicitan de forma insistente en diversos elementos paratextuales, desde el título del capítulo hasta las “historias” en que esos capítulos cristalizan, y que Perec recoge en su índice final (VME: 633-636) y en el listado de escenas que Valène proyecta reflejar en su lienzo –trasunto intradieгético del índice, cuya función es, como la de aquél, imponer cierto orden en la novela / edificio (VME: 281-285). Así por ejemplo, los cinco capítulos de la constelación-Bartlebooth se ordenan en el epígrafe “Histoire de l’homme qui peignit des aquarelles et en fit faire des puzzles” en el índice (VME: 634) y figuran en quinto lugar en el listado de Valène, bajo el rótulo “Le faiseur de puzzles s’acharnant dans ses parties de jacquet” (VME: 281). Estas constelaciones-tramas pueden interpretarse a la luz del plural, *romans*, con el que Perec subtitula su novela. Y sin embargo, algo se complica: el número de tramas no es estable, y frente a los 37 elementos (personajes, espacios) que se reparten los 99 capítulos²³⁵, son 107 las historias recogidas en el índice final y 179 las escenas proyectadas por Valène para su cuadro. Otra vez, inestabilidad:

²³⁵ Por orden de primera aparición (entre paréntesis, el número de capítulos que corresponde a cada entrada): escaleras (12), Beaumont (3), tercero derecha (3), Marquiseaux (3), Foulérot (3), Breidel (1), Morellet (1), Winckler (3), Nieto et Rogers (1), Jane Sutton (1), Hutting (4), Réol (2), Rorschash (6), Dinteville (3), Smautf (1), Celia Crespi (1), Altamont (5), Moreau (5), en la caldera (2), el hall de entrada (2), Marcia (6), Bartlebooth (5), sótanos (5), la portería (1), Louvet (3), maquinaria del ascensor (2), Plassaert (3), Monsieur Jérôme (1), Madame Albin (1), Valène (1), Fresnel (1), Madame Orłowska (1), Gratiolet (2), Cinoc (2), Berger (2), la entrada de servicio (1).

nada coincide con nada, todas las pistas que la novela ofrece para su lectura (el *mode d'emploi*) contienen un margen de error que obliga al lector a cuestionar la norma narrativa que establece y a posicionarse ante ella.

El componente metatextual de VME también contribuye con el proceso de agrupamiento sucesivo de fragmentos que organiza la novela como una trama de tramas (*romans*). En este sentido, el puzzle no metaforiza tanto la figura de su hacedor (Bartlebooth) como la del fabricante, Gaspard Winckler. Winckler asume el encargo de Bartlebooth de forma integral, “como un todo”: los 500 puzzles de 750 piezas en que debe convertir las acuarelas son, para él, las 500 piezas de un gran puzzle²³⁶. Así, en su trabajo se establece una relación múltiple entre la parte y el todo, que va primero de la pieza al puzzle y después del puzzle individual al conjunto de los 500 puzzles. Tal y como lo concibe Winckler, parte-todo replican su vínculo en dos niveles, del mismo modo que Perec –de quien el artesano es un trasunto– *repète* la relación fragmento-totalidad a través del estadio intermedio de las “historias” contadas, piezas a su vez de la novela como dispositivo fragmentado y plural.

Las historias resultantes de la agrupación de capítulos se relacionan de forma menos explícita con la totalidad: ya no hay marcas textuales, títulos o índices, que determinen la implicación de unas partes con otras. No obstante, la relación entre ellas se logra a través de otros procedimientos, vinculados ahora a elementos de la narración (personajes, acciones, espacios, tiempos) que van encajando unas historias en otras hasta abarcar toda la novela. Tomemos el caso más evidente: la historia de Bartlebooth. Además de desarrollarse en los cinco capítulos marcados con su nombre (que coinciden con las cinco casillas correspondientes a su apartamento en el plano edificio, a las que habría que añadir una sexta: la de su sótano), buena parte de su aventura sucede en fragmentos dedicados a otros personajes. En primer lugar, a Gaspard Winckler y Serge Valène, ambos muy implicados en su proyecto (como artesano de puzzles y maestro de acuarela, respectivamente). Pero, a partir de ahí, la trama se extiende y ramifica, participando de los capítulos vinculados a Smautf (su mayordomo, secretario y compañero de viaje), Morellet (a quien emplea específicamente para hacer desaparecer las trazas de los puzzles una vez terminados) y otros personajes directa o indirectamente relacionados con él (por ejemplo Rorschach, el productor de televisión que quiso convertir sus viajes en una serie, y los allegados a esta empresa, como el crítico de arte Charles-Albert Beyssandre, entre otros).

236 “Gaspard Winckler avait évidemment envisagé la fabrication des cinq cents puzzles comme un tout, comme un gigantesque puzzle de cinq cent pièces dont chaque pièce aurait été un puzzle de sept cent cinquante pièces, et il était clair que chacun de ces puzzles exigeait pour être résolu une attaque, un esprit, une méthode, un système différents” (VME: 402).

Aunque la suya es una trama central, el caso de *Bartlebooth* es sólo un ejemplo. La estructura fragmentaria de VME activa múltiples procesos de reconfiguración; es decir: existen múltiples lecturas que, partiendo de un capítulo o de un elemento concreto, van creciendo por afinidad y asociación hasta abarcar el conjunto de la novela. Este verbo, abarcar, está vinculado semánticamente con el espacio, pero tiene un equivalente temporal en la acción de crear un relato. En efecto, *leer* VME es ordenarla narrativamente, darle una continuidad, comprenderla como la gran historia que de entrada no es, pero que sí es, de salida, como efecto de la lectura. Leer VME implica, pues, reconocer y relacionar los dos niveles superpuestos en su estructura –el de lo dado y el de lo organizado–, y entender ambos en su dimensión potencial, es decir, como materiales que activan una experiencia que excede el objeto-libro desde las carencias (vacíos) que él mismo programa. La experiencia estética activada por la novela supone entonces el tránsito de los niveles de lo dado (la yuxtaposición) y lo organizado (las constelaciones o redes) al nivel de *lo producido* o del sentido –es decir, de esa *totalidad de salida* que ocurre después de cada lectura, y de la que paso a ocuparme, con detalle, en el siguiente epígrafe.

6.4. Nada coincide con nada: VME, una novela sobre el desajuste

La verdad última del puzle y la pregunta por la simetría. Contrainte vs. clinamen: la falta (manque) y el error (faux) como procedimientos generalizados de desvío. El proyecto de Bartlebooth o el problema de la totalidad. El cuadro de Valène o el problema de la referencia. Contra la transparencia (formas de decir la verdad): “Pour une littérature réaliste” meets “Composition as explanation”.

VME está construida sobre el desajuste. Como avancé más arriba, en ella nada coincide con nada: no salen las cuentas de las historias narradas, los capítulos no cuadran con las casillas superpuestas al edificio, la partitura de contraintes programa su incumplimiento, los préstamos textuales desplazan y encubren lo prestado, etc. La existencia de dos totalidades está directamente relacionada con esto: el libro (totalidad de entrada) no coincide con un sentido (totalidad de salida) que sólo se da después, una vez que aquél acaba, gracias a la intervención del lector sobre sus “insuficiencias” estructurales. El lector produce el sentido fuera del libro, pero también con el libro, en relación (conflictiva) con una estructura de la que participa –llenando los vacíos que le reserva–, pero que no cancela –esto es: que no alisa en una totalidad compacta que, al imponerse, anulara su naturaleza fracturada y problemática. En tanto que está inscrito

y escrito, el problema permanece, mientras que el sentido varía en función de la lectura (es su efecto). Esta condición problemática y desajustada de la novela puede leerse ya desde el título: las instrucciones no bastan para comprender una vida que las excede, pero a la vez esa vida existe gracias a las operaciones que la pautan y la ordenan.

Como la fórmula de *Bartleby* que referí en la primera parte de este trabajo (*vid. supra* epígrafe 2.1), VME dice un problema, no un sentido. Entre el problema (estructural) y el sentido (experimentado) no media una relación de oposición, sino la articulación de dos series heterogéneas alrededor de la figura del lector, que ocupa los espacios vacíos (*sinsentidos*) abiertos en la superficie textual. El lector organiza el desorden inicial del texto igual que *Bartlebooth*, su trasunto ficcional, encaja las piezas sueltas de los puzzles diseñados por Winckler, artesano del corte y del des/orden, y por tanto correlato del autor-Perec, programador de la estructura de VME. En este juego de correspondencias entre el universos intra y extradiagético²³⁷, Perec y Winckler –artesano y autor– comparten un destino esencial: ambos conciben un objeto incompleto –el puzzle y la novela– que inmediatamente se transforma en la actividad cocreadora de aquel que lo recibe –el jugador (*Bartlebooth*) o el lector. En esta corresponsabilidad creativa, el lector aparece en su doble dimensión de sujeto y función (*vid. supra* epígrafe 4.2), como un actor fundamental en el tránsito de la totalidad de entrada (artefacto) a la totalidad de salida (objeto estético), es decir, en la conversión de *un* problema en *cada vez un* sentido en que se juega la comprensión de una novela como ésta.

Literalidad + indeterminación = lectura; tal era la fórmula del texto elegible. Aplicada a VME, lo literal se concreta en los fragmentos como formas significativas, mientras que la indeterminación tiene que ver con la discontinuidad, es decir, con los vacíos de relación entre partes que trae consigo la yuxtaposición. Fragmento y discontinuidad no son dos cosas distintas, sino el haz y el envés de una *dificultad* que pone en jaque la concepción representativa y transparente del texto *normal*. Una dificultad que es el núcleo de un texto *evidente*, que no desaparece en la realidad que reproduce, sino que hace visible la lengua y la técnica que lo constituye. Esta evidencia del artificio literario –sensación de forma, perceptibilidad– no ocurre en el vacío ni en el texto bruto, mucho menos en su autor. Ocurre en la experiencia del lector, que llena

²³⁷ J.-D. Bertharion explica con claridad estas correspondencias en su monográfico de 1998: “Il s’établit le même rapport de forces entre *Bartlebooth* et Winckler, dans la diégèse, qu’entre le lecteur et Perec, figures extradiagétiques. La lecture du roman est pleinement mise en abyme dans la fiction: le récit met en scène sa propre réception”. Se preocupa, además, por esquematizar esta relación de fuerzas en una tabla que, por su claridad, reproduzco a continuación (cf. 1998: 160-161):

	UNIVERS DIÉGÉTIQUE	UNIVERS EXTRADIÉGÉTIQUE
FIGURE DU DONNEUR	Winckler	Auteur
FIGURE DU JOUEUR	Bartlebooth	Lecteur
(EN)JEU	Reconstituer les puzzles	Constituer le texte

los vacíos de la estructura produciendo la relación que falta –un relato: la unidad de la obra– y actualizando en su experiencia subjetiva lo que esa estructura contemplaba como función. Bertharion se detiene en esta dimensión subjetiva y efectiva –ya no funcional– de un lector “implicado”, al que otorga un estatus intermedio entre “la fascinación por los mecanismos de escritura” (que supondría una consciencia del procedimiento análoga a la del autor) y la “sumisión a la ficción” propia del lector pasivo previsto por el texto tradicional y su lógica representativa (cf. 1998: 154). Un lector que, si bien entra en la novela sujeto a un pacto de ficción clásico, va viendo cómo se frustran progresivamente las expectativas impuestas por aquél, y en consecuencia es capaz de comprender la *anormalidad* estructural de la novela y de convertirse en copartícipe del proceso de lectoescritura.

Retomo la enunciación metatextual de este proceso en la última parte del preámbulo de VME:

On en déduira quelque chose qui est sans doute l'ultime vérité du puzzle: en dépit ses apparences, ce n'est pas un jeu solitaire: chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye et essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre (VME: 20).

Hasta ahora me ocupé de explicar en qué medida el desarrollo narrativo de la novela desmiente la relación estructural entre la parte y el todo planteada en su preámbulo. Pero, ¿qué ocurre con el “protocolo de lectura” que, según Bernard Magné, está contenido en el párrafo anterior? La “verdad última” del puzle no sólo vincula al autor y al lector en tanto que correlatos del fabricante y del jugador, sino que establece entre ellos una “perfecta simetría” (Magné 1989a: 41) –“chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui”, escribe Perec. Esta simetría referida por el “protocolo” de Magné aparece como “clave” en la lectura de Bertharion, quien reconoce en el preámbulo la misma función orientadora del lector, que, siguiendo la analogía musical, debe *ejecutar* las órdenes del autor. Así pues, el autor sólo sería responsable de la partitura: para existir, la pieza (textual) requiere de un sujeto que la interprete²³⁸.

¿Simetría en VME? Sólo se me ocurre pensarla en términos cuantitativos. El trabajo del autor y del lector en este marco es cualitativamente diferente: donde el primero produce un objeto, el segundo produce un sentido. La simetría propuesta por Magné neutraliza el conflicto y la dificultad, olvida el desajuste que está en el corazón

²³⁸ “Le préambule est fondamental. Il donne le mode de lecture de *La Vie mode d'emploi*, sa clé au sens musical du terme: il indique comment le texte doit être ‘interprété’, comment on peut jouer avec. Le texte, comme objet fabriqué, est une sorte de partition qui nécessite l'intervention d'un exécutant, d'un lecteur qui lui donne sens, l'ordonne et par là lui donne vie” (Bertharion 1998: 159).

de la propuesta perequiana. En realidad, el preámbulo se descubre engañoso también en este punto: habla de un autor que prevé toda la actividad interpretativa, y por tanto introduce la desigualdad y el control sobre el lector, cuya libertad acotaría. Bien leída, la metáfora del puzzle concibe a un lector (jugador) incapaz de producir nada *nuevo*, condenándolo a re-producir las órdenes que el autor le da. Desarrollada, esta idea de la lectura repite, en el plano hermenéutico, la trampa que ya habíamos observado en el plano estructural –la relación entre el todo y las partes. E, igual que aquélla, esta trampa queda desmentida por el proceso de comprensión efectivamente activado por la novela, donde el autor sólo puede predecir los problemas que habrá de enfrentar lector, pero no las decisiones que tomará para resolverlos. Esta imprevisibilidad hace de VME un texto abierto y plural, no totalizable y en consecuencia capaz de actualizarse en ilimitados sentidos. Los casos concretos de Bartlebooth y Valène, como sostén narrativo de las tramas implicadas en la novela, me servirán para ejemplificar esta hipótesis.

*

Tal y como se plantea en el preámbulo, el puzzle metaforiza la estructura y la interpretación de VME, explicitando (y desviando), en el nivel de la diégesis, el código compositivo de la novela y sus efectos. Pero además, el puzzle se proyecta, en el plano intradieético, como motivo articulador de relaciones entre las distintas tramas. En el mundo ficcional de VME, este motivo ocupa un lugar central: el vínculo más importante es el que se establece con el cuadro proyectado por Serge Valène, equivalente pictórico de la novela, como enseguida explicaré, y ocupado, como aquélla, de mostrar todas las partes / estancias que componen la totalidad del edificio que el pintor habita desde 1919. Pero además, y de manera más explícita, el puzzle es motivo articulador del plan de Percival Bartlebooth, cuya historia es al tiempo el nodo que articula los personajes y las tramas (cf. Perec 2014: 388) y el punto de unión entre la teoría del puzzle y su concreción ficcional en el lienzo de Valène (Bertharion 1998: 155). Puzzle y cuadro aparecen, pues, como ilusiones totalizadoras que imantan las historias narradas y compensan la dispersión narrativa mediante la imposición, provisional y conflictiva, de unas coordenadas de interpretación.

Las tramas protagonizadas por Bartlebooth y Valène ponen en acto los dos conflictos teóricos planteados en el preámbulo: por un lado, el de la obra como sistema (la relación del todo con sus partes), por el otro, el de su interpretación (la relación entre el autor y el lector). En primer lugar, ambas demuestran el fracaso de la totalidad como lugar del sentido: las vidas de Bartlebooth y de Valène están orientadas por un deseo de sistematización que se concreta en un proyecto con voluntad totalizadora –dominar un fragmento de mundo, agotar la vida de un edificio. Los dos mueren antes de completar

su empresa, y los dos cometen errores por el camino. Dada la dimensión metatextual de VME, parece obvio que estos fracasos van más allá de la fábula y sirven para pensar la literatura como técnica, experiencia y espacio de conocimiento. Así, cuando cuestiona la relación pieza-puzzle, la trama de Bartlebooth pone en marcha una reflexión sobre la novela en su dimensión estructural. Por su parte, el lienzo de Valène, que compite con edificio como referente del discurso, cuestiona la naturaleza representativa de narración y reconsidera, en consecuencia, el estatus ontoepistemológico de la ficción.

VME es una novela sobre el desajuste. Me gustaría, a partir de estas dos historias nucleares, ocuparme del que considero es su desajuste esencial: el que se produce entre la estructura (libro, totalidad dada) y su sentido (lectura, totalidad producida). Este desajuste fundamental se vuelve más complejo por cuanto, ya en nivel literal, VME encuentra en el desvío, el equívoco y las pistas falsas estrategias narrativas de base, activadas por las decisiones pretextuales (*potenciales*) del *cahier de charges*. A este respecto, Bernard Magné señala el principio *clinamen* –“disfonctionnement volontaire introduit dans un système réglé” (1989e: 226)– como estrategia compensatoria del mecanicismo de la *contrainte*, tanto en el nivel de la escritura como en el de la lectura. En el nivel de la escritura, el *clinamen* garantiza la posibilidad de un sentido por fuera de la rigidez estructural: en los términos que vengo usando, la desregulación calculada sería otra forma de indeterminación o de vacío, y contendría a ese lector-función que garantiza la comprensión (plural) del texto. En el nivel de la lectura, impide que la actividad del sujeto-lector se reduzca a descubrir fórmulas compositivas en un ejercicio de “arqueología textual” por el cual comprender equivaldría reconstruir unas leyes dadas, y no a construir / producir un sentido que aún no está (cf. 1989: 137-138). En realidad, el desvío de la norma-*contrainte* impuesto por el *clinamen* es equivalente al desvío de la norma lingüística o literaria al que Shklovski o Deleuze llamaron desautomatización, desterritorialización y *literatura menor*. Por tanto, se derivan de él las mismas consecuencias hermenéuticas: un efecto de extrañamiento en el lector que le obliga a ver, a la vez, la norma y su transgresión, y a construir un sentido por fuera de ambas.

No obstante Perec introduce cierta complejidad en el mecanismo del desvío, puesto que duplica los efectos extrañadores. El *clinamen* contraviene la ley de la *écriture à contraintes*, que a su vez se distancia, como expliqué más arriba, de las leyes de la narración *normal*. Así, la falta (*manque*) y el error (*faux*), como desviaciones “programadas” de la norma compositiva de VME²³⁹, trascienden el espacio acotado

²³⁹ Al hablar del *clinamen* en VME, Magné distingue dos grados: el primero se concreta en una “transprogrammation simple”, es decir, en un mero desplazamiento de la norma, como el que justifica la falsa numeración de los capítulos a partir de la omisión del número 66 y del doble salto del caballo (*vid. supra*). El segundo implica una “transprogrammation programée”, de carácter transversal y recurrente, como la que imponen las series *manque* y *faux* incluidas en las *contraintes* estipuladas por el bicuadrado

del capítulo como marco de acción de las pautas establecidas por el bicuadrado. En efecto, los fracasos de Bartlebooth y Valène pueden interpretarse como concreciones ficcionales de los efectos de sentido derivados del clinamen: el proyecto de los puzzles puede leerse desde la falta (respecto a un todo); el cuadro de Valène, como en seguida explicaré, desde el error (respecto a una hipótesis hermenéutica).

Totalidad y referencia, falta y error, van estableciendo los problemas que me servirán para leer los fracasos de Bartlebooth y Valène en clave metatextual. A ellos se enganchan otras problemáticas compositivas, que, antes de abordar con detalle de cada uno de los casos, quiero avanzar en esta tabla:

BARTLEBOOTH	VALÈNE
Totalidad (como problema)	Referencia (como problema)
Estructura	Sentido
Literalidad	Indeterminación
Tiempo (23/07/1975)	Espacio (¿edificio?)
Narración	Descripción
Trama	Situación
Enhebrado	Encuadre
<i>Mise en ensemble</i>	<i>Mise en abyme</i>
<i>Manque</i> > Falta	<i>Faux</i> > Ficción

*

Me ocuparé, en primer lugar, del fracaso de Percival Bartlebooth. Quiero abordar este fracaso desde las coordenadas de la *trama*, tal como Shklovski la define en 1925, esto es: la organización estética concreta por la cual el material narrado (la fábula) pierde su dimensión cronológica y causal para reordenarse, como texto, en una determinada estructura²⁴⁰. En este sentido, Perec encuentra en la historia del hacedor de puzzles

latino ortogonal, que se concretan en ausencias y desvíos obligatorios con respecto a elementos, a su vez, obligatorios (1989e: 226-227).

²⁴⁰ “The concept of plot (*syuzhet*) is too often confused with a description of the events in the novel, with what I’d tentatively call the story line (*fabula*). As a matter of fact, though, the story line is nothing more than material for plot formation. In this way, the plot of Eugene Onegin is not the love between Eugene and Tatiana but the appropriation of that story line in the form of digressions that interrupt the text” (Shklovski 1991: 170). En esta distinción entre fábula y trama está el germen de los estudios narratológicos: la fábula pertenecería al orden de lo narrado, es decir, a los episodios del relato tal y como estos ocurren antes o por fuera del texto, atendiendo a la sucesión cronológica o a la relación causa-efecto. Designa, pues, lo que hasta entonces la crítica reconocía como el “tema” de la obra literaria: contenido abstracto y enfrentado a la “forma”, al que los teóricos del círculo de Moscú, preocupados por señalar su dimensión *también formal*, se refieren como “material” (cf. Tinianov 2012a: 117 y Eichenbaum 2012a: 76). Por su parte, la trama (*syuzhet*: “sujeto”) opera en el ámbito de la enunciación y se refiere al ordenamiento narrativo (estructura) en que comparece el “material” de la fábula en un texto determinado. La tensión que Gérard Genette establece, casi cincuenta años después, entre el tiempo de la historia (*temps de l’histoire*) y tiempo del relato (*temps du récit*), reproduce la que media entre fábula y trama desde un punto de vista temporal: el relato *descoloca*

uno de los ejes configuradores de VME (cf. 2014: 387), así como un elemento narrativo central, en tanto que alrededor de él se articulan con facilidad prácticamente todos los episodios y personajes de la novela. Es quizás este vínculo íntimo con la narración lo que permite enunciar la trama-Bartlebooth como un *fracaso*: si falla es porque su desarrollo incumple las expectativas que ella misma había generado, planteando así un desacuerdo entre una situación inicial –el proyecto de los 500 puzzles de marinas, cuyo contenido y calendario figuran en el capítulo XXVI– y una situación final –la muerte de Bartlebooth, narrada en el capítulo IC. Estas dos situaciones forman parte de la diégesis (*están escritas*) e interactúan en el mismo nivel ficcional: el de Bartlebooth es un fracaso *relatado*, literal, que lector de VME experimenta pero del que no se hace cargo²⁴¹.

Aunque el relato de la historia del hacedor de puzzles ocupa seis capítulos de forma directa (los cinco correspondientes a su apartamento, más el situado en su sótano) y se extiende, indirectamente, a lo largo de muchos más, basta con atender a dos de ellos para dar cuenta del desajuste entre la intención del proyecto y su efectiva realización. Los capítulos XXVI (Bartlebooth, 1) y IC (Bartlebooth, 5) enmarcan la constelación Bartlebooth en el nivel estructural o de la trama (son el primer y el último fragmento explícitamente dedicado al personaje en la novela), pero también en el del argumento: recogen el principio y el final cronológicos de los acontecimientos narrados. Sin embargo, el argumento y la trama se disocian en los capítulos intermedios, que se organizan en la lógica fragmentaria y discontinua que caracteriza al conjunto de VME. Que trama y argumento coincidan al principio y al final no implica, pues, el sacrificio de la primera a favor del segundo ni responde a la exigencia cronológica impuesta por

el orden, la frecuencia y la duración de los hechos tal y como se dan fuera de su expresión lingüística –es *anacrónico, anisocrónico y acrónico* (vid. *supra* epígrafe 7.2; y cf. Genette 1989: 89 y ss.). Pero la oposición fábula / trama, fundadora del tipo análisis que el estructuralismo promoverá por su “objetividad”, es también el origen de numerosos equívocos. Los términos argumento, relato, fábula y trama no siempre se definieron en la misma dirección: ya en el contexto del formalismo ruso, Tomachevski les dio el significado opuesto, entendiendo por trama “lo que ha ocurrido efectivamente”, y por argumento “el modo en que el lector se ha enterado de lo que ha sucedido”. “Llamamos trama al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. La trama podría exponerse de una manera pragmática, o sea el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos en la obra. La trama se opone al argumento, el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos los representan” (2012: 275-276). Aunque la propuesta de Tomachevski, quizá más fiel a la idea aristotélica de fábula (*mythos*), tuvo éxito entre los primeros estructuralistas (Propp y Greimas, por ejemplo), este trabajo sigue el planteamiento de Shklovski, que será hegemónico años después. Antonio García Berrio desarrolla las interpretaciones formalistas de los conceptos de fábula y trama, así como su relación, en su estudio *Significado actual del formalismo ruso* (cf. 1973: 208-210).

²⁴¹ No ocurre así con la historia de Valène, su contraparte: como explicaré más adelante, aquí el desajuste pone en juego dos niveles diegéticos, el del personaje (intra) y el del lector (extra). En este caso, el último sí se hace responsable del error, puesto que el alto grado de indeterminación referencial que caracteriza la historia de Valène (frente a la Bartlebooth, quizás la más literal de VME) le obliga a interpretar los elementos en conflicto y a posicionarse ante ellos (vid. *infra* en este mismo epígrafe).

la verdad de los hechos. Al contrario, hay que leer esta coincidencia como una decisión estética (técnica, procedimental): el marco cronológico *enfatiza el desajuste* que está en el corazón de la historia de Bartlebooth, y en virtud del cual ésta se despliega en distintos planos de interpretación. La situación inicial del capítulo XXVI es esencial en este punto: en él la aventura de los puzzles se presenta como “proyecto” (VME: 152), es decir, como fase previa, condición y referencia de la acción (y, en consecuencia, de la narración). Su naturaleza pre-narrativa traduce a la ficción la idea de horizonte de expectativas propuesta por los teóricos de la recepción (*vid. supra* epígrafe 3.3): lo que Bartlebooth *espera lograr* en los 50 años estipulados para su aventura es lo que el lector *espera leer* en las páginas de VME. El fracaso del personaje se traduce, así en la frustración de las expectativas del lector: el capítulo IC, en el que aquél muere sin alcanzar su objetivo, es el último de la serie-Bartlebooth, pero también es el último de la novela: no hay más tiempo para hacer puzzles ni hay más páginas para leer. El desenlace llega antes de lo que el personaje y el lector esperaban –de este modo, la correspondencia que Bertharion establecía entre ambos queda confirmada también en la experiencia del final.

Así pues, la exposición del plan de Bartlebooth en el capítulo XXVI (VME: 150-154) es un fragmento clave en al menos tres niveles: 1) el de la trama del personaje, 2) el de la novela, que encuentra en la historia del hacedor de puzzles una de sus motivaciones principales, y 3) el de la recepción, que desdobra el proyecto de Bartlebooth en horizonte de expectativas de la lectura. Dada su importancia, conviene recuperar en detalle la intención y las coordenadas que lo animan: Percival Bartlebooth es un millonario que decide invertir su tiempo y su dinero en la realización de un proyecto circular, que incluyese su propia finalidad y destrucción, y que ofreciese, por tanto, una experiencia completa de sentido que es imposible atravesar en el plano de la vida²⁴². Este proyecto se levanta sobre tres principios rectores, de orden moral, lógico y estético, respectivamente. El primer principio garantiza cierta contención: se trata de un proyecto difícil pero no irrealizable, más vinculado con la vida cotidiana que con el heroísmo o el espectáculo. El tercer principio da cuenta de “gratuidad” y lo “inútil” de una empresa que, en las coordenadas que Kant abrió para el arte, no tiene un fin fuera de sí, sino que se agota en sí misma y se vuelve, de este modo, autosuficiente –“circular”. Su rigor y su exigencia se organizan hacia dentro, su desarrollo coincide con su destrucción: se trata de “partir de un cero para llegar a otro cero”, sin que el trabajo invertido entre la nada

²⁴² “Imaginons un homme dont la fortune n’aurait d’égale que l’indifférence à ce que la fortune permet généralement, et dont le désir serait, beaucoup plus orgueilleusement, de saisir, de décrire, d’épuiser, non la totalité du monde –projet que son seul énoncé suffit à ruiner– mais un fragment constitué de celui-ci : face à l’inextricable incohérence du monde, il s’agira alors d’accomplir jusqu’au bout un programme, restreint sans doute, mais entier, intact, irréductible” (VME: 52).

inicial y la final repercute, de entrada, en plano de los hechos. El segundo principio, que reservo para el final por su naturaleza estructurante, toma el tiempo y el espacio como “coordenadas abstractas” en las que se inscriben determinados acontecimientos, quedando, así, resguardados de cualquier intervención del azar (cuánto recuerda esta pauta a la *écriture à contraintes*). Este principio “lógico” se concreta en un calendario que Bartlebooth extiende a lo largo de cincuenta años (1925-1975), de los cuales reservaría los diez primeros para aprender el arte de la acuarela, dedicaría los veinte siguientes a viajar alrededor pintando marinas que mandaría convertir en puzles, y destinaría los veinte restantes a la reconstrucción y destrucción paulatina de esos puzles, de los que no quedaría nada.

Este calendario rige a la vez la tarea del personaje y la experiencia del lector. En la primera parte de este trabajo me acerqué al funcionamiento de la comprensión literaria a partir de las consideraciones de Roman Ingarden y Wolfgang Iser (*vid. supra* capítulo 3). Según estos teóricos, el horizonte de expectativas define la lectura como actividad sujeta a la tensión entre lo esperado y sus sucesivas concreciones, y, en consecuencia, a un doble movimiento de protención y retención (esperas y recuerdos) por el cual cada secuencia textual (tema) se interpreta en relación a una secuencia anterior, que el lector retiene como horizonte, y que adelanta a su vez, como nuevo horizonte, el contenido de las secuencias posteriores. Esta tensión temporal se traduce en un equilibrio entre la satisfacción y la frustración de lo esperado, donde la satisfacción hace posible el pacto de ficción –un texto que frustrase todas las expectativas que activa se revelaría incoherente– y la frustración garantiza la participación activa del lector en la producción de sentido –si toda expectativa estuviera satisfecha, el texto avanzaría sin fisuras hasta confirmar, al final, lo que ya estaba dado al principio. De este modo, encontramos que Bartlebooth cumple algunas de las condiciones de su proyecto en tiempo y forma, lo que comporta una serie de expectativas satisfechas: aprende en diez años la técnica de la acuarela, recorre el mundo pintando marinas, envía esas marinas a Winckler para que las convierta en los puzles que éste, a su vez, le devuelve sucesivamente para que recomponga y destruya. Hasta bien avanzada la trama, el lector no puede sino confiar en que las coordenadas establecidas en el proyecto se cumplirán según lo programado.

No obstante, las cosas comienzan a complicarse. Surgen “*failles et contradictions*” (VME: 461), obstáculos puntuales, menores, que no afectan de forma definitiva al calendario del hacedor de puzles, pero que cuestionan y modifican el horizonte inicial, como anunciando un mal desenlace. Un ejemplo: a finales del año 1972, y en una alusión programada a Borges, Bartlebooth empieza a perder la visión de manera irreversible. Durante dos años es capaz de continuar con la recomposición de los puzles apoyándose en el sentido del tacto, muy desarrollado gracias a los dieciocho años que pasó con piezas de madera entre sus manos. Pero para principios de 1975 el proceso había avanzado

demasiado: solo veía resplandores lejanos y, además de los colores, había dejado de distinguir las formas. Incapaz de reconocer las piezas solo, Bartlebooth pierde autonomía y durante los últimos meses de su vida recibe la visita diaria de Véronique Altamont, también amante de los puzles, que le describe las piezas y le ayuda a clasificarlas (cf. VME: 463-464). Pero sin duda el contratiempo más grave está relacionado con el acoso que Bartlebooth recibe por parte del crítico de arte Charles-Albert Beyssandre, al que los directivos de una empresa de turismo hotelero contratan para que seleccione las obras contemporáneas que habrían de formar parte de su selecto patrimonio. Tras dos años de búsqueda y de presiones del mundo del arte, Beyssandre se entera de la aventura de Bartlebooth y decide que sus puzles de marinas, destinados a desaparecer, serían la joya más preciada de la colección –“ce serait ces œuvres mêmes que leur auteur souhaitait faire absolument disparaître qui constitueraient le joyau le plus précieux de la collection la plus rare du monde” (VME: 507). Así, en 1974 comienza a escribir, llamar y visitar a Bartlebooth, que se niega a colaborar desde el primer momento. Después de tres meses intentándolo, Beyssandre le declara la guerra al hacedor de puzles y empieza a boicotear su proyecto en la fase más vulnerable: el proceso de destrucción de las marinas en el lugar donde habían sido pintadas. Aunque, a través del productor de televisión Rémi Rorschash, Bartlebooth consigue que sea un equipo de rodaje el que se encargue de trasladar cada puzle a su lugar originario y de llevar a cabo el ritual de su destrucción (que, por seguridad, sería grabado), el proceso no termina de resultar seguro. Beyssandre persigue, roba e incendia lugares de trabajo de los ayudantes del millonario, y, finalmente, en abril de 1975, provoca el accidente de tráfico que acaba con la vida del equipo de reporteros encargado de destruir el puzle 438 en Trebisonda, Turquía. Después, el crítico desaparece, pero el proyecto de Bartlebooth ya había quedado afectado: de entrada, uno de los puzles queda sin destruir, pero además, el accidente hace que Bartlebooth, ya ciego, renuncie al protocolo de la destrucción *in situ* y decida, a partir de entonces, quemar los puzles. Esta modificación no sólo altera gravemente el procedimiento “de cero a cero” que animaba su empresa, sino que llega demasiado tarde: por fuera de las inclemencias del *affaire Beyssandre*, la decisión nunca llegará a aplicarse, pues Bartlebooth nunca acabará el puzle que tenía entre manos cuando la tomó (cf. VME: 497-510).

En efecto, sólo la relación de Bartlebooth con sus puzles determina, más allá de los percances y los desajustes, el “fracaso global” del proyecto. Este fracaso resulta del incumplimiento de las reglas dadas: el proyecto no se cierra porque su responsable no logra reconstruir y destruir los 500 puzles estipulados²⁴³. Por tanto, a pesar de los

²⁴³ “Si l’on peut parler d’un échec global, ce n’est pas à cause de ces petits décalages, mais parce que, réellement, concrètement, Bartlebooth ne parvint pas à mener à terme sa tentative de en respectant les règles qu’il s’était données : il voulait que le projet tout entier se referme sur lui-même sans laisser de traces, comme une mer d’huile qui se referme sur un homme qui se noie, il voulait que rien, absolument

anuncios, las expectativas impuestas por el capítulo 26 no se frustrarán hasta el capítulo 99, donde Perec narra la muerte de Bartlebooth. Esta muerte contraviene el proyecto de los puzzles de varias maneras, que se articulan alrededor de un desajuste temporal: el millonario muere antes de completar y destruir los 500 puzzles cortados por Winckler a partir de sus marinas. Muere delante del puzzle número 439, en el que trabajaba: su proyecto partió de cero pero no regresa al cero que era su objetivo, pues en el momento de su conclusión todavía quedan las 45750 piezas de los 61 puzzles restantes –a las que habría que sumar, por lo menos, las 2 piezas desencajadas del último. Hay un excedente no asimilado por la historia, que es el envés de una falta esencial (*manque*) respecto de la perfección exigida en el proyecto. Este desajuste entre el tiempo del proyecto y el tiempo quien que lo realiza –el tiempo del objeto y el del sujeto, el del calendario y el de la vida– está en la base de mi interpretación de la trama de Bartlebooth. Siendo que el tiempo es la marca genérica de la narración en su concepción tradicional, no parece casual que Perec haya planteado un *problema de tiempo* en la que quizás sea la más ortodoxa de todas las estructuras narrativas implicadas en VME.

De entrada, el tiempo es un motivo central en el capítulo IC, que se organiza alrededor del momento exacto de la muerte de Bartlebooth: el 23 de junio de 1975, a las ocho de la tarde²⁴⁴. En efecto, esta fecha se convierte en el *leitmotiv* del relato, con lo que además de constituirse como elemento narrativo fundamental (del lado de lo enunciado), asume una función poético-anafórica (del lado de la enunciación). Así, el significante y el significado del sintagma “C’est le 23 de juin de mille neuf cent soixante-quinze et il va être huit heures du soir” articula el sentido del texto al menos en tres niveles: procedimental o de la forma, motivacional o del tema y referencial o del sentido.

1) En primer lugar, y en un nivel formal, el sintagma organiza la progresión narrativa del capítulo –los siete párrafos dedicados a la muerte de Bartlebooth (cf. VME:

rien n’en subsiste, qu’il n’en sorte rien que le vide, la blancheur immaculée du rien, la perfection gratuite de l’inutile, mais s’il peignit cinq cents marines en vingt ans, et si toutes ces marines furent découpées par Gaspard Winckler en puzzles de sept cent cinquante pièce chacun, tous les puzzles ne furent pas reconstitués, et tous les puzzles reconstitués ne furent pas détruits à l’endroit même où, à peu près vingt ans plus tôt, les aquarelles avaient été peintes” (VME: 462).

²⁴⁴ Esta referencia está adelantada en el texto preparatorio de “L’immeuble”, al que ya me referí más arriba. Allí describe el dibujo de Saül Steinberg que es la fuente (visual) de VME, y trata de situarlo en el tiempo: “Il me semble que c’est l’été. Il doit être quelque chose comme huit heures du soir (il est curieux que les enfants ne soient pas couchés)”. La hora y la estación determinan, así, el momento de la muerte de Bartlebooth, si bien están trasladados muchos años después, puesto que la escena descrita por Steinberg ocurre en una época muy anterior a 1975, como demuestra el hecho de que no exista la televisión o las actividades que ocupan a las figuras representadas –“La télévision n’a pas encore été inventée. On ne voit pas non plus un seul poste de radio. La propriétaire de l’immeuble est sans doute la dame qui tricote (elle n’est pas au premier, comme je l’ai d’abord cru, mais, vu la position du porche, au rez-de-chaussée, et ce que j’ai appelé rez-de-chaussée est en fait un sous-sol : la maison n’a que deux étages); elle a eu des revers de fortune et a été obligée, non seulement de transformer sa maison en meublé, mais de scinder en deux sus deux plus belles pièces” (Perec 2007: 86).

576-578). Vengo de decirlo: la referencia temporal se establece aquí como el elemento anafórico que asegura la cohesión de la secuencia. Así, tras un párrafo inicial dedicado a describir detalladamente al personaje y su situación –“Bartlebooth est assis devant son puzzle. C’est un vieillard maigre, presque décharné [...], tient entre le pouce et l’index l’ultime pièce du puzzle” (VME: 576)–, Perec dedica cinco párrafos a describir la actividad que ocupa, en ese momento, a algunos habitantes del edificio: Madame Berger, Madame Altamont, Mademoiselle Crespi, etc. Todas estas acciones suceden *mientras* Bartlebooth muere: el vínculo que mantienen con el episodio principal pasa por la sincronía. Así, es lógico que todos los párrafos comiencen con el elemento temporal, que ubica y relaciona su contenido con el motivo nuclear del capítulo. La repetición de la fecha cumple una función cohesionante similar a la que, en los ejemplos propuestos más arriba (*vid. supra* epígrafe 6.2), atribuí a los sintagmas “des ports” (capítulo XV) o “plus bas” (capítulo LXXIV). Igual que entonces, la anáfora es creadora de ritmo y aproxima la narración, de una parte, al poema, y de la otra, al catálogo –en este caso, de los vecinos y sus tareas. También como entonces, el ritmo se basa en un procedimiento de repetición que incluye variaciones, en este caso relativas a la hora: así proposición primera se mantiene –“c’est le 23 de juin de mille neuf cent soixante-quinze *et*”– pero la segunda cambia cada vez, indicando cierta progresión temporal –“il *n’est pas loin* de huit heures du soir”, “il *sera bientôt* huit heures du soir”, “il *est près de* huit heures du soir”, “il *est presque* huit heures du soir”. Tras estos cinco párrafos, Perec introduce uno más, el último del capítulo, donde se ocupa por fin de la muerte de Bartlebooth –“C’est le 23 de juin de mille neuf cent soixante-quinze et il *va être* huit heures du soir. Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir” (VME: 578). Sólo aquí, al final, la fecha queda asociada al suceso que le da importancia, haciendo que reinterpretemos los párrafos anteriores y su desconexión en función de un acontecimiento crucial que determina no sólo el final del capítulo, sino también el de la trama del hacedor de puzzles y el de la novela desplegada a su alrededor.

2) En segundo lugar, la fecha ubica temporalmente el capítulo IC. El 23 de junio de 1975, casi a las 20h, Bartlebooth muere: su muerte es el motivo principal del fragmento, el núcleo de la acción. Cuando por fin se descubre, la muerte del personaje obliga a releer toda la secuencia, desde el principio. La referencia es, pues, doble, la fecha está vinculada a un suceso que estructura no sólo el capítulo IC, sino también toda la trama de Bartlebooth, que no puede seguir sin él. Un final que no realiza el final anunciado: Bartlebooth muere delante del puzzle 439, *a falta* de 61. Pero muere, además, delante de un error, pues al puzzle que le ocupa le falta una pieza para estar completo, cuya silueta –una X– no coincide con la de la pieza que el muerto sujeta en su mano –con forma de W. El hueco en el puzzle señala una pieza que falta, pero que no es la que se tiene –que, por tanto, sobra. En seguida me ocuparé de las posibles interpretaciones de este desajuste.

3) Los efectos configuradores del momento de la muerte de Bartlebooth sobrepasan los ámbitos del capítulo y de la historia del personaje para afectar al conjunto de VME. Así, en tercer lugar, la muerte de Bartlebooth se convierte en el “principio regulador espaciotemporal” (Bertharion 1998: 135) de todas las historias y acciones de la novela, que se cuentan *desde* el 23 de julio de 1975. En efecto, ésta es la única acción que se narra en presente de indicativo, marcando así el *presente de la narración* e inmovilizando la vida del edificio para la observación y el registro –como más arriba, el texto tiene por objeto “describir” un edificio cuya fachada hubiera sido arrancada. Así, el presente de la muerte de Bartlebooth *fecha* todos los presentes de VME, reservados para la descripción del espacio que ocupa la primera parte de cada uno de sus capítulos.

Bartlebooth muere al final del capítulo IC: es en el último párrafo cuando el tiempo se suspende en el despacho del hacedor de puzzles. El momento preciso en que Bartlebooth muere propone, así, un contrapeso a la dispersión temporal de la novela, que se extiende a lo largo de 142 años –el suceso más antiguo es el nacimiento de James Shewood, en 1833, el más reciente es la muerte de Valène el 15 de agosto de 1975, a escasos dos meses de la de Bartlebooth– gracias a los relatos, casi siempre analépticos, vinculados a los personajes que alguna vez vivieron en el 11 de Simon-Crubbier. En cierto modo, la tarde del 23 de junio de 1975 *sujeta* la novela: la muerte de Bartlebooth hace converger la diversidad de las historias, ejerce una fuerza centrípeta que las recoge y justifica. Su función, en principio análoga a la del edificio como espacio de referencia (enseguida explicaré hasta qué punto problemático), sería la de producir la unidad del conjunto.

La disposición de Bartlebooth en ese presente suspendido es la foto fija de un fracaso que también puede leerse de varias maneras. Para empezar, la muerte le sorprende en 1975, la fecha estipulada para la conclusión de su proyecto, delante del puzzle número 439. El calendario establecía 20 años para la recomposición y la destrucción de los puzzles, a razón de 1 cada 15 días (aprox.). Por tanto, aun si siguiera vivo y recuperara el ritmo de trabajo, Bartlebooth necesitaría 915 días (es decir, 2 años y medio) para hacerse cargo de los 61 puzzles restantes. Muere muy lejos del último puzzle, pero muere, además, delante de un puzzle que no está terminado: “Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d’un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie, d’un W” (VME: 578). A la primera falta (de 61 puzzles) hay que añadir una segunda, relacionada con la pieza que no está, en este caso, la que tiene forma de X. El envés de esta falta –en el objeto– es un exceso –en (la mano del) sujeto. Se trata, en realidad, de un desajuste que recuerda mucho a las paradojas que Deleuze reconocía en los procesos de significación, en los que siempre hay un “significante flotante”,

excesivo, para un “significado flotado”, defectuoso en el sentido de no realizado: lo que de un lado es “lugar sin ocupante” (X) es del otro “ocupante sin lugar” (W), ambos articulados alrededor del punto de sinsentido que hace que el sentido se establezca horizontalmente, en la superficie literal de la lengua (Deleuze 2011b: 80-81; *vid. supra* epígrafe 2.3).

Este desajuste entre la pieza que falta y la que sobra también puede interpretarse a la luz de la forma en la que una y otra se concretan: la X del hueco, la W en la mano. La letra X señala la falta-tipo, el enigma en su expresión depurada (matemática) y, en consecuencia, la ausencia de una verdad relacionada con el estado de las cosas (el mundo). La ecuación más simple, que reduce a una fórmula el proceso de búsqueda de sentido, ofrecerá una X por despejar, es decir, un elemento desconocido que el sujeto debe dotar de un valor. En la versión extrema de la ciencia pura, el valor de X excluye a quien lo busca, pertenece a la lógica del objeto, que se organiza por fuera de él. Por su parte, el imaginario perequiano vincula la W la falta-tipo del sujeto, la incógnita que el yo debe resolver para ordenar su vida en un relato. La muestra más evidente de ello es *W ou le souvenir d'enfance*, la novela más autobiográfica de Perec: por sus resonancias con el pasaje que ahora analizo, considero pertinente detenerme en ella.

W intercala la historia familiar de Georges Perec –en la que constata, y de algún modo resuelve, una falta esencial: la de su infancia– con la historia ficticia de Gaspard Winckler. Si bien ese nombre es lo único que, a priori, Winckler comparte con el artesano de VME, éste también es susceptible de ser leído como trasunto ficcional del Perec, tal y como Bertharion proponía para el primero. Dada su función catalizadora del yo-autor²⁴⁵, no es descabellado imaginar que la W del título es un guiño a la inicial del personaje, y por extensión al problema de la subjetividad y su relación con la escritura. Sin embargo, la referencia directa de W en el contexto del libro no es el apellido Winckler, sino una isla a la que Winckler se ve forzado a ir para localizar al niño que, años atrás, tras desertar del ejército, le cedió el que ahora es su nombre. La W de W es un lugar, pero ese lugar pone en juego el problema de la identidad como eje de la novela. En el relato de ficción,

²⁴⁵ Georges Perec recurre a este nombre en tres de sus novelas –W, VME y *El Condotiero*– para designar personajes diferentes que, no obstante, mantienen siempre cierto parecido de familia con el autor: vimos que en el contexto de VME, la función de W, como fabricante de puzzles, era análoga a la de Perec como fabricante de texto (mientras que el lector estaría vinculado a la actividad de Bartlebooth). En W, Gaspard Winckler metaforiza la búsqueda de una infancia que no tuvo a través de quien busca la infancia de otro: este proceso de ajenidad respecto a la propia historia es análogo, a su vez, a la actividad de la escritura, entendida aquí como la “invención” de esos recuerdos de los que dice carecer. *El Condotiero* es la historia pintor (Winckler) incapaz de culminar la imitación de *Le Condottière*, de Antonello de Messine, un retrato que luce, en el labio superior, la misma cicatriz que marca el rostro de Georges Perec desde su infancia, y que, resultado de una pelea en una pista de esquí, se convierte para él en una especie de “marca personal” y en un signo de su identidad (cf. 2003a: 145-146). Aunque la cicatriz está en el rostro del retratado y no en el de Winckler, es fácil imaginar el movimiento de identificación que se produce entre el pintor y el cuadro que tanto le ocupa –que en esta lectura se convertiría casi en un espejo.

W se propone como el espacio en el que Gaspard Winckler puede encontrar a Gaspard Winckler, a quien busca. En su enunciación, el viaje a W es el viaje en busca de uno mismo, si bien la no coincidencia de Winckler (desertor) y Winckler (niño) descentra esa mismidad para instalar en ella al otro. Planteada como *cesión*, y por tanto como algo impropio, la identidad no tiene para Perec más realidad que la de un nombre.

W, como lugar, también es el enlace entre la parte ficcional y la parte biográfica de la novela. Lo es en un doble sentido: primero, la descripción detallada de la vida en la isla, rígidamente diseñada alrededor del deporte como núcleo socializador a todos los niveles, es una metáfora de los campos de concentración²⁴⁶. El universo de los campos y en concreto el escenario del exterminio judío durante la Segunda Guerra Mundial atraviesa por completo la vida de Perec, huérfano desde los seis años. Su padre, judío askenazi, muere en un hospital de campaña en 1940, a consecuencia de una herida de metrallera o del estallido de un obús (cf. Perec 2003a: 57). Su madre, de origen polaco, sobrevive un par de años como viuda de guerra, pero es capturada en una redada en 1942 y desaparece un año después, probablemente en Auschwitz, tras pasar unos meses en Drancy (cf. *ibíd.*: 52-53 y 61-62). Pero además, la parte biográfica se vincula a la ficcional a través de un procedimiento metaliterario, pues W es una historia que Perec escribe en su adolescencia y que recupera años después –“À treize ans, j’inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l’oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souviens tout à coup que cette histoire s’appelait W et qu’elle était, d’une certaine façon, sinon l’histoire, du moins une histoire de mon enfance” (*ibíd.*: 18). Así, la aventura de Gaspard Winckler, doble ficcional de Perec, está escrita por el Perec presuntamente real, pero pasa al nivel diegético a través de la autobiografía. El relato autobiográfico se presenta problemático: Perec dice no tener recuerdos de infancia –“Je n’ai pas de souvenirs d’enfance” (*ibíd.*: 17)–, y da la sensación de que la búsqueda del niño-Winckler podría tener que ver también con esa infancia que no tuvo. Aunque no lo dice así, hay algo que anima a pensar que fue la guerra la que le robó a Perec la infancia, obligándole a sustituir su historia particular por la “Historia con Hache mayúscula” (la guerra, los campos) que, al final, es el objeto de su relato²⁴⁷.

²⁴⁶ Así lo confiesa en el último capítulo de W, donde señala que la lectura de *L’Univers concentrationnaire*, de David Rousset, le ayudó a ordenar todos los años ocupados en la escritura de las leyes, los individuos y los certámenes de W. Además, al final del texto descubre las razones que le llevaron a situar W en Tierra de Fuego: “J’ai oublié les raisons qui, à douze ans, m’ont fait choisir la Terre de Feu pour y installer W: les fascistes de Pinochet se sont chargés de donner à mon fantasme une ultime résonance: plusieurs îlots de la Terre de Feu son aujourd’hui des camps de déportation” (Perec 2003a: 223).

²⁴⁷ “Je n’ai pas de souvenirs d’enfance. [...] Cette absence histoire m’a longtemps rassuré: sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi qui, on peut le supposer, n’était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente? ‘Je n’ai pas de souvenirs d’enfance’: je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L’on

La tarea de *inventar* una historia y una memoria que no se tiene produce dos movimientos en su escritura: del lado de los hechos, la verdad de uno se confunde con la de todos (con la Historia); del lado de la ficción, esa verdad individual se confunde con la del otro. De uno y otro lado, la escritura organiza de las marcas mnémicas que el sujeto posee, digamos, en el plano significante, pero que carecen de sentido si no se articulan en el proceso de la significación. Este desajuste entre el significante y el significado, entre los recuerdos que se tienen y el relato que no está, es, en realidad, el desajuste de cualquier biografía. Algo así recoge Pécerc respecto de sus padres en *W*: no espera que sus palabras le revelen quién fue a través de resonancias edípicas o silencios impuestos, no espera que emerja una verdad, sino un *orden* entre las marcas inconexas y sus intervalos: “j’écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j’ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps; j’écris parce qu’ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l’écriture: leur souvenir est mort à l’écriture; l’écriture est le souvenir de leur mort et l’affirmation de ma vie” (*ibíd.*: 63-64).

Vista desde aquí –es decir, desde la *W* que Bartlebooth sostiene en su mano–, el hueco de la *X* aparece cuestionado en su objetividad. La Historia se pone al servicio de la biografía, como material tanto de los recuerdos que se tienen como del relato que uno inventa para comprenderlos. Un caso: la *X* aparece en un pasaje de *W* como recuerdo no tanto de una escena real –las dos *X* con forma de cruz de San Andrés sobre las que se levantaba el caballete de serrar de un vecino de su familia en Villard-de-Lands (cf. *ibíd.*: 109)– como de su significante-palabra (cruz) y, desde ahí, por una coincidencia formal entre la palabra y la letra que la designa, del significante-letra (*X*), “signo contradictorio” que designa a la vez anulación y multiplicación, orden y enigma, y que va adquiriendo, por combinatoria de sus elementos esenciales (la *V* desdoblada), los significados “mayores” de la infancia del autor –entre los que destacan la cruz de gama y la estrella de David²⁴⁸. Otro desajuste, esta vez entre el recuerdo de una situación que

avait pas à m’interroger sur cette question. Elle n’était pas inscrite à mon programme. J’en étais dispensé: une autre histoire, la Grande, l’Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place: la guerre, les camps” (Pécerc 2003a: 17).

²⁴⁸ “Mon souvenir n’est pas souvenir de la scène, mais souvenir du mot, seul souvenir de cette lettre devenue mot, de ce substantif unique dans la langue à n’avoir qu’une lettre unique, unique aussi en ceci qu’il est le seul à avoir la forme de ce qu’il désigne [...] mais signe du mot rayé nul –la ligne des *x* sur le mot que l’on pas voulu écrire–, signe contradictoire en de l’ablation [...] et de la multiplication, de la mise en ordre (axe des *X*) et de l’inconnu mathématique, point de départ en fin d’une géométrie fantasmagorique dont le *V* dédoublé constitue la figure de base et dont les enchevêtrements multiples tracent des symboles majeurs de l’histoire de mon enfance: deux *V* accolées par leurs pointes dessinent un *X*; en prolongeant les branches du *X* par des segments égaux et perpendiculaires, on obtient une croix gammée (*À*) elle même facilement décomposable par une rotation de 90° d’un des segments en *S* sur son coude inférieur en sigle *SS*; la superposition de deux *V* tête-bêche aboutit à une figure (*XX*) dont il suffit de réunir horizontalement les branches pour obtenir une étoile juive” (Pécerc 2003a: 109-110).

objetivamente ocurrió y su resignificación progresiva en el relato *subjetivo* de una vida –es decir, en la memoria, de la que el recuerdo puntual es sólo un síntoma. En la lógica de la comprensión y de la narración, lo subjetivo y lo objetivo son series heterogéneas articuladas una sobre otra sobre el punto del sinsentido (la incógnita: X) que trazan la línea del sentido (el relato: W).

Más allá de la escena y su simbología (X vs. W), el desajuste más importante entre sujeto y objeto del caso Bartlebooth tiene que ver, también, con el tiempo. De nuevo la *suspensión* de la acción en un presente –el 23/06/1975, 20h– marca lo que, con Lacan, llamé el *momento de concluir*, que a su vez orienta, retrospectivamente, el *tiempo de la comprensión* (cf. 1999c). En otras palabras, la muerte del personaje puntúa la trama, le pone un final que limita su desarrollo y que se establece como el lugar privilegiado para la interpretación. En este caso, el final está determinado por el tiempo del sujeto –la vida del hacedor de puzzles–, que es más corto que el tiempo del objeto –su proyecto, que queda abortado. Es decir: el final de Bartlebooth llega demasiado pronto. Pero al mismo tiempo, en la misma relación paradójica entre exceso y falta anunciada por la pieza que no encaja, el final de la empresa de los puzzles llega demasiado tarde: Bartlebooth muere, frente al puzzle 439, en 1975, último año previsto por su calendario, de lo que cabe deducir que, aunque hubiera vivido más, no hubiera llegado a tiempo. En términos temporales, Bartlebooth fracasa porque muere precipitadamente ocupado en un proyecto que se retrasa. Este desajuste, marcado por la *fecha* como motivo dominante, traduce a la ficción el problema del final como momento estructurador de la comprensión (Ingarden 2005, Lacan 1999c; *vid. supra* epígrafe 4.1). Rige aquí el principio del encabalgamiento crono-lógico tal y como lo entiende J. L. Pardo: cronos y logos, las dos series heterogéneas en cuya articulación / encabalgamiento sucede la narración, sólo coinciden *al final*, donde el *logos* desemboca en *cronos* –el tiempo se impone (cf. Pardo 2004: 283-291). Así ocurre con la muerte de Bartlebooth, que violenta crónicamente la vida lógica de su proyecto. La aventura de los puzzles no tiene un final lógico (no cumple lo que establece), sino crónico: responde solamente a las exigencias del tiempo (23/06/1975, 20h), que es siempre impuntual respecto al sentido. Lo que Pardo llama “impuntualidad” del final –es decir, el desajuste esencial entre el tiempo y el sentido– es lo que hace posible el desarrollo de la trama. Así, el horizonte de expectativas impuesto por el proyecto de los puzzles orienta, *desde el principio*, lo que debe pasar *al final*. Pero el final que ocurre al final es diferente al que se anuncia al principio, pues de ser igual no habría pasado nada por el medio. Y ese *medio* –es decir, la trama– consiste precisamente en las sucesivas correcciones del final previsto. La trama de Bartlebooth es, así, una sucesión de finales adelantados, que corrigen progresivamente el final propuesto al principio –la destrucción perfecta de 500 puzzles de marinas. El fracaso del proyecto permite la narración: si hubiera triunfado, la aventura se parecería demasiado

al calendario que la orienta y, en consecuencia, no habría mucho que contar por fuera del capítulo XXVI.

Recupero desde aquí las coordenadas espaciotemporales que, como marco “abstracto”, determinaban el segundo principio del proyecto de Bartlebooth, de naturaleza lógica. Fijado en el 23 de junio de 1975, a las 20 de la tarde, el presente de la novela plantea el problema del final como tiempo o momento del sentido, que se traduce, en clave espacial, en el problema de la totalidad. El fracaso de Bartlebooth es el fracaso de esa totalidad como lugar pleno del sentido, en diferentes niveles: por un lado, el personaje no termina *todos* los puzles; por el otro, está a punto de terminar un puzle en el que no encajan *todas* las piezas. Lo aparece al final de todo, es lo que el todo no tiene: su falta (los puzles por hacer) y su error (el desajuste entre la pieza W y el hueco X). No aparece, por tanto, un sentido. Y si el sentido no aparece al final ni en el todo, entonces sólo darse antes, en las partes: es el movimiento o el paso de parte a parte, desde el principio hasta el final. El privilegio del final no radica en su relación con la totalidad del sentido, sino con su capacidad para limitar el movimiento de la comprensión: el final cierra un relato porque entonces ya no hay más partes que engazar.

La relación de parte a parte, ahí el sentido: Viktor Shklovski encontró en las colecciones de *nouvelles* que precedieron a la novela contemporánea algunas claves constructivas relacionadas con el vínculo entre las partes, de entrada bastante inconexas, y entre esas partes y la estructura que las contiene. Así, llamó “enhebrado” al procedimiento por el cual cada una de las *nouvelles* implicadas en una colección, que se constituyen como “un todo”, “se suceden y reúnen” gracias a un elemento y motivaciones comunes, que el crítico, amparado en ejemplos como *El asno de Oro* o *El Quijote*, concreta en el personaje (Lucio, Don Quijote) y en el viaje (cf. 2012b: 197-198). Cuanto más indeterminado esté el elemento común, más responsabilidad tendrá el lector en el enhebrado –es decir, en la *mise en ensemble* que produce la unidad estructural y semántica del texto. VME, novela-puzle que comparte con las colecciones de *nouvelles* el alto grado de autonomía de las partes, ofrece solamente algunas pistas sobre su unidad, que el lector debe producir en cada experiencia de lectura. Las tramas organizadas en constelaciones, como es el caso de Bartlebooth, se presentan, así, como una guía para el enhebrado, que se expande, a partir de una historia determinada, hasta conectar todas las historias entre sí. En los textos fragmentarios, el enhebrado sucede en la lectura, y consiste en producir la continuidad que el objeto literario no tiene: otra vez, poner *algo* (una relación) allí donde la estructura no ofrece *nada* (ofrece un espacio vacío: el hueco del lector-función). Shklovski complementa el enhebrado como estrategia compositiva con el procedimiento del “marco” o “encuadre” (*ibíd.*: 192): si el primero contempla la dimensión diacrónica del argumento (cronología y causalidad de los hechos narrados) y de la trama (sucesión de los episodios en la

novela), el segundo se centra en su comportamiento sincrónico: es decir, en la estructura como espacio donde las distintas partes se relacionan. Aunque el procedimiento del encuadre también pone en juego el problema de la totalidad, su correlato ficcional en VME no es ya Bartlebooth, sino Valène: el pintor que quiso reproducir toda la vida del edificio en un cuadro.

*

El fracaso de Bartlebooth compromete la trama, sucede literalmente en la superficie significativa de la novela. Esa trama fracasada traslada al lector la responsabilidad de *enhebrar* las partes que no encajan, es decir, de producir un sentido a partir de la articulación de lo que está dicho y de lo que no, de lo que se espera y de lo que se frustra. El fracaso de Valène se relaciona más bien con el referente, que el significante textual pone en cuestión. Si la historia de Bartlebooth evidenciaba los procedimientos constructivos y la hermenéutica de la forma-novela a partir de una falta esencial (un final esperado que no llega), la historia de Valène pone en cuestión la función representativa tradicionalmente asociada al género narrativo. El *marco*, como procedimiento de estabilidad referencial, queda aquí comprometido al menos de dos maneras: primero porque se descubre en su carácter *artificial*, después porque aparece como *falso* –en el doble sentido de *erróneo* (*faux*) y *ficcional*. Así, por una parte, el objeto al que se refiere la novela es inestable, va oscilando y corrigiéndose a sí mismo (un edificio / un cuadro); pero además el material extraliterario del que se nutre ese objeto no es una realidad factual (el edificio no existe), sino una realidad artística (una ilustración): es decir, como me encargaré de demostrar hacia el final de este epígrafe, una ficción.

Introduje al personaje de Serge Valène en diferentes lugares de este capítulo, sobre todo a partir de su relación con Bartlebooth. En efecto, Valène, pintor de profesión, es quien da clases de acuarela al millonario entre 1925 y 1935. Pero, por fuera del proyecto de los puzles, Valène es, como Bartlebooth, un personaje-función que repercute directamente en la construcción narrativa. La dimensión configurativa de este personaje se concreta en un procedimiento, el de la *mise en abyme*, que determina varios aspectos de la estructura de VME y que complementaría la *mise en ensemble* activada por el proyecto de Bartlebooth. La expresión francesa *mise en abyme* designa la repetición especular de un motivo, episodio o estructura textual en diferentes niveles diegéticos. Fue empleada por primera vez en el campo literario por André Gide, que la incluye en una entrada de su *Journal* fechada en 1893. Asimismo, encuentra un equivalente matemático en el concepto de *fractal*, que Benoît Mandelbrot acuña en 1975 para designar los objetos geométricos autosimilares –es decir, cuya estructura básica, fragmentada, se repite a diferentes escalas, del tal modo que cada parte es exacta o

aproximadamente igual al todo. En virtud de este principio de autosimilaridad, la *mise en abyme* entraña una dimensión metatextual y crítica, puesto que reproduce, en el discurso, la estructura que lo contiene, haciendo visibles sus procesos constructivos y evidenciando su condición producida, artificial. En novelas fragmentarias como VME, la *mise en abyme* puede servir como procedimiento de integración, en tanto que reproduce la estructura de la totalidad en la parte, que se comportaría así como su “síntoma” y activaría un movimiento metafórico (o más bien sinecdótico) complementario al proceso metonímico que se activa en la vinculación entre las distintas partes²⁴⁹.

Así, si la función crítica la trama de Bartlebooth se articulaba alrededor del motivo del puzle –traducción ficcional del horizonte de expectativas y del procedimiento del enhebrado–, la de Valène gira en torno al motivo del cuadro, que *repète* la estructura de la novela y que descubre, en el mismo discurso, las reglas que lo organizan. En una lectura metatextual, el personaje y su motivo se confunden, y aunque esta confusión se traslada al nivel de la trama, la identificación de Bartlebooth con sus puzles es más inmediata, más directa y más exclusiva que el vínculo que Valène mantiene con su cuadro, que en las ediciones actuales de la novela el lector conoce más bien tarde²⁵⁰. No obstante,

²⁴⁹ Quizás aquí sí sirve retomar el modelo romántico del fragmento-erizo, autónomo y cerrado sobre sí, que P. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy leen como un *microcosmos* de la Obra: “‘Petite œuvre’, le fragment l’est donc aussi sans doute comme miniature ou comme microcosme de l’Œuvre. Mais il l’est aussi en ce que, détenant ainsi en quelque sorte la fonction de l’œuvre de l’œuvre, ou de la mise en œuvre de l’œuvre, il opère toujours en somme à la fois en sous-œuvre et en sur-œuvre. Le fragmente figure –mais figurer, *bilden* et *gestalten*, c’est ici œuvrer, et présenter, *darstellen*– le hors-d’œuvre essentiel à l’œuvre, plus essentiel à l’œuvre que l’œuvre elle-même. Il fonctionne comme l’exergue aux deux sens du verbe *exergazoïnai*: il s’inscrit hors de l’œuvre, et il l’accomplit. Le fragmente romantique, bien loin de mettre en jeu la dispersion ou l’éclatement de l’œuvre, inscrit sa pluralité comme exergue de l’œuvre totale” (1978 : 68-69 ; *vid. supra* epígrafe 6.2).

²⁵⁰ El proyecto de Valène, que comparece en el índice final de historias como “le peintre qui peignit l’immeuble” (VME: 634), no se conoce como tal hasta el Epílogo, donde Perec narra su fracaso y ofrece una imagen del lienzo que, en fase de mero esbozo, se confunde con la del plano del edificio, estableciendo así un vínculo con uno de los motivos del primer capítulo de la novela (cf. 578-579). Es cierto que el cuadro aparece muchas páginas antes, pero sin la importancia estructural que al final adquiere. Así, el capítulo XXVIII le dedica un párrafo (VME: 164), y todo el capítulo LI se ocupa de presentar su contenido, presuponiendo una situación que, si bien se puede deducir en una lectura atenta, no es explícita. Este capítulo, estratégico para la estructura del libro (está justo en la mitad y reproduce en abismo las historias que contiene la novela, como explicaré un poco más adelante), habla de un pintor (*il*), pero no nos dice quién es, y de las escenas y personajes de un cuadro cuyo objeto –el edificio– no se enuncia. Sólo al final, en el Epílogo, el lector tiene la seguridad de que el cuadro del capítulo LI era el que ocupaba a Valène. Los efectos hermenéuticos de este aplazamiento no estuvieron decididos por Perec, que en la edición original de la novela incluyó una *prière d’insérer* que adelantaba, como premisa y clave de lectura, el proyecto de Valène. El criterio editorial por el cual hoy se rechaza la inclusión de este paratexto es, desde mi punto de vista, difícilmente justificable, y supone una pérdida significativa, pues la focalización de la *prière d’insérer* en la historia de Valène se entiende como el reflejo de la presencia, implícita, de Bartlebooth en la teoría del puzle del preámbulo. De conservarse ambas claves paratextuales, se insistiría en la tensión estructural organizada por los dos personajes, tal y como probablemente proyectó el autor.

este vínculo tiene la misma fuerza narrativa, en tanto que compromete la voluntad del personaje: el objetivo de Serge Valène es representar sobre un lienzo el edificio que habita desde hace más de cincuenta años y reducir a escenas las historias de todos los inquilinos que conoció directa o indirectamente. El cuadro de Valène tiene la *misma intención* que la novela de Perec (al menos en sus partes descriptivas), y en consecuencia se podrían atribuir al personaje las palabras que el autor dedicaba a la VME en *Espèces d'espaces* –“J’imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée”, etc. (*vid. supra*)–, sospechosamente parecidas a las de la *prière d’insérer* originalmente incluida en la novela: “[le tableau de Valène] représenterait l’immeuble parisien dans lequel il vivait depuis plus de cinquante-cinq ans. La façade en serait enlevée et l’on verrait en coupe toutes les pièces du devant, la cage de l’ascenseur, les escaliers, les portes palières” (cit. en Bertharion 1998: 136-137).

Valène, pintor del cuadro, conquista así una suerte de autoría intradiegetica que comparte con Winckler, fabricante de puzzles. Ambos son trasuntos ficcionales de Perec, escritor de una novela: Bertharion habla, a este respecto, de una “*mise en abyme* de la enunciación” (1998: 138). Como Winckler, Valène introduce en la diégesis un proceso creativo que sucede fuera de ella y cuya finalidad sería la de producir un objeto artístico –el cuadro– que repite y desplaza, en la ficción, el objeto-libro que empíricamente lo contiene. Tal y como se descubre en el Epílogo, Valène no logra concluir su empresa: “la toile était pratiquement vierge: quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d’un plan en coupe d’un immeuble qu’aucune figure, désormais, ne viendra habiter” (VME: 580). La dimensión metatextual del fracaso de Valène domina sobre su dimensión narrativa, casi reducida a un efecto sorpresa final, para organizar, en palabras de Bernard Magné, toda una estrategia hermenéutica alrededor de una “aporía enunciativa”: “toute interprétation diégétique de la situation d’énonciation bute sur l’indiscutable existence du tableau, qui impose une lecture métadiégétique; mais toute lecture métadiégétique bute sur l’irrécusable vacuité du tableau, qui impose une lecture diégétique” (1989b: 70-71).

La equivalencia autorial Perec-Valène se prolonga, pues, en la articulación de dos niveles ficcionales, diegético y metadiegetico, que funcionan a la vez y que arrojan sobre la novela una incertidumbre referencial donde la ambigüedad y el equívoco son, en palabras de J.-D. Bertharion, “los motores de la ficción”. “Le roman ne présente explicitement aucune certitude référentielle”, escribe el crítico, “la lecture oscille constamment entre deux ancrages sans pouvoir réellement trancher: le texte est-il une représentation verbale au premier niveau de l’immeuble, ou bien une représentation verbale d’une représentation picturale de l’immeuble?” (1998: 137). Cuadro y edificio se disputan la condición de referentes de la narración, y aunque la existencia del cuadro puede más –en el sentido de que desplaza el edificio “real” hacia su representación

pictórica–, la escasa presencia de la “red pictural primaria” en el texto (10 secuencias en 99 capítulos) permite que el motivo del inmueble se mantenga como referencia, si bien conflictiva (cf. Magné 1989b: 68). Así, la novela pone en marcha paralelamente dos códigos o pactos ficcionales: uno realista-representativo, en función del cual VME sería la historia de un edificio, y uno “antirrepresentativo” (*ibíd.*: 71), metatextual o crítico, que señalaría al cuadro como referente.

El pacto referencial está regido por el código realista, cuyo valor central, la *verosimilitud*, privilegia la ilusión de realidad en detrimento de la realidad del lenguaje, que desaparece en aquello que refiere. Entendido como descripción del II de Simon-Crubellier, el texto de la VME se vuelve transparente para dejar ver la vida del edificio: los “efectos de realidad” que sostienen esta ilusión representativa son recurrentes en la novela, y tienen que ver con procedimientos diversos, como el gusto por el detalle y la precisión descriptiva, la alusión rigurosa a aspectos históricos o geográficos relacionados con el edificio y su entorno, o el uso de un tono serio y erudito, entre otros (Bertharion: 135). No obstante, la novela pone en marcha, al mismo tiempo, procesos destinados a romper ese pacto referencial, que aparece tematizado y se hace visible, revelando la naturaleza convencional de la mimesis –que la ilusión realista oculta– y por tanto lo artificial de un discurso que se presenta en su condición “paradójica e irreducible” (Magné 1989b: 71). Al repetir en distintos planos diegéticos la misma situación narrativa, la *mise en abyme* pone en relación distintos universos ficcionales que, si bien coinciden en su contenido (principio de autosimilaridad), difieren en su ontología: son por definición ajenos entre sí, sólo se comunican mediante el discurso. En este sentido, la *mise en abyme* aparece como el procedimiento *más antirrepresentativo* de VME, en tanto que 1) imita un procedimiento, no un estado de cosas, 2) al hacerlo, repite ese procedimiento hacia dentro, poniendo énfasis en el artificio que organiza el texto, 3) en esa repetición se vinculan universos ficcionales distintos, desplegando una experiencia que no tiene equivalente en el plano de lo real, pero que se interpreta desde aquél, haciendo que 4) realidad y ficción se inviertan: lo real ya no es el referente que la ficción debe *imitar*, sino que la ficción se establece como clave para la comprensión de la realidad²⁵¹.

Como procedimiento, la *mise en abyme* es una suerte de reivindicación de la ficción y del artificio como lugares de saber, y de ese saber como experiencia estética –es decir, como forma de *ver* estructuras y procesos que no están disponibles en la experiencia directa de lo real. Así, la introducción del cuadro de Valène como referente conflictivo de VME pone en marcha una tensión que va más allá del argumento –¿la novela va sobre un cuadro o sobre un edificio?– y que pone al lector ante un objeto en el que no puede

²⁵¹ “Toute mise en abyme est une interrogation sur le mécanisme de la représentation : métaphoriquement, transposée dans l’aire linguistique, la mise en abyme questionne la mimesis, l’imitation du réel, l’illusion référentielle (qui repose sur la confusion des plans du réel et du texte)” (Bertharion 1998: 129).

confiar –es decir, del que no acaba de entender la norma. En este cortocircuito de la verosimilitud, el texto se presenta a sí mismo como texto, condición que el pacto realista de la transparencia invisibilizaba. De este modo, la pérdida del referente como marco de interpretación se ve compensada por un incremento del significante como superficie de producción de sentido. Por su condición abismada o especular, el texto de la VME no dice un sentido, sino que reproduce, literalmente, un problema hermenéutico y los procedimientos de significación activados por él.

Voy a detenerme en el fragmento más importante en lo que a la *mise en abyme* se refiere: el capítulo LI, que Perec entendió como “le microcosme dans lequel tout le roman est injecté” (2003c: 167). Este capítulo está dedicado por completo al cuadro de Valène, si bien se presenta en unas coordenadas un tanto imprecisas: como es habitual, Valène está designado de forma ambigua por el pronombre *il* (en este caso reforzado por el subtítulo del capítulo: “*Valène (chambres de bonne, 9)*”); el cuadro, por su parte, sólo se describe en su contenido, sin contextualizar su intención como proyecto (que sí aparece en el Epílogo y en la desaparecida *prière de insérer*). Así, aunque este capítulo desarrolla plenamente el motivo del cuadro, hasta entonces sólo apuntado, e introduce con él la incertidumbre referencial, las circunstancias que rodean ese cuadro conservarán parte de su opacidad hasta que se resuelvan, por fin, al final de la novela.

La importancia del capítulo LI, y en consecuencia del cuadro de Valène, para la comprensión de VME se manifiesta en muchos aspectos. En primer lugar, ocupa un lugar estratégico en la estructura narrativa, que *casi* pliega sobre sí –el 51 sería el primer capítulo de la segunda mitad de la novela, de no existir el capítulo 66 fantasma. Además, el título del capítulo, el único marcado con un artículo –“*LE CHAPITRE LI*”–, refuerza su centralidad y lo diferencia jerárquicamente del resto²⁵². Es, en tercer lugar, el único capítulo explícitamente dedicado a Serge Valène desde el subtítulo, un elemento que, dada la importancia estructural del personaje, no conviene pasar por alto. Por último, el capítulo LI importa porque *contiene* todas las escenas de VME, que reproduce al final, en forma de catálogo, como listado de las historias que serán pintadas en el cuadro (cf. VME: 281-286). El cuadro y la novela comparten, pues, el contenido, pero se disputan el referente: el número II de la rue Simon-Crubellier sirve alternativamente como material del cuadro y de la novela, pero sólo cuando se vincula al primero, el motivo del cuadro encuentra su lugar en el discurso –vinculado a la segunda, el cuadro desaparece como horizonte de comprensión.

El cuadro es una *mise en abyme* de la novela, y duplica el tema de la *obra* –el cuadro– dentro de la propia obra –el libro. A este respecto, J.-D. Bertharion habla de una *mise en*

²⁵² El artículo diferenciador no se mantiene en la traducción española de Jesús Camarero, publicada por Anagrama, lo que supone, a juzgar por lo anterior, un error estructural que priva al lector de una de las vías de interpretación de este fragmento (a este respecto, cf. Bertharion 1998: 158).

abyrne del enunciado, que tendría su correlato en la *mise en abyme* de la enunciación, que apunté más arriba y de la que me ocuparé con detalle a continuación (cf. 1998: 138). La primera, a la que el crítico llama también, siguiendo a Lucien Dallenbach, *mise en abyme fictionnelle*, tendría que ver con la repetición del contenido en distintos niveles diegéticos: las 179 historias de los 179 inquilinos que conforman la “cohorte de personajes” (VME: 281) del cuadro son *las mismas* que las que se reparten en los 99 capítulos de VME y que se recogen, parcialmente, en las 107 entradas del índice final. Uno de los personajes es el propio Valène, que aparece en último lugar y cuya descripción –“le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile”–, organiza lo que hasta entonces, y en ausencia del marco de la *prière de insérer*, solo eran pistas metatextuales. La inclusión de Valène en el listado de personajes, y por tanto en el cuadro, desdobra, según Bertharion, la *mise en abyme* del enunciado en una *mise en abyme* de la enunciación. La repetición de lo dicho (el contenido de la novela en el contenido del cuadro) se complementa con la repetición del decir (la tarea del autor-Perec en la del pintor-Valène), que a su vez se tematiza: el pintor es pintado por el pintor que él mismo es. El pintor *figura* en el cuadro, tal y como lo ordena la entrada 179 de las escenas proyectadas, pero también lo *pinta*, tal y como indica el “*lui-même*” repetido en la primera parte del capítulo. Pues, antes del catálogo de personajes, el capítulo describe la situación en la que Valène (*il*) pinta su cuadro, a partir de un motivo nuclear, que es su propia figura. Este procedimiento de *mise en abyme* expansiva, a partir del personaje protagonista como eje central de la repetición, será retomada por Perec en *Un Cabinet d'amateur* (Perec 1979, cf. Bertharion 1998: 138-139) y se manifiesta textualmente mediante la fórmula anafórica recurrente en la novela, y que aquí analicé a partir de 3 fragmentos (los puertos del capítulo XV, el descenso al subsuelo del LXXII y la muerte de Bartlebooth en el IC). En este caso, la frase repetida –“il serait lui-même dans le tableau” y su deriva en “il se pendrait en train de se peindre”²⁵³– es la expresión literal de la repetición original de la *mise en abyme*, y organiza los cinco párrafos que preceden y desembocan en el listado de personajes-historias que serán pintadas.

En su primera formulación, la frase “il serait lui-même dans le / son tableau” articula los dos primeros párrafos del capítulo, centrados en el lugar que el pintor ocupa en el cuadro. El primero expone el carácter *necesariamente secundario* de su posición –“une place minuscule”–, según el esquema típico de las pinturas renacentistas: “non pas une place centrale, non pas une place privilégiée et significative à une intersection choisie, [...] mais une place apparemment inoffensive, comme si cela avait été fait comme ça, en passant, un peu par hasard” (VME: 279). El segundo concretaría ese lugar sobre la

²⁵³ El uso del condicional (*il serait*) prefigura ya el fracaso de Valène, que el lector sólo conocerá muchas páginas después, al final de la novela. El proyecto se queda en hipótesis, el cuadro, en un esquema que se confunde con el plano del inmueble, complicando aún más el vínculo referencial.

superficie del cuadro: “presque tout haut à droite” (VME: 280), es decir, exactamente en el mismo lugar que ocupa su apartamento en el plano del edificio y en el tablero de 10 x 10 sobre el que se organiza la novela (*vid.* figura 7).

El tercer párrafo introduce una modificación que concreta la fórmula inicial– “Il serait debout à côté de son tableau presque achevé”– y prefigura la variación del elemento anafórico –“et il serait précisément en train de se peindre lui-même” (*ibid.*)–, sirviendo de transición entre dos párrafos que le preceden y los dos que le vienen a continuación. El contenido de este párrafo, además, se centra en la actividad del pintor, cuya relación con el cuadro deja de ser estática y pasiva. Ocupado de su tarea creativa, este párrafo de transición se vuelve fundamental, pues describe y refiere, *literalmente*, el procedimiento *en abismo* sobre el que se construye el capítulo y en función del cual ese capítulo se relaciona con la novela. Así, el pintor el pintor dibuja

la silhouette minuscule d'un peintre en longue blouse grise avec une écharpe violette, sa palette à la main, en train de peindre la figurine infime d'un peintre en train de peindre, *encore une fois, une de ces images en abyme* qu'il aurait voulu continuer à l'infini comme si le pouvoir de ses yeux et de sa main ne connaissait plus de limites (VME: 280; el subrayado es mío).

Los dos párrafos siguientes se abren con la fórmula “il se pendrait en train de se peindre” y, más allá de esta frase inicial, desplazan su objeto de interés del pintor a los elementos que lo rodean en el cuadro. Así, esta figura encarna una tensión entre movimientos contrarios: por un lado, la fuerza centrífuga que garantiza la cohesión del conjunto; por el otro, la fuerza centrípeta que hace comparecer, alrededor de él, espacios (párrafo cuatro), objetos (párrafo cinco) y, finalmente, personajes (listado final) cada vez más alejados, que funcionan de forma autónoma y que van ganando peso a medida que avanza la descripción. De este modo, Valène afirma su presencia en el cuadro (aparece repetido al infinito) y al mismo tiempo desaparece en él, que le reserva un lugar modesto y secundario respecto al resto de los personajes y circunstancias reproducidas. Algo parecido ocurre con el personaje de Valène en el marco de VME, donde su importancia estructural se oculta, en el plano del argumento, en sus discretas contribuciones al proyecto de Bartlebooth.

¿En qué consiste esa importancia estructural? La *mise en abyme* de la enunciación dio cuenta de ello: Valène reproduce, dentro de la ficción, el universo creativo que Perec construye desde fuera, con idénticos problemas. Más allá de la *techné* explícita del capítulo LI, Valène desempeña a lo largo de la novela la función, abismada también, aunque más ambigua, del *narrador*. En el presente de la narración, Valène es el inquilino más anciano del inmueble, que habita desde 1919 (VME: 88). Esto lo convierte en una suerte de memoria viva o base de datos del lugar, y por tanto en el *mediador* entre que ocurrió y lo que ocurre en él. Aunque VME tiene un narrador *en apariencia* omnisciente,

que habla en una tercera persona *en apparence* neutra y que se presenta, de entrada, como fuente estable de saber –conoce todo lo relacionado con los personajes, incluso sus recuerdos (cf. capítulo XXVII)–, a medida que avanza, el discurso desestabiliza la voz narrativa, que se descubre parcial, es decir: *focalizada* en un personaje a través del cual el lector accede a determinada información. Se trataría, entonces, en la terminología de Genette (cf. 1989: 303 y *passim*), de un narrador heterodiegético-intradiegético, que se manifiesta textualmente en el empleo recurrente del pronombre *il*. Ese *il* contribuye a la ambigüedad narrativa, puesto que, aunque el relato va aportando pistas sobre su identidad, nunca se le describe ni se le nombra de forma directa –en este sentido, Magné (1989b: 65) y Constantin (2004: 45) hablarán de un narrador “no representado”. Además, su presencia se vuelve central en los fragmentos dedicados a las zonas comunes (escaleras, hall, etc.), confundiéndose así con el edificio mismo como memoria colectiva.

Pero a pesar de su proyección sobre el edificio, ese *il* no es un pronombre plural, no designa a una comunidad (de vecinos) y sí a un individuo particular, si bien *privilegiado*, que terminamos reconociendo en Serge Valène. Aunque la identificación del narrador es problemática, son muchos los fragmentos contribuyen a confirmar esta posición narrativa. Entre ellos, quizás el más evidente es el capítulo LI: cuando Perec escribe “*il se peindrait en train de se peindre*”, ayuda a que el lector relacione retrospectivamente todos los *il* vacíos con ese *il* pleno del pintor-observador en que el relato se focaliza²⁵⁴. No obstante, la novela contiene también decisiones que cuestionan y llegan a desmentir la función narrativa del pintor: el uso del *il* y no del *je* para referir el personaje en los pasajes centrados en su actividad es, quizás, el más evidente –si estuviera claro el sujeto de la enunciación, la secuencia del capítulo LI, por ejemplo, podría estar expresada en primera persona²⁵⁵. Con ello se consigue una inestabilidad narrativa equivalente a la inestabilidad

²⁵⁴ Para Bernard Magné, el motivo del cuadro es clave para resolver el “narrador problemático” en la figura Valène, hipótesis que vendría a corroborarse al menos de cuatro maneras: por asimilación lectoral (deslizamiento de la focalización –¿quién ve?– a la narración –¿quién habla?), por alusión metatextual o referencia explícita a un narrador-pintor en la novela *L'Assassinat des poissons rouges* del capítulo L (“le narrateur est un peintre”, VME: 274), por las propias declaraciones de Perec (“désignation épitextuelle auctoriale”), que al hablar de la novela identifica al narrador con la figura de Valène, y, además, por transformación hipertextual: Magné rescata una adaptación teatral de 1982 en la que el relato corre a cargo de Valène (cf. 1989b: 66-67). Por su parte, Danielle Constantin defiende la hipótesis del narrador-Valène con un argumento genético: los borradores de VME demuestran que Perec comenzó a escribir la novela en primera persona, donde el *yo* designaba el personaje de Serge Valène, a quien le adjudica la doble tarea de pintar el cuadro del edificio y contar las historias de sus habitantes. El cambio de persona narrativa no llegaría hasta la redacción del capítulo XVII: es al reproducir el ejercicio de memoria del pintor que Perec decide cambiar la primera persona –“je me souvenais”– por la tercera –“il se souvenait”– y corregir retrospectivamente los dieciséis capítulos anteriores –sin justificar, todo sea dicho, por qué un narrador en tercera persona conoce los recuerdos del personaje que es su foco: más inestabilidad (cf. Constantin 2004: 44-45).

²⁵⁵ La hipótesis del narrador-Valène tendría otros argumentos en contra, que incluyen otra declaración de Perec (es decir, otro caso de designación epitextual auctoriale), en la que menciona tres personajes importantes –Bartlebooth, Winckler y Valène– y un cuarto, que “n’apparaît jamais”: el narrador (cf. Magné 1989b: 66-67).

referencial propuesta por el cuadro como rival del edificio: en palabras de J.-D. Bertharion (cf. 1998: 137), el discurso de VME multiplica y desplaza los centros de percepción en “un ir y venir entre omnisciencia y restricción de campo por focalización en Valène”, que deriva en una narración polimodal, una “focalización cero ambigua” que mantiene e incluso tematiza la oscilación del yo a la omnisciencia como recurso *crítico*. Todo este juego de ambigüedades y desequilibrios referenciales derivados de la *mise en abyme* de enunciado y enunciación confirma la hipótesis de que, así como Bartlebooth metaforizaba el procedimiento del enhebrado como cohesión de los fragmentos en el todo de la novela, el pintor hace lo propio con el del *encuadre*, señalando y problematizando no tanto la relación entre una parte y otra como la integración de todas ellas en un sistema común.

Bertharion habla de una doble *mise en abyme* en VME, que además de afectar al enunciado y la enunciación, interviene en el *código* de la novela. Esta “*mise en abyme du code*” está relacionada con la organización material del texto y con el procedimiento compositivo de la *écriture à contraintes*, que el proyecto de Valène pone en evidencia (cf. *ibíd.*: 139-139)²⁵⁶. Tal y como aparece al final de la novela, el esbozo del cuadro que el pintor no alcanza a realizar reproduce, en la ficción, el plan de VME tal y como se establece en el *cahier de charges*: el alzado del edificio es el tablero de 10 x 10 sobre el que Perec determina el orden y el contenido de los capítulos (mediante la poligrafía del caballo y la combinación del bicuadrado latino ortogonal y la pseudoquenina, respectivamente). Se establece así, de nuevo, un vínculo entre las prácticas creativas intra y extradiegéticas, que refuerza las interferencias cuadro-novela y que contribuye a desestabilizar el referente (*vid. supra* figuras 7 y 8).

La aparición, tras el Epílogo, de una figura titulada “Plan de l'immeuble” supone una vuelta de tuerca más en el juego de referencias cruzadas y de desvanecimiento de los límites de la ficción. El plano está incluido justo a continuación de la descripción del lienzo tal y como Valène lo deja cuando muere, en estado de esbozo. La descripción del lienzo coincide, por tanto, con el alzado representado en esa figura, que *al mismo tiempo* refiere de forma directa al edificio. El plano final remite, además, a uno de los planos impresos en la hoja que sostiene la mujer que, en el primer capítulo, sube las escaleras hacia el piso de Gaspard Winckler (VME: 22-23). Vemos que la referencia no deja de complicarse, planteando ahora tres niveles diegéticos o escenarios ficcionales: uno extratextual (el edificio), uno intratextual (el motivo del cuadro) y uno metatextual (el plano inicial, que al resonar con el plano final remite a todos los niveles anteriores).

²⁵⁶ De manera menos explícita, la doble *mise en abyme* afecta también a la trama de Bartlebooth, donde la *mise en abyme* enunciativa viene dada por la correspondencia Perec-Winckler, y la *mise en abyme* del código por la que se produce entre novela y puzzle (cf. Bertharion 1998: 155). Como expuse más arriba, el problema derivado de este juego especular es el de la unidad de la obra (relación entre las partes y el todo) y no el de su referencia (relación entre la ficción y la realidad).

Una paradoja más: si entendemos el edificio como referencia extradiegética –el trozo “realidad” descrita por el autor-Perec– y el cuadro como referencia intradiegética –pues su existencia depende del mundo posible de la novela–, podemos deducir que el edificio tiene más relación con lo *real* que el cuadro, que aparece desde el principio en su condición *ficcional*. Pero la ambigüedad compositiva de VME invierte, en este punto, los niveles de la realidad –que pone de parte del lienzo– y de la ficción –que atribuye al inmueble. No existe en París una calle Simon-Crubellier que aloje un número 11: a pesar de los efectos de realidad que la novela pone al servicio de la descripción del edificio –relacionados por ejemplo con su rigurosa localización (VME: 22), con la historia de su construcción y puesta en valor (550-551), o con las circunstancias de su desaparición (165-167)–, este referente no tiene un correlato en el mundo de los hechos. Lo que sí existe, sin embargo, es un referente empírico para el cuadro: en *Espèces d'espaces*, Perec reconoce que una de las fuentes de VME es un dibujo de Saül Steinberg, que representa una pensión a la que le hubieran seccionado parte de la fachada, dejando ver sus 23 apartamentos (figura 10)²⁵⁷. La relación entre realidad y ficción se retuerce, así, al menos en estos dos sentidos: por un lado, el referente ficcional es *más realista* que el no ficcional, pues responde a la lógica de la representación; por el otro, la referencia de ese referente es, a su vez, una ficción –un dibujo.

²⁵⁷ “Les sources de ce projet sont multiples. L’une d’entre elles est un dessin de Saül Steinberg, paru dans *The Art of Living* (Londres, Hamish, Hamilton, 1952), qui représente un meublé (on sait que c’est un meublé parce qu’à côté de la porte d’entrée il y a un écriteau portant l’inscription No Vacancy) dont une partie de la façade a été enlevée, laissant voir à l’intérieur de quelque vingt-trois pièces (je dis quelque, parce qu’il y a aussi quelques échappées sur les pièces de derrière) : le seul inventaire –et encore de mobilier et des actions représentées a quelque chose de proprement vertigineux : [...]” (Perec 2007: 82).

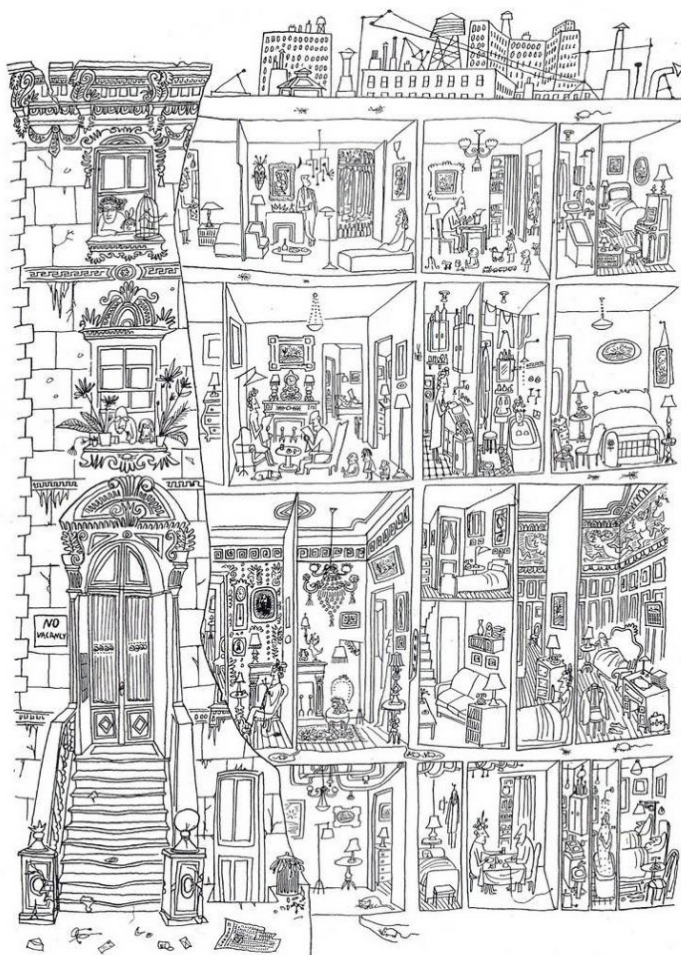


Figura 10. Ilustración de Saül Steinberg (*The Art of Living*, 1952)

Vemos cómo, al problematizar la referencia, VME problematiza también la relación entre realidad y ficción, privilegiando la última y cuestionando la lógica representativa del modelo clásico como pauta de *normalidad* literaria. El procedimiento de la *mise en abyme* pone la ficción como referente interno (el cuadro) y externo (el dibujo), y evidencia la ficción que la propia obra es, al exponer su funcionamiento y sus mecanismos compositivos. El tránsito del texto realista (legible) al texto crítico (elegible) tiene que ver precisamente con esta reflexión explícita sobre la código literario activada por la dimensión metatextual. El horizonte antirrepresentativo cambia el imperativo de transparencia por el de la evidencia: el destino del objeto literario (y artístico, en general) no es desaparecer en la realidad que imita, sino afirmarse como el objeto que es: construido, artificial, distinto por naturaleza de una realidad a la que ya no está subordinado, y con la que por tanto puede dialogar.

Esta auto-afirmación del texto literario y su especificidad está directamente relacionada con la *literaturnost* formalista y con la *desterritorialización* y la lógica productiva que Deleuze y Guattari asociaban a los objetos artísticos. En la medida en que expone y ya no oculta su funcionamiento, el texto elegible es *más realista* (más fiel a su realidad) que el texto clásico-mimético-legible. Algo así defendió Perec en un artículo de 1962 titulado, precisamente, “Pour une littérature réaliste”: en él entiende que el realismo no es la reproducción de la realidad, sino su dominio o “mise en ordre” –“le réalisme est description de la réalité, mais décrire la réalité c’est plonger en elle et lui donner forme, c’est mettre à jour l’essence du monde: son mouvement, son histoire. Le réalisme est, d’abord, la volonté de maîtriser le réel, de le comprendre et de l’expliquer” (1992a: 53). Así visto, el realismo rompe con la representación para ponerse del lado de la producción: la literatura realista es la que *produce el sentido que el mundo, como tal, no tiene*.

Esta producción compromete necesariamente al lector: las obras literarias a las que Perec se refiere son aquellas que, como VME, ofrecen un material inconexo (*la vie*, es decir, los fragmentos de historias sucesivos) y apuntan algunas claves para su interpretación (su *mode d’emploi*, que se hace patente en los episodios metatextuales). Precisamente por su destino realista, la superficie del texto rechaza los imperativos de legibilidad, transparencia, coherencia y completud, todos ellos al servicio de un sentido único e inmediato que se parece y se confunde con la realidad, pero que la deja fuera. Al contrario, la dificultad textual (literalidad + indeterminación) obliga al lector a intervenir en el material literario para hacerlo significar: su actividad –la comprensión– tiene así más que ver con la experiencia de lo real, que también se presenta como material bruto que debe ser procesado y convertido en un relato coherente. “Décodant le roman”, escribe Bertharion a este respecto, “le lecteur décode le réel, l’explique, l’investit, l’interprète” (1998: 162). La comprensión de un texto –es decir, la producción de cada vez un sentido a partir de sus materiales–, no imita el sentido de los objetos del mundo empírico, sino que pone en marcha un proceso de conocimiento común al objeto artístico y a la experiencia real. Un *mode d’emploi* para el arte (*romans*), pero también para *la vie*. Este proceso, al que llamé con J. L. Pardo *aprendizaje* y con H.-R. Jauss *experiencia estética*, relaciona, mezcla y transforma por igual al objeto y al sujeto: el texto se hace sentido, el sujeto se hace lector. El texto adquiere sentido a través del lector, que lo *completa*; el sujeto que lee se hace lector a través de texto, que pauta su intervención²⁵⁸.

²⁵⁸ En este sentido, Jacques-Denis Bertharion explica que la dificultad narrativa de VME moviliza, en paralelo, al autor –yo preferí hablar de texto– y al lector: “Le roman de Perec, nous l’avons vu, semble multiplier les obstacles à une lisibilité immédiate. [...] À la *progression auctoriale* se combine une forme de *progression lectorale*: le lecteur doit penser le texte, et non pas accepter un discours qu’on aurait entièrement

Tal y como apareció en las páginas anteriores, la *écriture à contraintes* es un ejemplo extremo de dificultad textual. La *contrainte*, y su exhibición en *abyrne*, hacen visible la construcción de VME, y por tanto su condición artificial, que la ilusión de realidad de la norma narrativa clásica trata de ocultar. El paso del realismo tradicional al realismo perequiano, de la representación a la producción de sentido, es el paso de la norma “natural” a la norma literaria –en palabras de Marcel Bénabou, “le passage de la règle à la contrainte” (1983: 102). Pero en este tránsito se juega algo más que una elección entre dos paradigmas: la *contrainte* comporta un posicionamiento crítico, un compromiso con la materialidad de la lengua en general, y de la lengua literaria en particular, desde el cual la transparencia del modelo representativo aparece como una convención más, otro artificio. Los efectos extrañadores operan así al menos en dos fases: 1) como transgresión de la literatura *normal* (representativa), la *contrainte* enfrenta al lector con la superficie significativa del objeto literario, *normalmente* disimulada en el referente, y 2) el lector, que vio la transgresión, es capaz en consecuencia de *ver la norma* transgredida, *normalmente* ocultada por la ilusión referencial. Ver la norma como norma implica comprenderla en su carácter no natural y no esencial, es decir, *convencional, artificial, construido e histórico*. Así, el adjetivo realista, aplicado al paradigma representativo, se descubre como la estructura narrativa hegemónica de una época –para el caso francés (referencia del caso europeo y, para entonces, occidental), la segunda mitad del siglo XIX–, pero ya no esencial a la literatura.

El reconocimiento de que todo texto es artificio y de que la norma literaria es una convención –y como tal cambia con el tiempo– no sólo sirve para describir los objetos concretos de la literatura, sino que también ayuda a comprender la relación que éstos mantienen con su contexto y cómo esa relación va modificando los límites del canon. La novedad, en el campo literario, surge del conflicto entre dos normas, una habitual e invisible (naturalizada), y una extraña y explícita, destinada a *resucitar*, como dijera Shklovski en 1917, los objetos de arte y los objetos del mundo que le vienen por detrás (*vid. supra* epígrafe 1.2). La dificultad, asociada a lo nuevo, encuentra así su dimensión política: en tanto deja ver el texto, hace ver más mundo, configurando, en palabras de Rancière, un nuevo “reparto de lo sensible” (*vid. supra* epígrafe 2.2) que es efecto de y hace efecto en las coordenadas sociales en las que esa dificultad viene a existir. Precisamente esta hipótesis sobre la dificultad es el eje de una conferencia que Gertrude Stein pronunció en 1926 bajo el título de “Composition as Explanation”. En ella establece un vínculo íntimo entre la evolución de las formas artísticas (*composition*)

pensé à son attention. Il doit se libérer de sa passivité coutumière pour pratiquement réapprendre à lire en jouant avec le roman. Cette forme de lecture interactive est comme une expérimentation de nos propres pouvoirs de connaissance. [...] En relisant le texte, le lecteur élabore sa propre relation au monde, sa propre perception du réel” (1998: 162).

y la evolución de las sociedades (*time-sense*) –en su caso, entre el *modernism* y la Primera Guerra Mundial. Me interesa traer este texto de Stein al cierre del capítulo sobre Georges Perec por varias razones. En primer lugar, porque comparte con “Pour une écriture réaliste” la concepción de las formas artísticas como dispositivos de acceso e intervención sobre las formas sociohistóricas (*lo real*). En segundo lugar, porque performa, en la superficie del discurso, la dificultad formal sobre la que reflexiona, haciendo del texto un diagnóstico y un ejemplo, en un gesto metatextual similar a los analizados en VME. Finalmente, porque contiene todo un ejercicio de historización de la novedad (es decir, de la *diferencia* compositiva) que ayuda a comprender por qué, *leídas hoy*, VME y otros ejemplos de la *racontouze* perecquiana ya no sean extrañas ni tengan los mismos efectos sobre una norma literaria que supo asimilar e incorporar sus desvíos. “The only thing that is different from one time to another”, escribe Stein, “is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything”, y algunas líneas después lo completa: “in other words, composition and time-sense” (1998c: 520-521). Precisamente por la condición histórica de la literatura, la dificultad textual debe evolucionar y dialogar con su tradición reciente y con su presente. La hipótesis de Stein, contemporánea y convergente con la de formalistas como Yuri Tinianov²⁵⁹, justifica que el último capítulo de este trabajo esté dedicado al tipo de dificultad que, en los últimos años, pone en marcha la escritora argentina Violeta Kesselman. El arco Perec-Kesselman traza, así, un posible recorrido por la evolución del texto elegible entre el siglo XX y el XXI.

Cierro, entonces, reproduciendo parte del comienzo de este texto de Stein, que me parece clave a este respecto:

The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything. This makes the thing we are looking at very different and this makes what those who describe it make of it, it makes a composition, it confuses, it shows, it is, it looks, it likes it as it is, and this makes what is seen as it is seen. Nothing changes from generation to generation except the thing seen and that makes a composition (Stein 1998c: 523).

²⁵⁹ En 1927, Tinianov explicó el *hecho* literario en función de su relación y de su diferencia con las *series* literaria y extraliteraria. Esta “cualidad diferencial” de lo literario es, por tanto, variable: lo que en una época pertenece al ámbito de la literatura puede, en otra, considerarse un fenómeno lingüístico (cf. 2012: 127-128; *vid. supra* epígrafe 3.2).

CAPÍTULO 7. VIOLETA KESSELMAN: LA LENGUA CRÍTICA DE NUESTRA CRISIS

7.1. Una literatura política (para una nueva norma, una dificultad nueva)

¿Qué cambia después? Lo que llega a ser clásico llega a ser bello: la dificultad normal y la dificultad nueva. Normalización y fascinación experimental vs. una historia crítica del texto elegible. Violeta Kesselman es general y específicamente actual. La inquietud social traducida al orden técnico, o sobre la buena escritura política. Dificultad, literalidad, materialismo y militancia. Plan de trabajo.

And after that what changes what changes after that,
after that what changes and what changes after that
and after that and what changes and after that
and what changes after that

Gertrude Stein, *Composition as Explanation*

¿Qué cambia después? Tal y como la plantea Gertrude Stein (1998c: 525), ésta es una pregunta sobre las formas artísticas y su evolución, esto es: sobre la hechura, la actualidad y la duración de *lo nuevo*. La novedad en el arte es, de entrada, un asunto técnico, relacionado con la composición. Pero tiene también una dimensión histórica, y por tanto ha de pensarse en relación con el presente y con la tradición. Lo nuevo señala el desacuerdo de un caso con su norma: es una circunstancia, no una propiedad del objeto. Su contenido es relacional y transitorio, esencialmente sujeto al cambio. Stein se preocupa por el cambio: quiero empezar este capítulo lanzando su pregunta a Georges Perec, que a su vez había interrogado, en términos similares, la hegemonía mimético-referencial de la escritura que le fue contemporánea. Su hipótesis de una literatura antirrepresentativa, destinada a producir sentido y no reproducirlo, sigue estando vigente; la técnica que pone a su servicio perdió, no obstante, mucha de su actualidad: no conserva, hoy, lo que entonces la hacía *difícil*. La dificultad organiza formalmente el problema de lo nuevo: es el elemento extraño que transgrede, y en consecuencia hace visible, la norma del arte, contra la que reacciona y que termina por modificar. Si el compromiso de la dificultad con su presente pasa por ensanchar el espacio de lo normal, su destino histórico es la desaparición: acaba siendo parte de esa norma en la que se hizo hueco, que será disputada por una nueva dificultad. Este proceso de aceptación de lo difícil determina lo que cada época entiende por clásico —“when acceptance comes by the acceptance the thing created becomes a classic” (*ibíd.*: 522)— y va trazando, retrospectivamente, el recorrido de lo que se convertirá en el canon. Aceptado por la norma, Perec es hoy parte de ese canon. Queda por saber cómo intervino los atributos del clasicismo y cuáles son, en consecuencia, las formas actuales de la dificultad.

Para Stein, la principal cualidad de un clásico es que es bello. El mundo antiguo definió la belleza alrededor de la proporción y de la armonía, es decir, de la ausencia de conflicto. La calificó de natural y directa, ajena a todo lo que interrumpiera artificialmente su vínculo esencial con las cosas. La evolución literaria –es decir: el proceso por el cual lo nuevo se vuelve norma, lo difícil se hace fácil y lo desviado, habitual– evidencia la variabilidad de ese modelo: leído desde aquí, un clásico emerge cuando la sociedad le reconoce una belleza que inicialmente no tenía²⁶⁰. Lo bello y lo clásico se descubren, así, como acuerdos sociales, resultado de un proceso de aceptación y repetición de lo extraño, esto es: de su normalización.

Georges Perec es hoy un clásico. Forma parte del canon del siglo XX y por tanto cae del lado de la tradición, no de la novedad. Existe un consenso sobre el valor literario de sus textos, que, aunque polémicos en su origen, fueron reconocidos muy pronto por la crítica: los premios Renaudot (*Las cosas*, 1965), Médicis (VME, 1978) o Jean Vigo (que recibió en 1974 por la versión cinematográfica de *Un homme qui dort*, realizada junto a Bernard Queysanne) lo convirtieron en un autor de culto y en un referente de la segunda generación de vanguardia en Francia, sucesora de las propuestas del Nouveau Roman. Lo canónico de su obra tiene efectos en la recepción: sus libros más importantes están traducidos a todos los idiomas, y cada vez más editoriales se interesan por textos menores e incluso póstumos²⁶¹. Asimismo, son muchos los autores que se dicen influidos por él –los casos de Roberto Bolaño y Enrique Vila-Matas son muy sonados en el ámbito de la literatura en español– y que se apropian, de forma más o menos fiel, de su *écriture à contraintes*. Repetidos, asimilados y por tanto despojados de su conflicto, los procedimientos perequianos ya no suponen ningún desafío formal: la metaficción, la fragmentación y el juego referencial, puestos al servicio de la fábula, se vuelven hoy previsibles y no tienen ningún efecto crítico sobre el presente, perdiendo la que fuera su fuerza política.

Recuperar la dificultad y sus efectos políticos exige un lenguaje literario nuevo. ¿Qué cambia después de Perec? Stein señala que lo único que diferencia una época de otra es la *composición* y el *sentido del tiempo*, es decir: el *tiempo de* y el *tiempo en* la

²⁶⁰ Escribe Stein: “it is extremely difficult nothing more so than to remember back to its not being beautiful once it has come beautiful. [...] automatically with the acceptance of the time-sense comes the recognition of the beauty and once the beauty is accepted the beauty never fails any one” (1998c: 522).

²⁶¹ En el caso de España, Anagrama adquirió los derechos de las con más recorrido comercial (*La vida instrucciones de uso*, *Las cosas*, *El gabinete de un aficionado*, *El secuestro* y *El Condotiero*), pero otras editoriales se han preocupado por publicar títulos menos conocidos u olvidados. Es el caso de Gedisa (*Pensar, clasificar*), Abada (*El viaje de invierno* y *Nací*) y Gustavo Gili (*Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*), o de sellos emergentes como Impedimenta (*Lo extraordinario*, *Un hombre que duerme*, *La cámara oscura*, *Me acuerdo*), La Uña Rota (*El aumento*), Menoscuarto (*W o el recuerdo de la infancia*), Alpha Decay (*¿Qué pequeño ciclomotor de manillar cromado en el fondo del patio?*) o Waldhuter (*L. G. Una aventura de los años 60*).

composición²⁶². La composición depende de lo que el artista es capaz de ver, que depende a su vez de lo que la gente hace: la novedad resulta de la capacidad que aquél tiene para percibir el presente y concretarlo en una forma. Este compromiso con la actualidad es lo que vuelve a esta forma *difícil*: incómoda para un arte y una belleza *normales*, es decir, vinculados a un momento anterior. En 2020 Perek ya no es difícil, pero conserva algo de la fascinación experimental que, en los años 70, le hizo pasar por nuevo. La ambigua etiqueta de “clásico contemporáneo”, que a menudo se le atribuye, señala precisamente la distancia del autor respecto del modelo “clásico clásico”, mimético y referencial, que todavía hoy es hegemónico. Así, Perek ingresa en el canon conservando parte de esa dificultad que, quizás idealizada, no le permite envejecer. Por un error de perspectiva analítica, derivado quizás de la falta de distancia histórica respecto al objeto, parte de la crítica sigue anclada a una norma literaria obsoleta que no encuentra espacio para este tipo de experimentación. Esto genera un bloqueo en la evolución de las formas “experimentales” (elegibles), que, legitimadas por defecto como *nuevas*, no necesitan cambiar. En este trabajo me propongo combatir ese bloqueo señalando que el paradigma antirrepresentativo que organiza los textos elegibles también se transforma, y que, como ocurre con literatura en general, está sujeto a la evolución. Mi intención es, entonces, no sólo definir, sino también historizar el texto elegible, rompiendo su identificación con una idea estrecha de experimentación y abriéndolo a nuevas estructuras y procedimientos. Con este objetivo quiero considerar la normalización del modelo perequiano desde la nueva dificultad propuesta por la escritora argentina Violeta Kesselman. Kesselman no es el único lugar desde el que pensar el clasicismo de Perek, pero sí es una referencia válida que permite observar, técnicamente, la evolución de la elegibilidad entre el siglo XX y el XXI.

*

Violeta Kesselman (Buenos Aires, 1983) es una escritora *actual*. En términos generales, su actualidad viene dada, primero, porque está viva, segundo porque está escribiendo: su último libro, *Morris*, vio la luz en el sello argentino Páginas Amarillas en 2019. Antes había publicado, en el campo de la ficción, el poemario *el nube* (Poesía.com, 2006), fragmentos de *Ejército y FERIA* en la antología *Fuego cruzado, panorama de poesía* (revista Lanzallamas, 2009) y el libro de relatos *Intercambio sobre una organización* (Blatt & Ríos, 2013). En el

²⁶² “The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything. / It is understood by this time that everything is the same except composition and time, composition and the time of the composition and the time in the composition” (Stein 1989c: 526). Esta hipótesis, que ya referí varias veces en estas páginas, se repite en diferentes formulaciones y organiza el texto de *Composition and explanation* sobre la recurrencia.

ámbito de la teoría literaria, editó junto a Ana Mazzoni y Damián Selci *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*, obra importantísima para este trabajo que no sólo selecciona poemas de autores representativos de los años 90 en Argentina (Juan Desiderio, Fabián Casas, Fernanda Laguna, Martín Gambarotta, Washington Cucurto, Alejandro Rubio y Sergio Raimondi), sino que hace una lúcida lectura socioliteraria de los procedimientos activados por cada uno de ellos, clasificándolos, además, en categorías analíticas: cultural, política e histórico-económica. En realidad, la actividad crítica de Kesselman es difícilmente separable su faceta literaria, pues sus textos ficcionales están atravesados por problemas políticos que se agarran, a pesar de su concreción, a estructuras y lenguajes abstractos, tendientes a la teoría. Este choque entre lo cotidiano y lo especulativo se refleja, como enseguida explicaré, en un uso de la lengua extraño y difícil, cuyas fuentes inmediatas han de buscarse en figuras como Gambarotta, Rubio y, muy especialmente, Raimondi²⁶³. Todavía activos, estos poetas se convierten en los referentes para una nueva generación de “escritores políticos”, específicamente kirchneristas, de la que según el profesor y crítico Martín Baigorria Violeta Kesselman forma parte, y que toma de sus predecesores al menos tres elementos determinantes: “experimentación formal, conciencia histórica en el plano ideológico y lingüístico, y politización al nivel de los contenidos” (cf. 2014).

En términos específicos, la actualidad de Violeta Kesselman tiene que ver con la idea steiniana de la composición como concreción estética del *time-sense*. Lo actual en ella es específicamente su *dificultad*: su estilo o uso menor de la lengua. La intención de las páginas que siguen es, de hecho, comprender en qué consiste esa dificultad desde un punto de vista *técnico*. La escritura de Kesselman conserva algunas cosas de la que caracterizaba a Perec, como por ejemplo la genericidad límite, la fragmentación o el esfuerzo por señalar la carga ideológica de las convenciones lingüísticas y literarias. No obstante, las transformaciones que introduce en aquélla son tan profundas que obligan

²⁶³ Kesselman reconoce de forma directa la fuerte influencia de los poetas de los 90 en su escritura, tanto en cuestiones formales como en la idea de literatura (y su relación con la sociedad) que éstos ponen a funcionar. Más allá del análisis teórico que, junto a Selci y Mazzoni (2012), realiza sobre este conjunto de escritores, algunas declaraciones en prensa con ocasión de la publicación de *Intercambio sobre una organización* aportan claves en este sentido. En una entrevista Martín Baigorria, la autora reconoce que “algo fuerte que estableció la poesía de los 90 fue la idea de que con la poesía, o con la literatura, vos podés ocuparte de *captar un momento histórico*”; y concreta: “De Raimondi me resultaba atractiva esa cosa hiper-analítica, ese gusto por las palabras monográficas, antipoéticas a priori, propias de la economía, la historia, etc. [...] De Rubio me interesaba la capacidad de ir de un estilo o tono a otro, de un pasaje lírico a uno muy grotesco y al revés; y también la preocupación por ser lo más explícito que se pueda. [...] De Martín Gambarotta, la voluntad de análisis de la lengua con la que se habla de política desde una tradición de izquierda” (cf. 2013; el subrayado es mío). Entrevistada por Pablo E. Chacón, Kesselman rescata la importancia específica de Sergio Raimondi, que a su entender consolida y cierra la poesía de los 90: “*Poesía civil*, de Raimondi”, afirma entonces, “de alguna manera cerró una etapa en la producción poética de los 90; [...] después de ese libro la relación de la literatura con lo social ya no puede ser la misma que antes” (cf. 2013).

a hablar de una práctica literaria nueva, que se distancia de propuestas anteriores para ajustarse técnicamente al presente. Afirma Kesselman que “en la actualidad no se puede escribir de igual manera (los mismos temas, los mismos tonos, la misma forma) que en los sesenta-setentas, regidos por la figura del intelectual militante, ni que en los noventa, pues son distintas las opciones del presente y el horizonte a futuro, además de la perspectiva histórica” (2012: 13). Su poética –esto es, la hipótesis que late en su específica dificultad– se pregunta precisamente por *cómo escribir hoy*, y en particular por cómo escribir, hoy, sobre asuntos políticos; es decir, cómo traducir la actualidad de ciertos problemas, discursos y situaciones al lenguaje de la literatura.

“Una inquietud de orden social o político tiene que tener necesariamente su traducción en el orden técnico”: ésta fue la premisa que orientó la escritura *Intercambio sobre una organización*²⁶⁴, según Kesselman le confiesa a Martín Baigorria en una entrevista concedida tras la publicación del libro (cf. 2013). Para entonces, Sergio Raimondi llevaba años reivindicando la naturaleza técnica del compromiso del escritor con su presente: *Poesía Civil* (2001) se construye sobre la hipótesis de que el “problema de organización” (sintáctica, gramatical, semántica, etc.) que subyace a cualquier poética es la expresión de problemas organizativos de tipo económico y social (cf. 2018: 161). La escritura de Raimondi, referencia obligada para Kesselman tanto en el plano técnico como en el ideológico, no concibe los hechos sociales como algo distinto de las configuraciones lingüísticas que le son contemporáneas –la ley 24.093 de desregulación de actividades portuarias promulgada en Argentina en 1992, por ejemplo, determina a su parecer a las razones de un encabalgamiento–, pues “no hay lengua materialmente concebida que no reponga una sociedad concreta” (2017: 56)²⁶⁵. Que la *técnica* es la condición de posibilidad de la literatura política es quizás el aprendizaje más fuerte que Kesselman obtiene de Raimondi, en función del cual

²⁶⁴ En lo que sigue, me referiré a este texto a través de sus siglas, ISO, y conservaré la versión desarrollada para designar el relato homónimo que abre y bautiza el volumen.

²⁶⁵ Tomo los ejemplos de la nota introductoria a la segunda edición de *Poesía Civil*, publicada en 2010, que Raimondi abre con las siguientes palabras: “Estimar que la lectura de un libro de versos suponga considerar no ya las razones más o menos fundadas de un encabalgamiento sino también la ley de desregulación de actividades portuarias tal como la de estibaje que vincula el inicio del Consorcio de Gestión del Puerto de Bahía Blanca con medidas coercitivas tomadas tras el golpe de Onganía, tal vez sea más inverosímil que innecesario. Es cierto: cada una de esas cuestiones suele implicar intereses y habilidades disímiles, y quien se familiariza en una pareciera poder excusarse con una lógica aceptada de su incompetencia con respecto a la otra. Si no me equivoco, las páginas que siguen vuelven discutible ese hábito de desglose, e inclusive avanzan en la hipótesis de que de hecho la evaluación de ese o aquel encabalgamiento amerita al menos un reconocimiento de las consecuencias de aquella ley 24.093 promulgada en 1992” (2010: 11). En un sentido parecido, en el ensayo *Una poética* se puede leer: “¿Cómo armar un verso que pueda sostener las 60.000 toneladas de un Panamax cargado de 4442 TEU, es decir, cuatrocientos cuarenta y dos mil contenedores? Aun cuando el verso no tenga que ver explícitamente con ese Panamax cargado y ahora a punto de ingresar al canal de Panamá con bandera liberiana; porque no se trata, por lo pronto, de un tema. Se trata de que la poética misma, en su despliegue, sea apta para afrontar la extensión de ese sistema desde

ambas poéticas parten de una intención común. A pesar de esta afinidad, o quizás precisamente gracias a ella, Raimondi y Kesselman *no pueden escribir igual*. El propio Raimondi, que compone los poemas de *Poesía Civil* entre finales de 1999 y 2001 –esto es, con la década menemista y la “hegemonía de convertibilidad” como contexto problemático (cf. 2010: 11-12)–, no puede, hoy, escribir igual: su compromiso con el presente –y la fe en la máxima adorniana de que el arte moderno no debe hablar del capitalismo, sino estar a su altura²⁶⁶– le mantiene, desde 2007, trabajando en el ambicioso proyecto *Para un diccionario crítico de lengua*, con el que pretende hacerse cargo de los flujos globales del saber propios del capitalismo avanzado, distanciándose un poco de la preocupación por las políticas económicas neoliberales y, en general, de la reflexión sobre los modelos productivos que habían determinado *Poesía Civil*.

Las políticas económicas neoliberales y sus concretos efectos locales, nacionales e internacionales, afectivos y mediáticos, simbólicos, etc., son también, qué duda cabe, un material importante para la escritura de Kesselman. Sin embargo, su circunstancia histórica y su experiencia la obligan a ponerlas en relación con otros procesos. Kesselman no puede escribir como Raimondi –rechaza, por ejemplo, la forma-poema que, aun intervenida, aquél todavía conservaba. No puede escribir como Perec –que, siendo político en su relación con la norma, no tematiza la política más que de manera incidental (vid. *supra* epígrafe 6.3). Su experiencia del presente es otra, muy particularmente una atravesada por la emergencia del kirchnerismo y por un clima de agitación ideológica del que ella misma, como militante de La Cámpora, participa. En efecto, su interés como escritora se articula en torno a la cuestión de la militancia, un motivo transversal a toda su obra, pero especialmente presente en los seis relatos de ISO. ISO, el libro de la victoria, hijo de la “década recuperada” por Néstor y Cristina Kirchner, reubica los vínculos entre la acción política organizada y un Estado que, puesto que ya no es su enemigo, obliga a imaginar, formalmente, una escritura *a favor*. Preguntada precisamente por la relación de ISO con su coyuntura, Kesselman señala la actividad militante de juventud organizada, maltratada por discursos políticos de todo signo, como principal agente del cambio:

sus propios principios constitutivos. Se trata de un problema de organización, también. ¿O una poética no es, en definitiva, una cuestión organizativa?” (2018: 157-158).

²⁶⁶ “Esta modernidad tiene que mostrarse a la altura del capitalismo, no tiene simplemente que tratarlo. Su propio modo de comportarse y su *lenguaje formal* tienen que reaccionar espontáneamente a la situación objetiva; que una reacción espontánea sea una norma es una paradoja perenne del arte” (Adorno 2004: 52; el subrayado es mío). Raimondi recoge la preocupación adorniana por la relación entre arte y capitalismo, que coloca en el centro de su escritura y a la que quiere dar una respuesta técnica, procedimental: “¿cuál sería la configuración lingüística adecuada para el intento de una poética a la altura del capitalismo? ¿Qué tipo de extensión lexicográfica sería pertinente para un desafío así? ¿Qué niveles de los usos de la lengua, en su diversa variedad, ameritarían ser tenidos en cuenta? ¿Hasta dónde la amplitud y complejidad del repertorio terminológico de los poemas es necesaria para dar cuenta de la amplitud y complejidad de ese mundo? Habría que ver inclusive si un proyecto de este tipo puede cumplirse desde una pretensión monolingüe, más allá de avalar la impropiiedad de concebir la existencia real de ‘una’ lengua” (2018: 158).

Sí, es un momento de resurgimiento de la militancia. [...] Con este libro yo quería recuperar una parte de la militancia, que es la organización más barrial, más territorial. Muchas veces algo pequeño, mínimo, es lo que hace avanzar la Historia. Yo quería meter eso dentro de un texto. Porque son cosas que por lo general no aparecen mostradas o percibidas en los libros. Entonces me pregunté cómo hablar de estos temas desde la literatura, sin ser declamativo o perimido en términos estéticos; cuáles son las herramientas que yo necesito para abordar la cuestión militante desde ahí (Baigorria 2013).

Un lenguaje cuyo funcionamiento reproduzca, en el espacio textual, las formas organizativas que la militancia despliega en el espacio social: tal es el proyecto estético de Kesselman. La militancia es el material de sus textos, pero también la clave formal de su dificultad. Forma y contenido no son ya dos cosas, sino los dos aspectos implicados en la *buena* escritura política, como enseguida explicaré. Su planteamiento, directamente heredado de Raimondi, recupera de manera indirecta pero casi literal dos propuestas teóricas muy anteriores: el doble proceso de formalización del contenido y semantización de la forma con que Yuri Lotman caracterizó el lenguaje literario (cf. 2011: 29-31), y la relación de ida y vuelta entre literatura y sociedad que hizo que T. W. Adorno definiera el objeto artístico como una “expresión de la crisis de la experiencia” (2004: 53). Aunque *Estructura del texto artístico* y *Teoría estética*, ambos publicados en 1970, están a más de cuarenta años de ISO, la idea de literatura que promueven no es sustancialmente distinta del materialismo literario de Kesselman, que no sólo insiste en el vínculo entre el objeto de arte y su circunstancia histórica, sino que reivindica la técnica (esto es, el conjunto de decisiones morfosemánticas que constituyen un texto) como condición de posibilidad de la literatura. Una literatura que, si es política, es porque contiene formalmente el conflicto social (en palabras de Adorno: está a su altura) y no se conforma con reproducirlo.

Contener el conflicto o reproducirlo es, de hecho, otra manera de expresar la oposición entre la lógica productiva y la lógica mimética que diferencia, para Kesselman, la buena y la mala escritura política. El modelo mimético-representativo, que privilegia el contenido sobre la forma y que tendría un referente en el *engagement* sartriano, organiza “dos vertientes en la *mala* literatura política”: aquélla que entiende que “todo es político” y se conforma con introducir, sin más, sintagmas o expresiones de la política como elementos de prestigio, y aquélla que acumula referencias espacio-temporales, simples “marcas de época” que introducen en un texto la ilusión de un compromiso con los debates del presente²⁶⁷. Ni una ni otra suponen una renovación,

²⁶⁷ “Hay dos vertientes en la mala literatura política. Una de ellas es la idea de que todo es político. Juego con un perro: es político. Pongo la olla en el fuego: es político. Esa es una posición un poco fácil. Como ese poema de Carlos Godoy (*Escolástica Peronista Ilustrada*) que se pasa repitiendo la palabra “peronismo”. Eso ya quedó totalmente obsoleto; apostar a mencionar sintagmas políticos como si eso diera más prestigio.

sino que más bien repiten los errores que generaciones anteriores –por ejemplo la de los 90 en Argentina– ya habían solucionado. En un paradigma opuesto, la *buena escritura política* se caracteriza por ser doblemente específica: por un lado selecciona un determinado material entre el conjunto de circunstancias históricas, por el otro selecciona un determinado lenguaje como medio con el que referirlo. El lenguaje que Kesselman privilegia para expresar el conflicto político es el de la literatura, que aporta un elemento diferencial a los más establecidos de la sociología o del periodismo. “Por la serie de recursos que tiene a su disposición, la literatura puede agregar una serie de sentidos que no están en las ciencias sociales”, afirma. Y continúa: “me parecía importante intervenir desde la literatura planteando temas, personajes, conflictos, que no estaban en la ficción actual. En la sociología estos temas muchas veces están súper-trajinados [...]. Pero en la literatura no. Es un tema que en general se aborda de manera sociológica... Y en principio la literatura no debería sustraerse a ningún tema. Entonces, ¿por qué no la militancia?” (Baigorria 2013).

Aunque muy crítico con la actualidad de la literatura política, el diagnóstico de Kesselman es propositivo: se preocupa por señalar los *buenos* ejemplos, que encuentra en textos como *La fábrica* de Leandro Beier (2009) o *Hacia un ruido* de María Salgado (2016) (cf. Kesselman 2012 y 2019). Respecto a *La fábrica*, afirma que Beier logra solucionar “un problema *no por menos técnico menos ideológico*” al construir “un *formato propio* para tratar hechos recientes” (2012; el subrayado es mío). La dimensión ideológica de la técnica literaria refuerza su vínculo esencial con el material (político) que formaliza, y aproxima la *buena escritura política* al “materialismo” que Kesselman, Selci y Mazzoni reconocieran en la generación de los 90. La tendencia materialista en literatura –donde la tradición del materialismo histórico se carga de un materialismo lingüístico²⁶⁸–, es, escriben, “la tendencia a *complejizar la percepción*, siempre que se

Y la otra es acumular referencias concretas en el espacio-tiempo, como es el caso de los malos lectores de Fogwill tipo Vanoli. Juntan marcas, nombres, menciones a determinados hábitos de consumo; y se dan por satisfechos con eso. El manejo de las referencias realistas como salvoconducto para que el libro tenga la apariencia de estar históricamente situado. Pero no se puede tomar como una renovación. No agrega nada. La poesía de los 90 ya nos enseñó que se pueden usar todos los referentes políticos, históricos, actuales, y de coyuntura que vos quieras. Todo eso ya es un piso conquistado que tenemos que honrar, y que tenemos que trascender” (Baigorria 2013).

²⁶⁸ “Juan Desiderio, por ejemplo, *no* tiene sus flashes místicos sin tragarse las eses; Fabián Casas *no* reflexiona sobre el paso del tiempo sin la ayuda de los discos de Led Zeppelin; Fernanda Laguna *no* escribe a partir del arte conceptual sin mostrar a una artista plástica vendiendo acrílicos arriba de una motito; Alejandro Rubio *no* revisita el género satírico sin “recontracagarse” en la clase media antiperonista; Gambarotta *no* trabaja a Saer desde Pound sin repensar las consignas de la militancia de los setenta; Cucurto *no* reescribe la poesía latinoamericana sin situarla a su vez en la estación de tren del Once; Raimondi *no* examina el programa romántico sin concordarlo con las inversiones petroquímicas en Bahía Blanca. La tendencia materialista no implica que los autores traten única y exclusivamente temáticas culturales, políticas o históricas. Significa que tienden a incorporar mediaciones de carácter social en cada uno de los objetos percibidos” (Kesselman, Mazzoni y Selci 2012: 7-8).

comprenda que ‘complejizar’ significa volver más social, más real, más verdadero, el objeto percibido” (2012: 8). Esta definición es casi una repetición de la idea de Shklovski de la *desautomatización* como *percepción estética de la forma* y resurrección simultánea de la lengua y del mundo que esa lengua, por habitual y automática, apaga (cf. 2012a: 79; *vid. supra* epígrafe 1.2). Basado en esta hipótesis, la parte teórica de este trabajo llamó *literalidad* a lo que ahora designa el *materialismo*, y consideró los efectos de sentido que esta literalidad, y su contracara de indeterminación, tenían en el proceso de lectura. La fórmula de lo elegible se confirma, así, como fundamento de una *dificultad* que, como demuestra el arco Perec-Kesselman, es histórica, y que por tanto no sólo cambia, sino que no puede no cambiar.

En lo que sigue, me preocuparé por comprender la dificultad de Violeta Kesselman a partir del análisis técnico de ISO y *Morris* (M), dejando fuera los procedimientos activados por *el nube*, bastante alejados y menos acordes con el paradigma elegible tal y como se entiende en esta investigación. Publicado en 2013, ISO es un volumen compuesto por seis relatos que, organizados menos como tramas que como problemas políticos, tienen en común su preocupación por la acción colectiva y por la organización de la militancia en Argentina a partir de 2003. También preocupado por la organización política concreta, *Morris* es un texto genéricamente más ambiguo, compuesto por fragmentos breves encadenados por la recurrencia de ciertos motivos o frases. Más “difícil” que ISO (trataré de explicar por qué), *Morris* es en buena parte una continuación de aquél, tanto en el plano del material como en el nivel técnico. Además de estos dos libros, el análisis de la escritura de Kesselman me llevará a considerar, en clave de poéticas, textos no literarios (sobre todo entrevistas publicadas en prensa) y ediciones preparatorias de sus obras “mayores” (pienso en la serie “A”, adelanto de *Morris* que la revista argentina *Rapallo* publica en 2017).

7.2. Una literatura crítica (con la lengua, sin su norma, con lo de todos, sin lo del yo)

Dimensiones de una escritura crítica. Contra la norma: la lengua en el centro. Contra la trama: la situación. “De haber poderlo hecho habrían podido hacerlo”: una sintaxis tensa reproduce una tensión. Contra el sujeto: un objeto. Contra el sujeto en el centro: la lengua. Contra el centro del sujeto: lo común. Lo común es un problema, no un sentido.

Un plan político no puede ser exactamente un plan sobre la lengua. Pero un plan sobre la lengua debería ser exactamente un plan político

S. Raimondi, *El sistema afecta a la lengua*

El epígrafe anterior señaló la técnica como condición de posibilidad de la *buena* literatura política, que no sólo debe situarse en su presente e incluirlo como material, sino también incorporarlo en el orden de la forma. La dimensión formal de ese presente, que Stein llamó *composición*, requiere de nuevas estrategias expresivas que den cuenta de los cambios en las maneras de ver y de hacer. Donde Stein habló de *composición*, y más concretamente *composición moderna*, yo hablo de *dificultad*. En este sentido, entiendo la dificultad como motor y medida de la evolución artística, el cambio técnico que traduce estéticamente el cambio histórico. Esto no quiere decir que haya sólo una dificultad para cada época: son muchas las manifestaciones formales del cambio, esto es, muchas las posibilidades para la buena literatura política. Pero yo quise centrarme en una, la dificultad de Violeta Kesselman, para demostrar cómo las operaciones lingüísticas que pone en marcha cambian la configuración del campo literario, ocupando el espacio de lo nuevo y desplazando, así, las innovaciones anteriores hacia el terreno de la norma o de la tradición, que, en consecuencia, también cambia.

Hasta aquí la justificación de la dificultad literaria en general, y de la dificultad de Kesselman en particular. ¿Pero cómo es su técnica? ¿Qué procedimientos de traducción formal del presente pone en juego? Como en el caso de Perec, la base del desvío de la argentina está en una lengua que se resiste a la representación. El referente de esa lengua no es el presente en sí (puesto que no hay tal cosa como un “en sí” del presente), sino el presente *percibido y ordenado* en su expresión. El objeto primero de esta escritura es, entonces, la propia lengua, y en concreto la lengua literaria. Ésta se presenta en sus textos ajena a toda mistificación, como un dispositivo de acceso al presente que (1) permite, en la línea de Stein, percibir las cosas que cambiaron y (2) se deja afectar por eso que se percibe y trata de recoger, en su forma, las tensiones que lo constituyen. La doble relación que la lengua mantiene con la realidad, y más aún con una realidad *nueva*, hace que sea impreciso referirse a la de Kesselman como una literatura

autorreferencial, pues si bien toma su propia forma como objeto, no por eso desatiende el afuera. Bien al contrario, atiende más al afuera desde ahí: *decir más* permite *ver más*, la atención a la forma intensifica la percepción lingüística de esa forma, pero también la del trozo de realidad que aquélla trae consigo. Al mismo tiempo, el sistema lingüístico –como el literario– está históricamente determinado, sus normas contienen y expresan la ideología dominante de una época. La atención a la forma que caracteriza a textos como los que aquí me ocupan no tiene, pues, una vocación esteticista: es política en tanto descubre la estructura de esas normas y señala su no-neutralidad.

La dificultad de Kesselman resulta del conflicto entre el uso y la norma de la lengua, expresión, esta última, de la norma social: lejos de ser autónoma respecto a la realidad, su escritura traduce los “insolubles antagonismos” de esa realidad en los “problemas inmanentes de su forma” (Adorno 2004: 15)²⁶⁹. La idea de literatura *menor* (elegible, difícil) propuesta por Deleuze y Guattari (cf. 1996; *vid. supra* epígrafe 2.2) lleva más lejos el vínculo de la lengua con un afuera que no sólo recoge y traduce, sino que *produce*. Una lengua que, usada *intensivamente* –esto es: de manera impropia, *anormal*– pierde su capacidad referencial y sale de la lógica de la designación, la manifestación y la significación para relacionarse con el mundo a través de la líneas de fuga que traza en su superficie signifiante. En clave menor, la lengua y el mundo, las proposiciones y los estados de cosas, no se relacionan desde la diferencia, sino desde la heterogeneidad: son las dos series articuladas y mutuamente implicadas el movimiento de producción del sentido (cf. Deleuze 2011b; *vid. supra* epígrafe 2.3).

Acorde con toda esta tradición del desvío, la técnica de Kesselman considera la lengua como un objeto, quizás privilegiado, entre el resto de objetos que constituyen la realidad, con los que interacciona y en los que interviene –de ahí su ya referido materialismo. Atendiendo a las funciones del lenguaje establecidas por Roman Jakobson, este énfasis en la lengua podría decirse *poético*, esto es: orientado hacia

²⁶⁹ T. W. Adorno es un referente directo e indirecto para Kesselman, que recoge sus hipótesis (también a partir de la lectura de Sergio Raimondi (muy explícito en su relación con el filósofo). En efecto, una de las líneas de fuerza de la *Estética* de Adorno pasa por cuestionar la autonomía del arte tal y como la entendieron, desde Kant, las vanguardias históricas. Adorno entiende la autonomía del arte *desde* (y no *contra*) su dimensión social, y señala que “el arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía sin lo que es heterogéneo a él” (2004: 16). “El carácter doble del arte en tanto que autónomo y en tanto que *fait social* se comunica sin cesar a la zona de su autonomía”, escribe. “En esta relación con la empiria las obras de arte salvan, neutralizado, lo que una vez los seres humanos experimentaron literal y completamente en la existencia y lo que el espíritu expulsó de ésta. Participan en la Ilustración porque no mienten: no fingen la literalidad de lo que habla desde ellas. Pero son reales en tanto que respuestas a la figura interrogativa de lo que les llega desde fuera. Su propia tensión es acertada en relación con la tensión de fuera. Las capas fundamentales de la experiencia que motivan el arte están emparentadas con el mundo de los objetos, ante el que retroceden asustadas. Los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Esto, y no el impacto de momentos objetuales, define la relación del arte con la sociedad. Las relaciones de tensión en las obras de arte cristalizan puramente en éstas y dan en lo real al emanciparse de la fachada fáctica de lo exterior” (*ibid.*: 15).

la organización formal del mensaje y no hacia su referente, que dominaría los usos lingüísticos informativos-comunicativos. No obstante, hablar de una lengua poética no agota la escritura de Kesselman, ni siquiera en la acepción más inmediata e inespecífica, relacionada cierto lirismo o sofisticación signifiante. En realidad, la atención de Kesselman no sólo se dirige al mensaje, sino también al código (la norma de la lengua) y al canal (los dispositivos y soportes por los que esa lengua sucede). Por tanto, a la función poética del lenguaje, la operación-Kesselman añadiría la función metalingüística y la fática, en una combinación de clara orientación política por la cual la forma, la norma y los aparatos de la lengua evidencian la carga sociohistórica e ideológica de una herramienta que, en los usos comunicativos y literarios *normales* (referencial-informativo y mimético-realista), se hace pasar por neutral, natural e inocua.

La triple función poética + metalingüística + fática, unida a la preocupación política que está en la base de todas ellas, me lleva a calificar la de Kesselman como una escritura *crítica*. Según la RAE, el adjetivo “crítica” designa, por un lado, el juicio que alguien hace sobre una situación o un objeto en general, y específicamente el juicio sobre los objetos de arte y la persona o conjunto de personas que se dedican a emitirlos. Pero además, “crítica” viene de “crisis”, y por tanto remite a la inminencia de un cambio, brusco y por lo que general difícil, que atraviesa una determinada situación. Todas estas acepciones señalan algún aspecto de la escritura de Violeta Kesselman, que 1) juzga, en primer lugar, la lengua que utiliza, en el sentido de que la observa y la interviene, no la da por sentada, 2) juzga también la convención literaria hegemónica, pues sólo quien conoce sus mecanismos puede transgredirlos, 3) por su desvío respecto al sistema lingüístico y literario, su escritura introduce elementos nuevos en las normas que los rigen, y en consecuencia los obliga a cambiar, y 4) el *cambio* en el orden estético, que pone la norma en crisis, traduce una crisis social, esto es, un cambio en las condiciones del presente (por ejemplo, la relación de la literatura con el Estado, tal y como expuse en el epígrafe anterior). Dicho de otro modo, lo *crítico* de la literatura de Kesselman tiene que ver con la reflexión sobre su herramienta (la lengua) y sobre cómo ésta se relaciona con su material (el presente). Que la lengua esté en el centro quiere decir que el presente que esa lengua busca expresar también lo está: *escritura crítica* es el término técnico para referir la (buena) *escritura política*.

La centralidad de la lengua en los textos de Violeta Kesselman evidencia, entonces, el contenido histórico e ideológico del lenguaje, que no es un mero transmisor de la realidad, sino que la configura. Quiero considerar técnicamente la prioridad del elemento lingüístico a partir del primer relato de *Intercambio sobre una organización*, del que el volumen toma su título. De entrada, la motivación que organiza el desarrollo de este relato es ya del orden del lenguaje: se trata de los mensajes que una persona (que

el texto no describe, pero del que inferimos algunos datos: varón, probablemente joven, de izquierdas) recibe de otra, a la que designa como “conocido” y a quien solamente le une la complicidad ideológica, el ejercicio militante y algunos amigos comunes. En su intercambio, el conocido ofrece al personaje principal un trabajo en la organización de la que forma parte. La comunicación entre ambos dura cierto tiempo (no se precisa cuánto), pero se reduce, en la situación de lectura que articula la narración, a dos mensajes, que *el texto no reproduce*²⁷⁰, pero que sí *describe*, como enseguida explicaré.

Como expuse más arriba al presentar el objeto-ISO, y como quizás se deduce del párrafo anterior, “Intercambio sobre una organización” no orbita en torno a una trama, sino más bien alrededor de un problema político-organizativo y de la circunstancia que lo rodea. La importancia de los dos mensajes centrales adquiere entonces una dimensión estructural: su lectura marca el presente de la narración –“en *este momento* en el que él *lee* lo que el otro le ha escrito”, escribe Kesselman (II; el subrayado es mío). Aunque no leemos los mensajes, asistimos a ellos *en directo*: la narración de la lectura emplea verbos en presente –*lee, hay, cuenta, viaja*– o prescinde del elemento verbal para acudir a yuxtaposiciones nominales que reproducen la inmediatez del pensamiento o de la percepción –por ejemplo en la primera frase: “Luz congelada, campera de pólzar, enfermo” (ISO: 7), o, más adelante, en esta progresión de elementos que se va complejizando sintácticamente: “comedor, horno de pan, huerta, lengua, ladrillos recuperados punto reconcentrado crisis corte ruta cien personas carne frigorífico” (9). Así mismo, acude a signos como los dos puntos o las barras, que expresan relaciones de simultaneidad o de causalidad inmediata –“La manera en que viaja y qué le pasa a su círculo de relaciones: entra en tensión” (ISO: 9). De este modo, la lectura se establece como cronotopo del texto, y fija su situación principal, que sólo ocupa la primera mitad de la narración (cf. ISO: 7-10) pero que la determina por completo. Tras los mensajes, el relato incluye una segunda parte (cf. ISO: 10-14) donde el protagonista pasea con un amigo que le explica quién es la persona que le escribía y cómo la organización de la que le hablaba se divide y desaparece. Esta segunda parte, que al principio se narra en futuro (es decir, *desde* los mensajes)²⁷¹, complementa en algún punto la anterior, muy imprecisa

²⁷⁰ Con la sola excepción de las últimas frases que el personaje principal lee, que sí comparecen en el texto: “Como síntesis sentimental pone: desde que me fui la intervención que tuve no la tengo, la recuperación no es completa, saludos, todavía hoy me veo atado al maximalismo fragmentante, que estés bien” (ISO: 10).

²⁷¹ La extrañeza que supone asistir, en futuro, a una escena más “real” (en el sentido de no-mediada) que la situación de lectura, se observa en ejemplos como los siguientes (pero hay más): “Tiempo después, [...] su amigo inicial *va a insertar* las manos en la campera y le *va a contar* sobre la organización en la que estaba el del mensaje” (ISO: 10); “Mientras su amigo hable el olor a factura *va a llenar* aire” (ISO: 10), o “*Contará* por ejemplo que el tipo trabaja dando clases a personas que a su vez dan clases” (ISO: 11; todos los subrayados son míos). A medida que desarrollo de la segunda parte avanza, el futuro va derivando hacia el presente que cierra el relato (“Ahora el amigo se calla”, “Él se acuerda”, etc.: cf. 14). Interesa este momento de alternancia del futuro y el presente, que viene dado 1) por la introducción de una analepsis en la que, mientras camina

en cuanto a sus referencias. Propone además, una situación no mediada por la escritura, que a priori se entendería como *primera* respecto a aquélla. No obstante, Kesselman plantea esta situación de intercambio verbal en directo como una consecuencia de los mensajes (los tiempos verbales son muestra de ello), y aún más: la pone al mismo nivel diegético. Es decir: Kesselman diluye la diferencia entre la “realidad” de un encuentro físico y la “realidad” de la lectura. Primero porque las interacciones son, en los dos casos, lingüísticas (el amigo con el que pasea le cuenta algo); segundo porque ambas situaciones se ven afectadas de manera semejante por los elementos circundantes –un ejemplo: tanto la lectura de los mensajes como el paseo con el amigo se ven interrumpidos, en su narración, por una llamada de teléfono (cf. ISO: 9 y 10).

La continuidad diegética entre los planos de la realidad y del lenguaje está justificada, en “Intercambio...”, por el tipo de situación que organiza el relato: una *situación comunicativa*. Al narrar una lectura, el texto repite en la diégesis la operación que el lector realiza en el nivel extradiegético. Sin embargo, esta duplicación no se concreta en una *mise en abyme* tan perfectamente autosimilar como la que comparecía en algunos fragmentos de VME. De haberla, la *mise en abyme* de “Intercambio...” no operaría en el plano del enunciado –puesto que el contenido de los mensajes no se reproduce–, solamente afectaría al plano de la enunciación –y lo haría, además, de forma oblicua, pues quien “enuncia” no es un autor (los trasuntos de Perek en VME), sino un lector. En este desplazamiento de la *mise en abyme* Kesselman pone en marcha un desvío de alcance macrotextual: el lector no lee lo mismo que el personaje (que no dice lo que lee), pero se identifica con él (lo repite en otro nivel diegético) porque atraviesa los mismos procesos de comprensión. La lectura se produce en directo (es el cronotopo); el mensaje leído, en indirecto: no aparece literalmente, sino que se *describe tal y como es percibido*. Aunque el texto emplea la tercera persona, el personaje-lector focaliza la narración, y todo lo que sabemos de los mensajes nos llega a través de su experiencia (su conocimiento del contexto, su estado físico, su capacidad de concentración, las prioridades de su atención, etc.). Las primeras frases del texto, que sitúan al protagonista ante la pantalla que exhibe el primer mensaje, resultan bastante ilustrativas al respecto:

Luz congelada, campera de pólár, enfermo. Inhala más flema y su mente se desdibuja, pero antes lee en la pantalla el mensaje que le escribió un conocido. Entiende que le está ofreciendo trabajo y que habla de plata. Pero además *hay algo raro* en las frases, como de buscar empatía ideológica, que le hace hacerse preguntas. Son las siguientes: qué quiere, por qué, quién es, de dónde viene, a dónde apunta (ISO: 7; el subrayado es mío).

con su amigo, el personaje principal recuerda un tercer mensaje del conocido, que describe en presente (cf. 11) y 2) por la acción de ceder la palabra al “amigo principal”, que le habla de la organización del conocido en un presente histórico que termina por contagiando a la voz narrativa (cf. ISO: 12 y ss.).

La imprecisión con la que el texto trata el mensaje tiene que ver, precisamente, con que su objeto no es la estructura lingüística que constituye ese mensaje, sino la actividad de comprensión implicada en su lectura. El lector de “Intercambio...” conoce el contenido del mensaje a través de la actividad descodificadora del personaje (lo que éste “entiende”), que, por circunstancias diversas (distancia respecto al emisor, poca capacidad de atención debido a un resfriado), es limitada. Pero, frente a la vaguedad con la que refiere los aspectos semánticos (“trabajo”, “plata”), el personaje se detiene en consideraciones muy precisas relacionadas con la forma. Al hacerlo invierte la jerarquía lingüística propia del modelo referencial, donde el privilegio del contenido invisibiliza la materialidad de la lengua, que se concibe como mero instrumento a su servicio. Esta inversión viene dada por cierta *extrañeza* formal —“hay algo raro en las frases”, escribe Kesselman— que, en este caso, llevan al personaje a desconfiar. Otra vez: lo extraño de las frases no se muestra en sus realizaciones concretas, sino a través de los efectos que genera en quien las lee. Esos efectos confirman la dimensión pragmática y sociohistórica de la lengua, capaz de significar por fuera de su literalidad. El personaje *casi* no entiende la superficie significante de las frases (le parecen *raras*), y sin embargo entiende su intención: por ejemplo, “buscar empatía ideológica”. Al describir un mensaje prescindiendo de su material, el inicio de “Intercambio...” resalta la dimensión convencional e incluso estereotípica de ciertos usos lingüísticos, en este caso de cierta jerga de la militancia que, si bien a esas alturas de la narración aún es difícil de captar, se volverá evidente, por su recurrencia, a medida que avancen las páginas y los relatos que conforman el libro²⁷².

Aunque la jerga es un caso extremo²⁷³, la hipótesis de Kesselman es que toda lengua está históricamente posicionada e ideológicamente cargada, nunca es neutra.

²⁷² La continuación del párrafo contextualiza políticamente las frases que le preceden y sitúa, así, el uso jergal en cierta izquierda militante argentina de los dosmiles, vinculada a la emergencia del kirchnerismo: “En un terreno de intereses llamados políticos, por una zona también amplia aunque menos, la izquierda, dónde está, en la academia, en internet, los domingos en un suplemento, en el bar, en el barrio, manipulando galletitas en un merendero, con un proyecto de ley, en una agrupación de profesionales, en una de estudiantes, en cuál sindicato, contra el trabajo en negro, a favor de la educación popular, en una charla, en el partido de gobierno, transversal a él, dentro de la gestión, en el peronismo, en una organización a cuántos grados del Estado, en alguna parte de la izquierda sedicente más lúcida, de qué lado de la puerta queda en las reuniones de las que los troskistas quedan afuera. Se pregunta también lo fundamental: qué quieren esos con los que está” (ISO: 7).

²⁷³ Esta jerga llega a calificarse de “escoria lingüística” en la asamblea sindical descrita en “Programas”: “Si el albino, de corazón troskista, hacía una buena composición de lugar [...] y aparecían *palabras que los otros no reconocían en sus vocabularios*, patronal, plusvalía, hasta salario en vez de sueldo, varios se sentaban más erguidos pero no había dos que se miraran entre sí para compartir su incomodidad. En la cabeza a todos se les iba acumulando *escoria lingüística* de analogías con distintos elementos que están separados e intentan reunirse” (ISO: 48; el subrayado es mío). O la crítica de una de las asistentes a la asamblea: “Uno arrinconado al otro escupiéndole que es burocracia, no. No somos nada, dice la de aros de gatos, *es una discusión abstracta*, basta” (ISO: 51).

El desvío de este relato pasa por demostrar la carga ideológica de la lengua sin mostrar esa lengua ideológicamente cargada. Cabría preguntarse por qué una escritora que hereda y defiende toda una tradición literaria “materialista” decide construir un relato a partir de unos mensajes que no aparecen. Una posible respuesta pasa por considerar que, en el uso de la lengua que esos mensajes confirman, el material lingüístico es prescindible. Kesselman quiere demostrar que estos mensajes se construyen sobre clichés, esto es, que emplean un lenguaje tan codificado que desactiva su dimensión significativa. El segundo mensaje, ocupado de describir la organización vinculada a la oferta de trabajo, ofrece un ejemplo más radical de la carga semántica *presupuesta* por la jerga militante. En un momento de la lectura, el personaje refiere lo que su interlocutor *no le dice*, poniendo esta información al mismo nivel que la que sí recibe (y que en este caso se describe con algo más de precisión): “Aunque hubiera podido, *el que le escribe no le escribió nada* sobre el paisaje de la hora y media del viaje en colectivo o la imagen del terreno previa ni posterior a la llegada del grupo de militantes; *tampoco* alguna historia de alguien que evidenciara al mismo tiempo y fundidas la excepcionalidad de cualquier experiencia vital con la determinación histórica de esa misma experiencia” (ISO: 9; el subrayado es mío).

La literalidad de los mensajes no importa, esto nos dice Kesselman, en tanto que su contenido es *típico* y su significado, convencional, contextual, tan previsible que permite que el receptor imagine la circunstancia, no escrita, de un emisor al que apenas conoce. Los mensajes jergales son intercambiables, puesto su uso de la lengua está subordinado a ideas y prácticas anteriores y ajenas a él. Si se mira con atención, la operación que Kesselman tematiza en el plano del contenido es inversa a la que, digamos, *somatiza* en el plano de la forma; expresa un caso de instrumentalización de la lengua mediante una lengua no convencional, extrañada, sintácticamente impredecible.

A pesar de ello, la extrañeza de la escritura de Kesselman (su dificultad) contagia y condiciona, también, la escritura que es objeto de su relato. En los mensajes-tipo descritos hay algo que falla. Ese *algo* les impide significar con la inmediatez que su convencionalidad debería garantizar, e incluso impide que se entiendan plenamente. El fallo de los mensajes no tiene que ver con su contenido (que, como vengo de explicar, está presupuesto en la situación comunicativa), sino con la forma. Algo en la lengua funciona mal: la “rareza” de las frases del primer mensaje se repite en lo “confuso” del segundo, relacionado, más específicamente, con que está “puntuado raro” (ISO: 8). La lectura del segundo mensaje es, en realidad, la crónica de un desvío que afecta a varios niveles de la lengua: sintáctico, gramatical, léxico, etc. Kesselman no muestra ese desvío (porque no reproduce el mensaje) pero lo describe: su operación se vuelve casi teórica, y articula un párrafo donde la función metalingüística, y en menor medida la fática, son dominantes. Parafraseado y sintetizado, el contenido del mensaje aparece

en su relación esencial con la estructura significativa que lo contiene –“*Primeras líneas: durante seis años a fin de siglo viaja una hora y media*” (ISO: 8; el subrayado es mío)– y con las estructuras y normas que funcionan en su interior. Se puede leer, por ejemplo, que “un punto y aparte borra el viaje en colectivo y la descripción de posibles personas que van a la misma hora hacia el mismo lugar pero por motivaciones distintas”, o, un poco antes: “Los periodos de esta parte son más largos, respira la sintaxis: es la época en que la organización se despliega con firmeza” (ISO: 9).

Que el interés de la descripción de los mensajes está orientado hacia la estructura significativa de la lengua, y no hacia el contenido significado por aquélla, se vuelve evidente en construcciones como ésta: “el lugar que no llama ‘el barrio’, con el sustantivo común, sino que da su nombre” (ISO: 8-9), en la que la función referencial no sólo está subordinada a la metalingüística (“sustantivo común”), sino que desaparece por completo al menos en dos momentos de la relación diegética. En primer lugar, desaparece de la relación que el discurso principal mantiene con su referente extradiegético –el lector *real* no sabe a qué barrio viaja quien escribe el mensaje, aunque el lector ficcional / personaje sí. En segundo lugar, está ausente del vínculo entre el discurso principal y su referente intradiegético u objeto –el lector *real* no conoce literalmente el mensaje, mientras que el personaje-lector sí. De esta cancelación de la referencialidad resulta la ya referida continuidad entre niveles diegéticos, que es, en cierta medida, el envés del procedimiento de *mise en abyme*. Como ocurría con el conflicto entre el cuadro y el edificio en VME, el nivel diegético (la situación de lectura) y el intradiegético (los mensajes) se confunden en el relato de Kesselman, donde el lector entabla con el texto una relación equivalente a la del personaje con los mensajes.

Vista desde del texto y no desde el lector, la extrañeza formal de las frases que el personaje lee *se traslada a la situación*, esto es: Kesselman *objetiva las frases y las pone a dialogar con el contexto en que sucede su (in)comprensión*. La lengua de los mensajes interacciona con las circunstancias de la lectura, del mismo modo que, un nivel por debajo en la diégesis, las categorías lingüísticas interaccionan con su realización en un acto comunicativo concreto. La continuidad lenguaje-mensaje tiene su correlato en la continuidad entre ese mensaje y un contexto (ficcional) que no sólo interrumpe, sino que interviene y transforma, chocando con él para integrarlo en la situación de lectura. Así ocurre, por ejemplo, con la llamada de teléfono que el personaje recibe mientras lee: “Suena el teléfono justo cuando los términos del mensaje viran hacia lo particular y empiezan a definir por extensión (atiende y cortan): comedor, horno de pan [...]” (ISO: 9). O cuando, avanzado el relato, éste mide la longitud de el mensaje en referencia a la luz: “En el fondo es también una carta de asuntos privados, pero esos varios años no están durando ni diez renglones; es tan así que entre el comienzo y el fin

de la lectura del mensaje no cambia la luz que da en los balcones vacíos de enfrente” (ISO: 9)²⁷⁴.

Es fácil, así, completar una serie de tres elementos que se igualan jerárquicamente y entran en contacto: lenguaje-mensaje-contexto, significante-significado-referente. Además de favorecer la indistinción diegética, la *mise en abyme* la expande, puesto que, al hacer equivalentes al personaje y al lector como descodificadores de mensajes, duplica el contexto en ficcional y empírico, introduciendo un cuarto elemento, extradiegético, en la cadena (significante-significado-referente-circunstancia). La dimensión crítica o política de la escritura de Kesselman tiene que ver precisamente con esto: al demostrar que el lenguaje no se subordina a su referente, sino que se relaciona con él al mismo nivel, demuestra también que el lenguaje no está al servicio de una realidad empírica previa o ajena a lo lingüístico, sino que recibe, infecta y afecta la “verdad” de los hechos.

*

“Respira la sintaxis”. El análisis del primer relato de ISO sirvió para valorar cuáles son los procedimientos críticos de Violeta Kesselman, esto es, qué *techné* asegura la centralidad de la lengua como lugar desde el que observar e intervenir en el presente. En los fragmentos considerados hasta ahora, la función metalingüística es claramente dominante: el lenguaje es su objeto, no su herramienta; importa más cómo funciona que lo que designa. En la escritura de Kesselman lo referido por la lengua se presenta casi siempre como derivación de una situación lingüística. Por la lengua pasa toda la tensión y, por tanto, la misma lengua se tensa y se opaca: de ahí la resistencia que estos textos oponen a la función referencial, privilegiada por los usos comunicativos *normales*. De ahí también, si se quiere, su *anormalidad*. De todos los aspectos de la lengua objetivados en su escritura, Kesselman da especial importancia al plano sintáctico. “La sintaxis restablece el problema de la lengua en términos de coordinación y de jerarquías”, escribe Raimondi (2017: 52): en efecto, la sintaxis permite considerar la lengua como sistema, desde el punto de vista de su organización. La poética de Kesselman, heredera de la de Raimondi en estas (y otras) cuestiones, establece entre lenguaje y sintaxis una relación que, sino es de sinonimia, sí es al menos de equivalencia funcional: ambos refieren un ordenamiento del material empírico a través del material lingüístico. El estilo de la autora se fundamenta en una dificultad esencialmente sintáctica –Baigorria (2014) habla de una “sintaxis oblicua”–, en todo caso sintáctico-gramatical, que si tiene efectos fonéticos y semánticos es de manera complementaria o incidental.

²⁷⁴ Algo parecido ocurre en la lectura de la protagonista de “Dos momentos de una misión”, que se mezcla con la actividad que hace al tiempo, comer fideos (ISO: 29).

En una entrevista concedida en 2013, Violeta Kesselman señaló que la sintaxis “enrevesada” de *Intercambio* pretendía contener “algo de la tensión de cualquier proceso organizativo”²⁷⁵. El ordenamiento del material lingüístico trataría de reproducir el orden o la disposición del material histórico y social. Pero este vínculo entre la sintaxis y la realidad empírica no restaura la lógica referencial, sino que opera en la lógica productiva que defendí en la primera parte de este trabajo, y según la cual ciertos usos de la lengua ponen en el mundo cosas, o configuraciones de cosas, que antes no existían. Contra la representación (esto es, la re-producción de un sentido previo), la producción me sirve ahora para matizar la concepción antirrepresentativa de esa literatura que Kesselman – amparada en Raimondi, amparado a su vez en Adorno y en la tradición del materialismo filosófico– entendía como traducción técnica del presente. La producción introduce bilateralidad, entiende una traducción de idea y vuelta, directa e inversa, donde la nueva sintaxis recoge un presente que sólo existe porque se nombra de forma nueva. Leída en esta clave, la escritura de Kesselman actualiza su herencia materialista clásica con esa suerte de materialismo postestructuralista que está en la base de la estética de Gilles Deleuze.

A pesar de que su trabajo como crítica y teórica literaria está atravesado por las premisas que orientan su escritura, Kesselman no escribió ningún texto específicamente dedicado a su poética. No obstante, muchos fragmentos de sus obras de ficción pueden leerse en esa clave: por su fuerte componente metatextual y teórico, ISO es paradigmático a este respecto. La lectura atenta del primer relato ya demostró que las consideraciones sintácticas y gramaticales son una preocupación estructural. Pero la sintaxis es un problema recurrente, tematizado en prácticamente todos los relatos del volumen. En algunas ocasiones la reflexión sobre la lengua forma parte de la (mínima) trama, generalmente gracias a un personaje vinculado profesionalmente con la cuestión lingüística (profesor o editor). Así, la protagonista de “Dos momentos de una misión”, una funcionaria encargada de seleccionar libros “ideológica y formalmente aptos” para fletar a escuelas en contextos socialmente desfavorecidos, se pregunta: “Si las ideas están bien orientadas en lo político pero las comas y los puntos chirrían: qué hace, cuánta posibilidad hay de que ese uso desprolijo impregne el de las criaturas o, más bien, se trata de una cuestión ética: no venderás pescado podrido” (ISO: 17). Antes de que este personaje trabajara para el ministerio, durante sus años de profesora, el

²⁷⁵ “La sintaxis enrevesada de *Intercambio* no tiene que ver con axiomas posmodernos del estilo ‘la imposibilidad de decir’, ‘el fin de la representación’, ‘la eterna postergación del objeto’; me gustaba más bien la idea de que la sintaxis tuviera algo de la tensión de cualquier proceso organizativo, que esa tensión no se diera nada más a nivel de las imágenes sensoriales. O sea que lo que hay en *Intercambio* es la convicción de que el lenguaje usado literariamente te permite acceder a cierta comprensión del objeto, y de que con ese lenguaje, dentro de ciertas pautas, podés hacer lo que quieras y decir algo entendible” (en Chacón 2013).

afán “erradicar el analfabetismo funcional” la obligó a valerse de cualquier ejercicio que favoreciera el aprendizaje de sus alumnos, incluso (atención) del análisis sintáctico –“si era necesario que hicieran cajitas sintácticas, que las hicieran” (ISO: 19)–, método que por academicista y ajeno a los problemas sociales, también aparece criticado en “Brigadas universitarias” –“No se sabe del todo para qué sirve el análisis en estructuras sintácticas. [...] En este punto en el que están del desarrollo económico y social del país la gramática estructuralista tiene un objetivo concreto e inmediato, pasar de año” (ISO: 62-63). No obstante, este relato, que pone el foco sobre los estudiantes que realizan servicios sociales en territorios deprimidos²⁷⁶, plantea la posibilidad, remota, de que alguien encuentre cierto placer o cierto dominio en el ejercicio de disección de la lengua –“O quizás a lo sumo haya otro objetivo, indirecto e ideal, que alguno de los chicos, en la punta aislada de la provincia, mientras traza cajitas que encierran las palabras descubra, *y que designan sus funciones sintácticas*, algo de placer en lograr que cada elemento encuentre la posición que según una teoría le corresponde” (ISO: 63; el subrayado es mío). La estructura misma de esta frase ya parece posicionar a Kesselman a favor del placer sintáctico, especialmente el que se produce por fuera de la norma: el inciso destacado en cursiva aparece desplazado de su referente, lo que cortocircuita una frase que, “bien colocada”²⁷⁷, se prestaría a una comprensión inmediata (enseguida ofreceré más ejemplos de estos usos difíciles de la sintaxis).

En la línea de los ejemplos anteriores, los aspectos sintácticos aparecen muchas veces objetivados en los textos de Kesselman, que los aborda siempre en su dimensión problemática (más como preguntas que como normas) y en su relación directa con la

²⁷⁶ El relato se hace cargo de la no neutralidad política de la iniciativa de las Brigadas, vinculadas al kirchnerismo, y apunta algo del conflicto ideológico que se despliega entre sus partidarios (que en todo caso quieren estabilizarlas y hacerlas depender del Estado) y sus detractores (que las leen en clave de adoctrinamiento): “En otro paradigma, este trabajo podría no depender de los mil recovecos, y desplegarse desde adentro del Estado, fijo, agarrando a gente y poniéndola a... O no... Los últimos días, con los ojos rojos de leer, *había visto pasar por todas las formas de la prensa funcionarios hablando de lo siguiente*: los estudiantes de las universidades... hacer trabajos... para recibirse... Con los conocimientos devolver... que hace... la comunidad... años... en la comunidad... en el cerebro... para la comunidad... las instituciones... intentar... Y a esos funcionarios les llueven acusaciones de que son comunistas, de que quieren implantar el sábado comunista, está el que ataja, está el que esquiva” (ISO: 60; el subrayado es mío). La escritura entrecortada e incompleta de este fragmento da muestra del tratamiento formal que Kesselman hace de determinados discursos y de sus codificaciones –por ejemplo, su codificación mediática. La lengua del poder (los funcionarios) en los medios de comunicación (la prensa) se escucha a trozos (“...”), pero, por habitual, se presupone y se interpreta en función de unos esquemas ideológicos previos que, en la prosa de la escritora, suele presentar como oposiciones binarias, de a dos (la división, sobre todo en el seno de la izquierda –“está el que ataja, está el que esquiva”–, es una constante en la escritura de Kesselman, que afecta a ISO pero que será central en *Morris* –profundizaré un poco más adelante–).

²⁷⁷ Es decir, así: “O quizás a lo sumo haya otro objetivo, indirecto e ideal, que alguno de los chicos, en la punta aislada de la provincia, mientras traza cajitas que encierran las palabras y que designan sus funciones sintácticas, descubra algo de placer en lograr que cada elemento encuentre la posición que según una teoría le corresponde”.

realidad. Como tema, la sintaxis comparece con frecuencia de forma indirecta, esto es, confundida con un juicio sobre la lengua en general, que a veces toma la forma de un comentario puntual –como cuando, reunido con su jefe en calidad de representante sindical, el personaje de Jotaeme se da cuenta de que “la victoria, si pasa, no va a ser por esgrima lingüística” (en “Programas”, ISO: 53)–, pero que puede organizar reflexiones más complejas. Es el caso, entre otros, de esta frase de “Constitución y desarrollo”, que señala el significado problemático de los pronombres empleados en un cartel y lo interpreta en su vínculo con el problema –político– de la configuración de grupos y la inclusión: “Se pinta la construcción, se pone un cartel más grande: se dice se o se dice nosotros, no es muy claro qué es lo que incluye definitivamente y qué es lo que no cada una de esas palabras” (ISO: 78). También es el caso de esta otra frase, cuyo sentido se duplica (en enunciado y enunciación) gracias a una precisión sintáctico-gramatical: “Con el aliento metálico a mate de todo brigadista, van a hablar más pronto que tarde, y de qué manera, *es una pregunta pero también una exclamación*, con las mujeres cuyos hijos van a ir hacia su tienda de campaña” (en “Brigadas”, ISO: 66; el subrayado es mío). O, de nuevo y de forma explícita, de este párrafo incluido en “Dos momentos de una misión”:

A la mañana el corralón es gris y azul. Alan trabaja en el corralón. Cada viernes el dueño del corralón le paga a Alan: mmm, será así o de otra manera, y *esos adjetivos del principio son demasiado*. El dueño trajo un perro para el corralón. En el fondo del corralón se pudren unas vigas viejas: demasiado poético para ser verdadero, pero en fin. Alan vive con su madre, su hermana y su sobrina, hicieron una pieza más con los materiales del corralón. El corralón de acá, el corralón de allá, esto y lo otro, *en todas las funciones gramaticales en la que pudiera calzarlo, para que se viera lo múltiple y a la vez lo controlable de la sintaxis, para aplastar el analfabetismo funcional como a una mosca* (ISO: 20; el subrayado es mío).

Pero el problema de la sintaxis no sólo aparece teorizado en el marco de reflexiones metalingüísticas. De hecho, la escritura de Kesselman se construye sobre la dificultad sintáctica *puesta en acto*, esto es: no sólo objetivada e incluida en el nivel semántico, sino activada en las frases de unos relatos que se ven radicalmente afectados por ella en el nivel formal. Así por ejemplo, la tarea de selección de textos de la protagonista del segundo relato de ISO, mencionada más arriba, se describe como “una misión que muchos llamarían estalinista y otros llaman, los cuales liberales incluso trabajan con ella dentro del propio Estado nacional que le entregó la misión” (I6). Muchas cosas funcionan “mal” en esta frase; es decir, muchas palabras y relaciones incumplen la norma sintáctica. Entre ellas destaco las siguientes:

- 1) el pronombre indefinido “otros” no mantiene con “muchos” la relación distributiva clara que sí tendría, por ejemplo, con “unos”. Aunque el empleo de “muchos” introduce un contenido semántico que “unos” no tiene (esto es: que son más),

renuncia a la convención, casi obligada, que impone la fórmula de la distribución –por la cual la secuencia “correcta” sería “muchos llamarían y unos pocos llaman” o bien la más inespecífica “algunos / unos llamarían y otros llaman”;

- 2) antes de la coma, el complemento predicativo (“estalinista”) afecta solamente al primer verbo (“llamaría”), dejando al otro suelto y en consecuencia suspendiendo la proposición. Esta suspensión se concreta en un gesto agramatical que recuerda mucho al “I would prefer not to” de *Bartleby*, una fórmula muy difícil de traducir al español (“Preferiría no hacerlo” no hace justicia al corte) pero que encuentra aquí un equivalente formal, donde la omisión del complemento predicativo vacía de contenido semántico al verbo, igual que vacía se presenta, sin verbo y complemento directo (*do it*) la partícula *to*²⁷⁸;
- 3) el sujeto de la proposición subordinada es un sintagma nominal cuyo núcleo, el pronombre relativo “los cuales”, va acompañado de un adjetivo (“liberales”) con el que no concuerda, y que debería cambiar de lugar para acompañar al antecedente de la proposición anterior, y
- 4) el sintagma “la misión”, que cierra la frase, resulta redundante y debería ser sustituido por el pronombre personal átono *la*, antepuesto al verbo.

Todos estos desvíos sintácticos se entienden mejor si se comparan con sus versiones “corregidas” –esto es, respetuosas con el uso *normal* de la lengua–, que, por partes, serían los siguientes: (1) una misión que muchos llamarían y otros llaman estalinista, (2) los cuales incluso trabajan con ella dentro del propio Estado nacional que (3) se la entregó. Y que, articulados, tendrían como resultado final una oración como la que sigue: “una misión que algunos liberales llamarían y otros llaman estalinista, los cuales incluso trabajan con ella dentro del propio Estado nacional que se la entregó”.

Otro ejemplo de dificultad sintáctica, esta vez tomado de “Brigadas”, es el siguiente:

Desde el escenario los llamaron, y la imagen de, cruzando el territorio nacional, corrientes que construyen lo que no está construido, enseñan lo que no fue enseñado o sólo fue enseñado de manera parcial y por no sostenido en el tiempo olvidado, y que arrastran bolsas con ropa usada, a punto de estallar, el nylon negro se estira hasta que el botón de un jean lo perfora, esa imagen es viable en el largo plazo y cuánto se puede poner en eso. Es una pregunta. La respuesta: sí (ISO: 59).

²⁷⁸ Kesselman acude otra vez a este tipo de agramaticalidad o de sintaxis abortada “a la Melville” en “Prehistoria productiva de un objeto”, donde escribe: “la cooperativa podía, si quería, repartir igual entre todos los miembros, pero si no quería podía no” (ISO: 43). Más parecida si cabe a la fórmula de *Bartleby*, esta frase requeriría añadir un verbo final para ajustarse a la sintaxis normativa –“la cooperativa podía, si quería, repartir igual entre todos los miembros, pero si no quería podía no *hacerlo*”–, o bien adelantar la negación para situarla al lado del verbo que niega (y simplificar el elemento verbal) –“la cooperativa podía o no repartir igual entre todos los miembros”.

En este párrafo el desorden sintáctico comparece varias veces y en distintos niveles de distancia respecto de la norma. Quizás la transgresión más abrupta venga dada, de nuevo, por la suspensión de una oración en una preposición –“la imagen de”– que, por la naturaleza no conclusiva de este tipo de palabra, repite la fórmula del ejemplo anterior –que terminaba en un adverbio. No obstante, la suspensión responde aquí a otro desorden, en este caso resultado de un inciso adelantado (“cruzando el territorio nacional”) que se interpone entre el enlace y el término de un sintagma preposicional con función de complemento del nombre (“[imagen] de / corrientes que construyen [...]”). Un orden sintáctico normal para este periodo podría ser, por ejemplo, el siguiente: “la imagen de corrientes que, cruzando el territorio nacional, construyen lo que no está construido [...]”. Otra dificultad presente en la primera frase este párrafo, además de su longitud, es el lugar del predicado de la segunda oración coordinada, cuyo sujeto (la imagen de corrientes) se prolonga en una larguísima cadena proposiciones subordinadas adjetivas, coordinadas y aposiciones que agotan la oración para dejarla, otra vez, suspendida en una coma. ¿Qué pasa con la imagen? Una oración yuxtapuesta viene a esclarecerlo, en un movimiento anafórico que retoma el sujeto perdido en la subordinación –“esa imagen”– y le atribuye un verbo y un predicado nominal –“es viable en el largo plazo”–, que de nuevo se vuelve difícil debido a la proposición final “y cuánto se puede poner en esto”, que no se refiere con claridad a nada. La oración que sigue pretende, otra vez, aclarar: “Es una pregunta”, de manera que nos obliga a releer y corregir la anterior e interpretarla de esta manera: “¿Esa imagen es viable en el largo plazo? ¿Cuánto se puede poner [¿confiar?, ¿invertir?] en eso?”, para, finalmente, concluir: “La repuesta [es] sí”. Antes, al final de primera subordinación, el desorden sintáctico se barroquiza: el sintagma “por no sostenido en el tiempo olvidado”, referido a “lo que [no] fue enseñado”, recuerda un tipo de hipérbaton latinizante muy del gusto de Góngora, y al anteponer el complemento circunstancial de causa (“por no sostenido en el tiempo”) al verbo (“[fue] olvidado”), introduce una dificultad típicamente lírica que cuestiona el encaje genérico de la secuencia –del problema del género en la escritura de Kesselman me ocuparé en el epígrafe siguiente.

Me atrevo a un reordenamiento sintáctico normativo para demostrar hasta qué punto el párrafo cambia de contenido y pierde efectos:

Desde el escenario los llamaron: ¿es viable a largo plazo la imagen de las corrientes que, cruzando el territorio nacional, construyen lo que no está construido, enseñan lo que no fue enseñado o lo que sólo fue enseñado de manera parcial y que, por no sostenido en el tiempo, fue olvidado?, ¿hay que apostar por esas corrientes, que arrastran bolsas con ropa usada, a punto de estallar, cuyo nylon negro se estira hasta que el botón de un jean lo perfora? La respuesta es que sí.

Aunque la alteración del orden lógico de la frase es una de las dificultades sintácticas recurrentes en la escritura de Kesselman, hay otras fórmulas repetidas que constituyen su idiolecto literario. Muchas de ellas tienen que ver con efectos extrañadores relacionados con la negación. En “Dos momentos de una misión”, por ejemplo, puede leerse que “Nada de lo que a primera vista *es negro es negro*, sino verde oscuro” (ISO: 15). Además del recurso al pronombre indefinido “nada”, la negación se consigue en esta frase por la repetición de lo negado, cuando sería *más sencillo* (menos difícil) negar la proposición inicial mediante la acción de la adversativa –“Lo que a primera vista es negro, en realidad es verde oscuro”, por ejemplo. La repetición es el mecanismo de la doble negación, que duplica elementos en el plano del significante, como demuestra el caso anterior. Pero esta duplicación también puede ocurrir en el plano significado, con efectos igualmente paradójicos. Leo en “Organización y desarrollo”: “Estos de la vía se habían dado cuenta después de unos años de que no estaban pudiendo ver algo, y que tenían que *dejar de no verlo*” (ISO: 75). Dejar de no ver algo es una manera perifrástica, indirecta o complicada de referir que algo se *empieza a ver*, por lo que la última parte de la secuencia se puede simplificar en el modo afirmativo, quedando así: “Estos de la vía se habían dado cuenta después de unos años de que no estaban pudiendo ver algo, y [de] que tenían que empezar a verlo”.

Tratar de delimitar la técnica sintáctica que define la dificultad de Kesselman y de establecer ciertas pautas recurrentes de su estilo me obliga a considerar algunos pasajes de *Morris*, un libro que lleva al límite algunos de los desvíos ensayados en ISO²⁷⁹. Aunque en los textos que componen este pequeño volumen las torceduras sintácticas son una constante, quiero detenerme en una frase que, por su concentración y por su rotundidad, se vuelve casi ilegible. Esto es: *casi* no tiene sentido, *casi* sólo tiene lenguaje. Es ésta: “De haber poderlo hecho habrían podido hacerlo” (M: 50). Incluso contextualizada²⁸⁰, la dificultad de esta frase le impide casi significar: su cortocircuito

²⁷⁹ También la dificultad de tipo metatextual, es decir, la objetivación de la sintaxis, como ocurre, por ejemplo, aquí: “El cerebro del nacido, su hijo, su hija, una consola con comandos blandos como manteca que permiten, luz blanca, o prohíben, luz negra, combinaciones en la lengua de la madre. En este idioma en particular existe un sintagma disponible, uno de los peores, que describe bien el objeto: artículo más sustantivo más participio: la más voz más amada” (M: 58).

²⁸⁰ “Si los ricos te dicen que no pensaste, dedo que pasa por un círculo de dedo. Si los ricos te dicen que no pienses, sonrisa de mono. Un perro esparcido por el tramo de ruta, la bandita que tiene el gobierno quiere extinguirlos. No exterminarlos: que se exterminen. *De haber poderlo hecho habrían podido hacerlo*” (M: 49-50; el subrayado es mío). Esta frase formó parte de “A”, el ensayo / adelanto de *Morris* publicado en el número 2 de la revista porteña *Rapallo* (2017), donde aparece con la misma estructura aunque insertada en un párrafo más desarrollado, que la versión definitiva amputaría: “Si los te dicen que no pensaste, dedo que pasa por un círculo de dedo. Si los ricos te dicen que no pienses, sonrisa de mono. Un perro pisoteado y esparcido por el tramo de ruta, la bandita que tiene el gobierno quiere extinguirlos. No exterminarlos, lo que después de capas de democracia hubiera implicado una exposición impracticable: querían que se exterminaran a sí mismos. Que se dispersaran, se desbandaran en el viento, y su jerga finalmente se deshilara y perdiera

sintáctico interrumpe la lógica de la condición –*de haber podido, lo habrían hecho*– y de la tautología –*de haberlo hecho, lo hubieran hecho*– para mezclar la realidad de una acción y su posibilidad en una relación no decidida de antemano. La frase se parece a dos fórmulas estereotípicas, pero al combinarlas ambas quedan anuladas por hipertrofia (un pronombre de más, *lo*; un auxiliar y un verbo repetido, *haber, hacer*). En consecuencia, la frase se vuelve problemática en cuanto a su sentido. ¿Qué quiere decir? Abre una pregunta, pero no la responde: en función del modo en que *corrijamos el error*, la forma de la frase cambia, y con ella cambia también su significado y el contexto en el que éste tiene lugar. Es precisamente la duplicación del desvío sintáctico en un desvío semántico lo que hace que esta frase sea *crítica*, es decir, no referencial y productora de sentido. No hay trozo de mundo que, a priori, pueda ajustarse a semejante forma de lengua, que en consecuencia no puede remitir ni desaparecer en ningún objeto “real”. El referente de la frase es la propia frase: en primer lugar, su error; por detrás del error, la norma que ese error transgrede, y, por detrás de esa norma, la lengua que aun así, equivocada y anormal, sigue funcionando y activando otros usos. En concreto, un uso político, crítico o difícil, esto es: un uso que toma la lengua como problema en lugar de ver en ella una herramienta (es decir, una solución)²⁸¹.

Entonces, ¿qué quiere decir la frase? ¿Qué corrección sale ganando? En principio –o sea: a juzgar por la dinámica del párrafo que la contiene y por el tono general de *Morris*– gana la condición: indica que, dada una desigualdad (ricos-pobres), dada otra desigualdad (autoridades-sometidos) y dada una oposición (derecha-izquierda), la “bandita que tiene el gobierno” (M: 50) hubiera exterminado los insurgentes si hubiera podido. *Si hubiera podido* significa: si no les hubiera perjudicado en una sociedad democrática. *Si hubiera podido* significa: que buscarán otros medios, legales, democráticos, para la destrucción del elemento incómodo (*ibíd.*). Kesselman traduce en su escritura la forma de una desigualdad conocida, repetida a lo largo de la historia –de ahí el comienzo del fragmento: “Después de 1940. Después de 1955. Después de

como esas frases que en un momento parecieron actuales e inmediatamente después dejaron de serlo, momificadas, y delatan lo que fue joven y, ya no siéndolo, no puede tampoco envejecer. De haber poderlo hecho habrían podido hacerlo” (Kesselman 2017: 12).

²⁸¹ Esto me recuerda al análisis que Raimondi hace sobre la escritura de Martín Gambarotta: “Se trata”, dice, “de una analítica violenta sobre la lengua destinada a forjar una consigna política que pueda imponerse al ‘idioma oficial’, a ese bla bla bla incesante, sinonímico, inflado e ideal del enemigo. ¿El enemigo? Sí; en principio, *aquel que cree que la lengua está hecha a su medida*” (2017: 59). Como Gambarotta, el enemigo de Kesselman es el que se conforma, el que toma la lengua y su norma como algo no sólo útil (una herramienta), no sólo dado, no sólo obligatorio, sino también *natural* –en el sentido de que ni siquiera la ve. Este análisis esta frase de Kesselman como ejemplo de escritura problemática está incluido en mi artículo “2 veces dejé de fumar sin querer y luego volví / 1 vez dejé de fumar sin querer y fue para siempre”, publicado en diciembre de 2018 en el número 5 de la revista argentina *Rapallo*. Invito a leerlo a quienes quieran considerar la dificultad de Kesselman desde una perspectiva de género, y relacionarla con los procedimientos de otras escritoras, contemporáneas o no.

1967,2. Después de 19742. Después de 1995” (M: 49). Y lo hace contando con la lengua del sistema (la norma) y con la lengua de sus partes (la jerga), pero sin reproducir esa norma ni esa jerga, sino produciendo, con ellas y por fuera de ellas, un lenguaje equivalente a una acción política de denuncia.

Más acá de lo que quiera decir –y la de arriba sólo es *una* posibilidad–, la frase despliega en el lector todo un sistema de inferencias que prolongan la experiencia estética de la lectura, que sale del texto para después volver a él, convocada por su literalidad confusa. La fórmula del texto elegible está aquí perfectamente desplegada, llevada quizás a un nivel que es difícil de encontrar en otros dispositivos literarios narrativos, pero que sí aparece (aunque no siempre con estos efectos) en los procedimientos de la poesía. En efecto, “De haber poderlo hecho habrían podido hacerlo” remite a un tipo de dificultad modernista, y es especialmente parecida, por radical, a muchas de las frases escritas por Gertrude Stein, de quien Kesselman también hereda la ambigüedad genérica, la mezcla de registros y una visión teórica e histórica de la lengua, entre otros aspectos²⁸².

Aunque éste es un ejemplo extremo, hay otros casos de máxima dificultad en *Morris*. Así, la frase “Si hubiera sido capaz de dominar una nación con los dedos sobre un teléfono habría sido capaz de dominarla” (M: 28) parece adelantar las torceduras sintácticas de la anterior, desplegando efectos de significación similares, aunque menos bruscos. Lo mismo sucede, al final del volumen, con la siguiente secuencia: “La voz requerida, vuelta a oír solamente en videos durante meses, vuelve a salir del escenario donde está la conducción, después de meses de oírla solamente en videos, vuelta a oír meses después, en el escenario, se vuelve a oír vuelta a salir del escenario donde está, meses después” (M: 59), donde la repetición del verbo traduce la insistencia de una voz, que podemos relacionar con la de un líder político, pero que también crea un ritmo de por sí repetitivo, construido sobre una sucesión de cortes sintácticos de tipo steiniano. Dificultades parecidas, organizadas alrededor de una repetición dislocada, comparecen, por ejemplo, en secuencias como las siguientes: “las vías por las que ya no circulaba ningún tren que antes había vuelto a circular” (M: 11), donde el elemento repetido produce efectos de dislocación temporal; “En la televisión baila un hombre disfrazado de tostada, un hombre baila disfrazado de tostada, un hombre disfrazado de tostada baila” (M: 44), donde las variaciones sintácticas de los elementos traducen la muy particular insistencia del lenguaje publicitario, o “Mensaje: la cultura desplaza

²⁸² Aunque no explícitamente el de Stein, Kesselman si entiende el modernismo como una referencia, y así lo expresa en la entrevista con Pablo Chacón (2013): “En literatura, hay que ir por una suerte de neomodernismo donde el estilo juegue un papel fundamental, las opciones estilísticas se expandan y se enriquezcan, los personajes se diferencien claramente entre sí, los versos tengan algo del conflicto que se registra en la sociedad”.

la política / el documental desplaza el gobierno. El perro desplaza el carrito” (M: 51), donde la recurrencia del verbo garantiza la cohesión entre objetos que, en principio distantes, quedan vinculados por la acción común de desplazar²⁸³.

*

En los ejemplos analizados hasta ahora los desvíos sintácticos ocurrían en el nivel de la oración o por debajo, en el espacio de los sintagmas. No obstante, los desvíos de Kesselman también afectan al ordenamiento y a la cohesión secuencias más amplias. Quiero detenerme ahora en algunos casos de dificultad sintáctica supraoracional, que, como los anteriores, también responden a fórmulas recurrentes. Una de ellas es la estructura del catálogo, ya presente en el idiolecto de Georges Perec precisamente por su capacidad para transgredir diversos códigos al mismo tiempo (archigenérico, intratextual, literario, etc.). Entiendo aquí la forma catalógica en un sentido amplio, es decir, como aquélla que rechaza o reduce el elemento verbal para yuxtaponer sintagmas que se suceden como si fueran cosas, generando cierta sensación de acumulación. Tanto en ISO como en *Morris* este procedimiento es muy común, casi una constante: carecería de sentido considerar cada una de sus manifestaciones, cuyo funcionamiento habitual responde a las pautas que consideraré a partir de los dos ejemplos de VME (*vid. supra* epígrafe 6.2)²⁸⁴. Sí quiero detenerme, no obstante, en ciertos usos distintos, digamos que “perfeccionados”, de la forma catalógica, que cargan de contenido semántico la lógica de la yuxtaposición.

Éste es el caso, por ejemplo, de ciertos fragmentos de ISO, en los que hechos y objetos están separados por marcas tipográficas en principio inadecuadas para la enumeración, como los dos puntos [:] o las barras [/], que sustituyen a la coma [,], signo habitual de la yuxtaposición. Aunque las tres opciones parecen sintácticamente equivalentes, el uso de [:] y [/] introduce una diferencia semántica respecto de [,], cuyo uso sólo denota una relación de sucesión. Esta diferencia les vuelve, además, diferentes entre sí: mientras el signo [:] organiza los términos yuxtapuestos en una relación de causa-efecto, la barra [/] sirve para marcar una oposición. Por ejemplo, en el fragmento de

²⁸³ No toda la dificultad sintáctica de *Morris* tiene que ver con la repetición, pero rescato este valor por su tradición steiniana. Otros casos serían, por ejemplo, los siguientes: “Se viva al sátiro del solobolsa por haber tajeado el envoltorio donde el oligarca tiene una infinitésima parte de su cosecha y puesto justicia por mano propia donde el Estado había querido y sido circunstancialmente derrotado” (M: 12), que funciona esencialmente por hipérbaton; o “Que a la cero negativo el peso le dé así le sacamos todo lo que se puede” (M: 35), que juega con el registro oral y con la personificación. Aunque excede el planteamiento de este trabajo, estaría por elaborar una clasificación formal de los desvíos lingüísticos de los textos de Kesselman y de sus efectos en el lector.

²⁸⁴ Para quien le interese el uso de catálogo en Violeta Kesselman, cf. ISO: 9, 12, 18, 46, 54, 59, 69, 74-75, 79, 81-82; y M: 30-32, 34, 35-36.

“Prehistoria productiva de un objeto” que propongo a continuación, las barras separan las diferentes versiones, incompatibles, que explican el cierre de todos los negocios que se fueron estableciendo en la lonja que, en el presente de la narración, está destinado a albergar una cooperativa. En los primeros sintagmas, la oposición aparece reforzada por el adverbio *no*, modificador oracional que remite a la proposición anterior, y al que sucede, tras una coma, una proposición alternativa. A medida que la progresión avanza y acumula versiones sobre los abandonos del local, el *no* pierde su importancia estructural –aparece sólo de manera puntual, respondiendo a una cuestión más bien rítmica– porque su contenido sintáctico-semántico está ya contenido en la barra de separación:

Una versión: una nena se había tirado una cosa encima, la llevaron al hospital, traumatismo, vuelta a la casa, lío, cierre / no, cerraron por reformas para hacer un centro de rehabilitación y recreación, cerraron, sacaron la cocina para hacer allí unas rampas, iban a hacer otro cuarto donde cocinar, la plata se acabó en la mitad, iba a bajar de la municipalidad pero nunca bajó / no, se cansaron de los malagradecidos / no: apareció un par de veces el secretario de gobierno, todavía no existía la relación con la municipalidad / el secretario desapareció / el terreno quedó vacío mucho tiempo / no: había habido gente viviendo allí, el terreno era de un tipo que tenía un negocio de electrodomésticos en zona oeste, el juez lo desalojó, la municipalidad se quedó con el predio, se lo dio a Higinio / el juez no hizo sacar a nadie / no los vi irse / no: los vi irse, se habían dejado unas frazadas, abrigos, cuando fui a agarrarlos por poco me sacan de los pelos / me quedé afuera con una amiga que ponía cara de perro culeado / se fueron solos / los echamos / los sacaron los gendarmes / se escuchó un grito de mujer, como si a la dueña de los pulmones la estuvieran como tirando de los pies como por un terreno irregular / yo estaba tratando de ver si los sacaban o no / el juez entró a hablar con ellos / arrastró a la mujer de los pies / el predio había sido siempre de Higinio / sin otras personas / sin juez / sin municipalidad / chau (ISO: 45-46).

Aunque más sofisticada que la sucesión seca de objetos, propia, por ejemplo, de un inventario, la secuencia anterior responde perfectamente a la dinámica del catálogo. Mirada desde las convenciones del texto narrativo (continuidad, causalidad, progresión cronológica) y desde las normas del texto en general (coherencia, cohesión y adecuación), esta dinámica, por asintáctica, se vuelve agénérica: suspende el tiempo de relato en una sincronía que resulta del choque entre diferentes interpretaciones del mismo suceso, que se anulan entre sí y no permiten que la acción avance. Por fuera de este caso, ISO incluye otro tipo de estructuras sintácticas supraoracionales que, siendo difíciles (esto es, contrarias a la progresión narrativa *normal*), no acuden a la forma catalogica. Rescato, en este sentido, un pasaje de “Organización y desarrollo” cuya cohesión está sostenida por la recurrencia: el último elemento de un periodo (esta vez compuesto por una oración completa) se retoma, literalmente o no, al principio del siguiente. La dinámica

funciona un poco en la clave de la asociación de ideas: cada nueva proposición amplifica descriptiva o narrativamente la anterior y hace que el relato progrese. Así, la llegada de una cocina eléctrica a una escuela autogestionada conduce, a través de una secuencia de elementos implicados por contigüidad física –cocina-calentador-fases (plomos)-pared-frío (del exterior)–, por proximidad causal o reactiva –frío-agua electrificada, caliente– o por continuidad narrativa –agua caliente-hervor; agua-electrificada-cortocircuito; cortocircuito-unos niños-otros niños-sus madres-sus vecinas– hacia el conflicto que supondrá la primera gran escisión de un espacio educativo que acaba subordinado a su función de comedor:

Hay una cosa sí que parte al medio todo y reorganiza para adelante y para atrás la secuencia de hechos. Esa cosa es la *cocina industrial*, que vino a reemplazar al *calentador eléctrico* con el que los profesores calentaban el agua del mate para tomar con las criaturas y tomar ellos mismos, ya cuando estaban en el salón del predio de la ex o no tanto asociación civil. *El calentador eléctrico*, que hacía saltar *las fases* cada dos horas. *Las fases*, que estaban al lado de una viga de madera en un rincón de *la pared*. *La pared* de material, que multiplicaba la humedad y *el frío*. *El frío*, por el que muchos chicos no venían, y que era combatido con los polars y con el *agua electrificada*, *caliente*. *El hervor* que quemó a más de un chico, *la electricidad* que los pateó más de una vez. *El cortocircuito* por enchufar primero y tirar el calentador después, por no recordar que no había que enchufar y tirar, sino tirar y enchufar, por ser niños, por pelearse por poner el calentador a calentar, por estar los profesores enredados en una regla de tres sin ver en qué estaban los *otros chicos*. *Unos chicos*, sus madres vinieron a protestar porque la pelea por el calentador había dejado más de un herido; la cocina, salida como material de demolición de una fábrica con cuyo dueño estaba vinculado de equis forma el concejal que estaba vinculado con las madres; la pava de culo ancho puesta al fuego; el secretito de destapar cuando el agua se pone nerviosa para que las burbujas huyan hacia arriba y *el hervor* rompa más rápido; *el error: no tiene que hervir*; la vecina de una de las madres, a cargo de la olla grande como para que entre ya no un bebé sino un perro mediano adentro; la vecina del otro lado, a cargo de servir a los niños; más otros que querían hacer algo; más un profesor oficial de los títulos acelerados del gobierno (ISO: 73; los subrayados son míos).

Me gustaría reparar ahora en otra forma de cohesión sintáctica supraoracional no catalógica, que me servirá como transición entre ISO y *Morris*. Esta forma se puede pensar como *extensiva*, o quizás como *menos intensiva* que las anteriores, en tanto que no opera en el espacio reducido del párrafo (donde sus procedimientos se suceden con una frecuencia mayor, lo que densifica el texto), sino que busca garantizar la cohesión de un relato completo, produciendo así su unidad. Explicaré este tipo de dificultad sintáctica a través del caso de “Programas”, donde la recurrencia también cumple una función estructural. En este caso, el sintagma repetido, que aparece irregularmente a lo largo de las páginas, cuenta con un elemento constante –“Eme Erre Ele”– y un elemento variable,

complemento de aquél, al que sucede tras una coma, con valor de aposición. “La empresa del sinsentido”, “la empresa de la derrota” (ISO: 47), “la empresa de la muerte”, “la empresa del sueño” (51), “la empresa de las lágrimas” (52): estos cinco sintagmas, repartidos a lo largo de las 11 páginas del relato, no sólo refuerzan su unidad desde el punto de vista del contenido (la empresa, “Eme Erre Ele”, es el elemento que aglutina a los personajes y que justifica la situación ficcional: una asamblea), sino también a nivel formal. En efecto, la repetición *inexacta* de la fórmula va generando ritmo a través de la alternancia constante-variable a la que ya me referí para explicar algunas pautas estilísticas de Georges Perec (*vid. supra* epígrafe 6.2). A la vez, la repetición supone una suerte de movimiento regresivo de la lectura, por la cual el texto parece volver sobre sí mismo (sobre su superficie significativa, pero también sobre su discurso y sobre su acción) y contravenir, así, la línea recta que *orienta*, desde el principio hasta el final, las estructuras narrativas tradicionales.

En *Morris* el análisis sintáctico se complica. Su estructura es, de entrada más difícil: no es un libro de relatos, como ISO, sino una sucesión de fragmentos yuxtapuestos, atravesados por una transversal no sólo semántica –todos remiten, de un modo u otro, a la división y a la derrota política– sino sobre todo formal –relacionada con decisiones técnicas. La lógica de la recurrencia ensayada en “Programas” tiene la misma función cohesionante en *Morris*, un texto que, si bien no es muy extenso, sí es estructuralmente más complejo que cualquiera de los relatos de ISO. El sentido de *Morris* no depende, pues, de la sucesión de los fragmentos, sino de su reordenamiento a partir de ciertos elementos repetidos, lo que da lugar a una lectura entrecortada y no lineal, con ideas y vueltas, que reproduce *en la lengua* la conflictividad de los escenarios políticos y que lleva al límite las dinámicas de anticipación y recuerdo (protención y retención) que, según Iser, operan en cualquier experiencia literaria (cf. *vid. supra* epígrafe 4.1).

No quiero adelantar las consecuencias genéricas que tienen estas decisiones –¿es *Morris* prosa? ¿Es poesía? ¿Es prosa poética? ¿Por qué? (*vid. infra* epígrafe 7.3)–, pero sí considerar que esa sintaxis abrupta y recurrente sobre la que se construye la unidad del conjunto se reproduce también en cada una de sus partes. *Morris es a la vez más continuo y más discontinuo que ISO*: más continuo porque sus fragmentos están más cohesionados –constituyen un solo texto y no seis–, más discontinuo porque su cohesión es indeterminada en los niveles macro (entre fragmentos) y microtextual (entre frases o secuencias). Si en ISO la trama se dispersaba en varios problemas políticos, en *Morris* ésta se disuelve en algo que se parece a una *situación* –o, más bien, a las diferentes facetas de una situación / circunstancia común: la crisis política o la derrota. Cada fragmento es, por así decir, una de esas circunstancias que el lector recibe en bruto. En bruto quiere decir: mientras pasa; esto es, sin interpretación y sin apenas integración contextual. Porque, además de la narración, esta escritura rechaza cualquier articulación explicativa:

propone, por decirlo así, los casos –estrategias, repliegues, divisiones y separaciones, proyecciones de futuro, dudas– de una categoría (la derrota) que no se define con claridad. Desarticulado, el idiolecto de *Morris* es escaso en verbos (porque no narra) y escaso en conectores (porque no explica): es frecuente encontrar frases nominales yuxtapuestas, que más que decir que algo pasa, exponen las condiciones en que ese algo pasó o puede llegar a pasar. Así, a pesar de las referencias históricas que contiene –y que, sin perder su carácter coyuntural, no comparecen como hechos, sino como síntomas de una tendencia más general–, la lectura de *Morris* transmite cierta sensación *atemporal*. Ya las primeras líneas del texto ejemplifican estos procedimientos:

[1] Mmhh... [2] La inexistencia de alguien que no *quiere dispersar* un ápice de vida propia en el esfuerzo colectivo. [3] Mmhh... [4] *Dicen* que a las puertas del fascismo el que *busca encuentra* ese sintagma... [5] Mmh... [6] Mmhhh... [7] Organizaciones se *unen* en pugna... [8] Mmmh... [9] *Estábamos* sentados sobre un cajón de pólvora... [10] Mmmhhh... [11] Alguien *quería fumarse* un cigarrillo... [12] Quizás un miembro de la derecha futura *va a decir*: esta es la historia de un fracaso. [13] No de un fracaso: de una descomposición. [14] Y *sonreír* (M: 7; el subrayado y la numeración son míos).

Este pasaje adelanta el tipo de dificultad que caracteriza y da unidad a *Morris*. ¿En qué consiste? De entrada, de las 14 frases reproducidas, solamente seis (4, 7, 9, 11, 12, 14) son oraciones, esto es, cuentan con un verbo principal. Hay más usos verbales (todos están destacados en cursiva), pero funcionan dentro de proposiciones subordinadas sustantivas (por ejemplo los que sirven de sujeto –“el que busca”– y núcleo de predicado –“encuentra”– de un sintagma nominal con función de objeto directo) o adjetivas (“alguien *que no quiere dispersar*”); esto es: no indican una acción, sino que describen objetos o estados. El dinamismo que el elemento verbal imprime sobre el lenguaje está ausente: en el caso de las oraciones, los verbos principales son semánticamente débiles; no expresan acción, sino dicción (“dicen”, en 4, “va a decir”, en 12), deseo (el acto de fumar queda matizado, en la perífrasis de 11, por un auxiliar “quería”) o estado (“estábamos sentados”, en 9, y no: “nos sentábamos”). Con más fuerza, el verbo “sonreír” (14) aparece, no obstante, en infinitivo, separado de un auxiliar (“va a”) y de un sujeto (“alguien de la derecha futura”) que quedan sobreentendidos en una referencia anafórica a la frase 12. “Se unen” (7), quizás el uso que más movimiento imprime al conjunto, aparece desactivado por el resto de los componentes de la oración: en ausencia de determinante (“organizaciones”), el sujeto pierde concreción, lo que, combinado con un verbo en presente histórico, convierte el enunciado en una proposición abstracta o incompleta.

El pasaje cuenta, además, con una frase sin ningún verbo (13) y con seis que sólo contienen la onomatopeya “mmmhh”, en diferentes transcripciones que tratan de reproducir su duración en el habla. Este uso de la onomatopeya refuerza la fragmentación de un texto ya interrumpido por lo inacabado de muchas frases, los puntos suspensivos

y, sobre todo, la ausencia de conectores lógicos entre proposiciones a veces muy alejadas entre sí. Resultado: un discurso suspendido (en una suerte de nominación traída por la ausencia de acción) y discontinuo (sin conectores y con, digamos, disruptores), donde no parece suceder nada y en el que los elementos yuxtapuestos funcionan como las piezas de un puzle (la situación) que el lector debe recomponer.

El alto grado de indeterminación que contiene el primer fragmento del texto aparece en parte mitigado por sus líneas finales, que siguen a las reproducidas más arriba. Se trata de dos oraciones completas y de mayor extensión, que plantean una suerte de conclusión y apuntan –aunque con mucha ambigüedad– el motivo central de *Morris*: el conflicto político y el choque entre facciones opuestas (derecha-izquierda) o divididas (generalmente dentro de la izquierda). En efecto, una hipótesis de lectura pasa por decir que *Morris* no sólo invita a reconstruir situaciones políticas, sino también las reacciones que diferentes agentes tienen ante ellas. Así, el pasaje continúa:

La historia sólo es lineal cuando conviene a la facción contraria que sea lineal. De otra forma, la facción contraria se solaza en ver itinerarios, dudas, un hilo de pasos que va y viene hasta que la huella se pierde (M: 8).

Es fácil percibir el descenso en la dificultad de estas dos oraciones, cuya sintaxis respeta bastante el orden lógico privilegiado por los usos comunicativos (sujeto-verbo-predicado), con alteraciones que entran dentro de la norma: esto es, que no requieren el esfuerzo interpretativo que sí exigían los ejemplos anteriores.

Cabe preguntarse qué motiva esta decisión. Más arriba expuse hasta qué punto nada, en la escritura de Kesselman, es casual: los procedimientos técnicos de su dificultad son traducciones estéticas de dificultades / conflictos sociales. La hipótesis que defiende es que, así como una escritura discontinua y suspendida traduce la desorganización de los procesos activos de politización, el uso ordenado del lenguaje, que impone un sentido sin contar con el lector, reproduce los discursos dirigidos, no participados y estereotípicos, en torno a los que se unifican las distintas posiciones políticos. La pérdida de dificultad traduce, así, una pérdida de agencia, una pérdida de voz y libertad, en tanto que recoge las proclamas y opiniones políticas prefabricadas, *orientadas* por ciertos grupos. Con este tipo de mensajes, contruidos sobre afirmaciones que se pretenden universales (“la historia sólo es lineal”, etc.), Kesselman introduce una crítica directa sobre la dimensión lingüística que está en la base de estos conflictos, que generalmente presenta como autoritaria (esto es: poco o nada intervenible) y a veces como excluyente e identitaria –es decir, como *jerga*²⁸⁵.

²⁸⁵ Por ejemplo aquí: “se escuchaba *una jerga política discontinua*, hablada por otros miles, *que se interfería con todas las otras jergas*, a las que por momentos aquella contrarrestaba hasta anular, para luego, en un oleaje retrógrado, volver a ser disminuida, casi verse anulada ella misma, infinitésima, discontinuada ahora

Así, la sintaxis-tipo de *Morris*, discontinua y altamente indeterminada, traduce al plano estético la experiencia de lo desorganizado que busca orden. Esto es: la experiencia de la acción colectiva como proceso y no como resultado. La importancia de lo procesual y del día a día de la militancia se concreta en el interés de Kesselman por lo cotidiano, que, como ya ocurría en ISO, interactúa con lo político en el mismo nivel, tanto en lo que afecta a sus experiencias –su relación con el sueño y los sueños, por ejemplo (cf. ISO: 16, 22, 26, 43, 58)– como en lo relacionado con su lenguaje –como en las frases que “el futuro” escribe sobre los coches, en los pasillos o en los teléfonos (ISO: 13-14), o cuando uno de los participantes en una discusión le tira a otro “una frase sintética” (19). Pero la búsqueda de orden, común al lenguaje y a la acción política, aparece también tematizada en algunos motivos recurrentes en el libro. *Casi metafórica* es la expresión gráfica de esta búsqueda, recurrente, que se concreta en la actividad de unir puntos que ocupa a algunos de los personajes de *Morris* (cf. 25, 33, 38-39). En uno de sus desarrollos más claros, se puede leer:

Para no desvanecerse hay que unir más acá de la hoja de papel los puntos que en la hoja de papel están en birome verde. Cada punto es la mínima unidad organizable: una es una médica, otro un árbol caído, otro un herrero bajo el árbol; una médica, una sala en una calle de agua, una jeringa de insulina clavándose en una azucarada panza madura; un punto vende soda, la otra castra, la otra toca la panza madura y dice: de acá a tres días; un punto tiene un agujero en el baño, el otro carga un balde con caca, el último clava el pico en el piso. Las diferencias menores se lijan con paciencia de carpintero, las máximas se cargan de voltaje hasta electrificarse. Se organiza uniendo lo similar y seccionando lo antagónico como se corta una cabeza de ratón, caminando en medio de la ciudad costera con viento helado, teniendo pesadillas indeterminadas, tomando de mil tazas sucias en estaciones de servicio, con luz blanca, clandestina, y televisores a todo trapo que dificultan escuchar al otro pero que permiten ser oídos en todas las mesas de alrededor por fuera de cuyo alcance hubiéramos querido estar (M: 25-26).

En otro pasaje, la (casi) metáfora de unir los puntos adquiere una orientación lingüística. Escribe Kesselman: “Va hacia otros puntos de la organización atravesando

sí en apariencia definitivamente, para luego, en el oleaje retrógrado, comenzar a relativizarse, interfiriendo de manera necesaria con las jergas ajenas; y así como el sol sale o cae a una velocidad imperceptibilísima para el ojo pero no para la mente, no se lo ve salir o caer pero efectivamente sale o cae y efectivamente finalmente es de día o de noche, había un repechaje, el zumbido crecía victorioso, martillando a todas las otras jergas, triunfalmente continuado, ensordeciente” (M: 14-15; el subrayado es mío). Otro pasaje que explicita la dimensión lingüística del conflicto político es el siguiente: “Hoy se podía dar con, perdidos, algunos que habían pasado eso, *hablaban el mismo lenguaje pero aprendido de manera distinta*. Eran en rigor dos dialectos aparentemente idénticos, completamente inteligibles, que guardaban cada tanto una palabra, una entonación, una valoración, un giro gramatical, que desataba la sirena de alarma. Los primeros, vanguardia. Los segundos, arribismo. Los primeros, sectarios. Los segundos, sectarios. Los primeros, rencorosos. Los segundos, resentidos” (M: 20). Cf. asimismo M: 18-20 y, sobre todo, 28-29.

la desorganización, necesita línea, *un largo sintagma murmurado*” (M: 33). El término *línea* es, en este contexto, polisémico: en sentido recto, denota el trazo que conecta un punto con otro (en una lectura política: las individualidades aisladas), pero connota, en sentido figurado, la dimensión gráfica del lenguaje escrito (de ahí su asociación con el *sintagma*) y, por extensión, un mensaje-consigna político –es decir: la *línea discursiva* “necesaria” para garantizar la unidad ideológica de un grupo determinado.

En efecto, son varios los pasajes de *Morris* donde la búsqueda de orden se concreta en la búsqueda de discurso o mensaje, al que se designa, explícitamente, como “sintagma”. Así ocurre en la ya referida secuencia del párrafo inicial –“Dicen que a las puertas del fascismo el que busca encuentra el sintagma” (M: 7)– o en el fragmento que cierra el libro, que apela a un “sintagma disponible” que, en el idioma de los recién nacidos, “describe bien el objeto”. Ese sintagma, cuya estructura es “artículo más sustantivo más participio: la más voz más amada”, pareciera ajustarse al requerimiento (*amada* “en el sentido de querida”, escribe Kesselman) del hijo respecto de la voz de su madre y, *a la vez*, a un requerimiento de otro tipo, que podemos pensar político (el texto se vuelve aquí muy oscuro) y materializar en la voz de ese líder que vuelve a sonar en directo tras meses emitiendo a través de vídeos. “Lo que tiene nombre dura más que lo que no tiene nombre”, escribe Kesselman por el medio de esta escena. Y un poco después: “Lo nombrado por *un sintagma pavoroso* [resuena aquí el “sintagma *murmurado*” necesitado por la organización] dura más que lo que se designó entre gallos y a media noche” (cf. M: 58-59).

El paso de lo desordenado a un orden es, pues, uno de los ejes de *Morris*. Ese orden es político, pero es también lingüístico: desde el primer hasta el último fragmento, todo el texto viene atravesado por la búsqueda de es “sintagma” (discurso ordenado), que, si bien al final se concreta en una de sus formas (“la voz más amada”), no consigue tener los efectos que se esperan de él (quien busca esa voz no la encuentra, no logra hablar por teléfono ella). La búsqueda de un orden (también sintagmático) conecta el problema de la organización política, primordial en la escritura de Kesselman, con el problema de la organización lingüística, de la sintaxis. Esto es, volviendo a Raimondi (2018: 161), de la *poética* entendida como *techné*, como conjunto de procedimientos / dificultades puestas al servicio de la traducción estética del presente.

*

El problema de la organización es, entonces, el eje de la propuesta de Kesselman en su haz político y en su envés lingüístico. De ISO a *Morris*, la dimensión crítica de su escritura tiene que ver con la mutua implicación y la constante articulación de estos dos planos. En su interés por la sintaxis se manifiesta un esfuerzo por poner la lengua

en el centro, y con esa lengua, su norma, y con esa norma, la ideología y el poder que aquélla contiene, más efectivos cuanto menos se noten. Que la organización aparezca problematizada (y no, digamos, resuelta) aleja la posición política de Kesselman de discursos panfletarios, cínicos o descreídos (cf. 2019b), y aleja su posición lingüística de los usos ingenuos que toman la lengua por un instrumento neutral, que viene dado y sobre el que no se puede intervenir. Un uso difícil de la lengua señala un uso consciente y responsable, pero también, como dirían los formalistas, un uso *específico* (específicamente literario), donde el interés por el código y su funcionamiento desplaza la claridad enunciativa y la voluntad referencial que gobiernan la *lengua fácil*. La dificultad visibiliza a la vez lo político de la lengua y lo retórico de la política, y lo hace a través de un énfasis metalingüístico por el cual quien escribe y quien lee no pueden no atender a los procedimientos que hacen funcionar el texto que les ocupa.

Pero ésta no es la única estrategia a la que Kesselman acude para poner la lengua en el centro. La función metalingüística bloquea el predominio de la referencialidad propio de los usos comunicativos habituales. Pero en ISO y en *Morris* la caída de la función referencial viene acompañada de la caída de la función expresiva. El interés por la lengua conlleva un desinterés por el yo: los procesos de producción de sentido a partir de un material *anormal*, difícil, desplazan las emociones del yo-poeta / personaje, centrales sobre todo en el paradigma romántico. Aunque la lectura más común de la tradición literaria entiende el romanticismo desde su oposición al realismo (interés por el mundo vs. interés por el yo), ambas corrientes son cómplices si se miran *desde la lengua*: caerían del mismo lado de una ecuación que tendría, en el lado contrario, el barroco, el modernismo o las vanguardias. Así visto, el objeto de la literatura no se disputaría entre el mundo (la verdad) y el yo (la sinceridad), sino entre lo lingüístico y lo no lingüístico. Este traslado del objeto trascendería los movimientos y las corrientes para enfrentar dos grandes paradigmas literarios: uno mimético o representativo, donde el lenguaje reproduce y desaparece en una realidad no lingüística, y uno antirrepresentativo o crítico, donde la lengua no se subordina a la realidad, sino que la contiene e interviene en ella –no la reproduce, sino que la produce.

El paradigma crítico es el fundamento del texto elegible, cuyo funcionamiento trato de explicar en estas páginas, y que se concreta, en la práctica, en planteamientos como el de Kesselman. En él la función referencial pierde su privilegio a favor de la metalingüística, y, de forma análoga, la función expresiva cede su dominio a la apelativa: el *otro* sustituye al *yo*; el receptor, al emisor del mensaje. Este predominio de la función apelativa es de tipo estructural: los procedimientos extrañadores o difíciles desvían el objeto del texto, que pasa del sujeto, emocional y prelingüístico, a la lengua, material histórico e ideológico, expresión epocal. Una lengua que no significa inmediatamente, sino requiere de un receptor que la descifre y la ponga a funcionar en alguno de sus

sentidos. Por su uso anormal de la lengua, los textos difíciles contienen virtualmente a su receptor, lo conciben como una de las funciones implicadas en su estructura –a la que Iser calificó, precisamente, de *apelativa* (cf. 1989a; *vid. supra* epígrafe 3.3).

Una vez más, el predominio estructural de la función apelativa traduce una dimensión sociohistórica de la escritura de Violeta Kesselman, en este caso relacionada con el sujeto de la acción política. La autora expresó en distintas ocasiones que lo que animaba sus textos era la voluntad de desplegar una “experiencia o subjetividad política” (2019b); esto es, de narrar procesos de organización colectiva (cf. Baigorria 2013) donde cada individuo importa por la manera en que contribuye con un sistema, y no por su historia particular. Desde aquí, la idea tradicional del personaje se problematiza en la misma dirección que problematizada estaba la de trama. El personaje, uno de los elementos fundamentales del género narrativo, sobre el que recae la responsabilidad de encarnar el conflicto y de conducirlo desde el principio hasta el final, pierde aquí todo interés. Al menos pierde su diferencia –su dimensión individual–, pues funciona solamente como parte de un sujeto político colectivo (la organización, el partido, etc.). Es por esta razón que los personajes de Kesselman vienen casi siempre sin nombre, casi siempre sin pasado, casi sólo con situación. Y esa situación trasciende a quien la sufre: en sus textos no hay conflictos psicológicos, hay conflictos políticos. En su entrevista con Pablo Chacón, Kesselman insiste precisamente en esto: el “desafío formal” que le supuso la escritura de ISO –confiesa– fue el de “narrar algo de la manera más despersonalizada posible, sin personajes fuertes, precisamente porque lo que [le] interesaba era el movimiento que puede desarrollar una organización en su conjunto, donde cada personaje está allí en función del todo”²⁸⁶.

El carácter *típico* (indistinto) de los personajes tiene que ver con esa “debilidad” de carácter, con la ausencia de psicología y de conflicto individual. Los sujetos traídos por Kesselman encarnan facetas de un problema; su experiencia importa porque está despersonalizada, es impropia o es común, es decir: le podría pasar a cualquiera. En *ser cualquiera* y *ser parte* (de un problema) se juega precisamente la dimensión política

²⁸⁶ “Yo no quería desarrollar personajes en términos psicológicos, no quería ‘contar historias’, no quería exponer teorías sociológicas a priori: lo único que me importaba en términos proposicionales era hablar de ese tema en particular, para lo cual sí o sí hubo que construir un sistema formal. Y ese sistema formal el desafío principal que tenía o que sigue teniendo es cómo narrar algo de la manera más despersonalizada posible, sin personajes fuertes, precisamente porque lo que me interesaba era el movimiento que puede desarrollar una organización en su conjunto, donde cada personaje está allí en función del todo. Lo último que quería era contar la historia del personaje X, Y o Z con la militancia o la política como telón de fondo, que es un recurso perezoso; más bien era al revés: lo que importaba era el actor social de conjunto y el hecho de que, en esa situación de colectivo político, como una instancia de formación muy rica, se produce todo el tiempo una discusión sobre perspectivas, con opiniones, distintos niveles de conciencia sobre la coyuntura y los cursos de acción, hipótesis y contrahipótesis (por eso en el título además de la palabra ‘organización’ está la palabra ‘intercambio’)” (cf. Chacón 2013).

de estos personajes, que casi siempre se describen *en relación* –por ejemplo en relación con una circunstancia (como “el que escribe” y “el que lee”, en el primer relato de ISO) o respecto de un colectivo del que forman parte. Así por ejemplo, los trabajadores de las instituciones públicas que le vienen a la cabeza a la protagonista de “Dos momentos de una misión” se presentan como parte de un engranaje burocrático y no como los sujetos que son por fuera de él. Los escasos rasgos diferenciadores bien son anecdóticos –“el que le falta una oreja”, “el viejo cubierto de caspa con una bolsa de diarios y todos los tocados por la indiferencia”–, bien se derivan de cierto vínculo con la organización o con el sistema –“la señora loca por no hacer nada que quiere demandar al secretario de Cultura” (ISO: 15). En “Prehistoria productiva de un objeto”, relato centrado en el proceso de inscripción de una cooperativa, la mayoría de los personajes están descritos en función del vínculo que mantienen con la actividad de registro y la burocracia implicada en ella. El personaje principal, por ejemplo, aparece designado como “el que inscribió esa planilla”, “el dueño de la mano [que sujeta el bolígrafo]” (ISO: 36) o “el que inscribía la cooperativa” (38). Frente a él se encuentra “la primera persona” [puesto que aparece primero en la narración] (36-37) o “el funcionario” (40) que le atiende, así como el resto de personajes con los que interactúa (“los demás”), que Kesselman juzga a través de “sus sueños” (44) o la ausencia de esos sueños, esto es, desde el punto de vista de la ambición o de la construcción social del deseo²⁸⁷. Las veces que aparecen nombres o apodos son minoritarias, y por lo general contribuyen a reproducir ciertas dinámicas o jerarquías, como en el caso de la asamblea narrada en “Programas”, donde “el gordo” (que es el jefe), Jotaeme, Raúl o Jorge aparecen con mayor grado de individualización que, por ejemplo, su compañero “el brotado” (cf. ISO: 46 y ss.) –el uso del nombre propio no va mucho más allá en ISO: a los anteriores sólo habría que añadir los casos de M. S., Higinio o la madre de Carla en “Prehistoria” (40 y *passim*).

En el caso de *Morris*, la desubjetivización es aún más llamativa. De entrada porque la importancia cuantitativa de los personajes se reduce respecto a la ya muy escasa de ISO: es frecuente que las situaciones se describan sin necesidad de que un actor las medie a través de su experiencia. Esto es: gran parte de los sujetos de las frases de *Morris* no son sujetos personales y, en caso de serlo, están muchas veces omitidos. Cuando aparecen, los personajes de *Morris* lo hacen al mismo nivel que los otros objetos considerados por el relato, casi como datos que deben tenerse en cuenta para conocer un estado o situación, y por tanto por fuera de sus circunstancias particulares y siempre en relación con otros

²⁸⁷ “Uno, pero no el que había anotado la cooperativa, otro, hubiera preferido hacer remeras de fútbol con el nombre de los jugadores”, “estaba también la que quería hacer alfajores de maicena”, “la chica con cara de boba, o es injusto, cara de boba a los dieciséis, ella quería vender unas tarjetas españolas, con osas y abejas, entre personas que tenía como seguro se las iban a comprar”, “una que se comían las uñas no quería hacer nada” (cf. *Morris*: 44-45).

objetos / sujetos (que en este contexto son funcionalmente equivalentes). Es por esto que, a la hora de designar el elemento subjetivo, *Morris* acude a pronombres indefinidos –“alguien” (M: 7, 13, 45, 54, 59, 60), “ninguno” (19, 20). “algunos” (20), “uno” (21), “nadie” (23, 29, 45, 55)– o interrogativos –¿Quién? (20, 35)–; a generalizaciones y construcciones indeterminadas e hipotéticas –“un miembro de la derecha futura” (7), “las mujeres, los hombres y las criaturas” (21), “la mujer hermosa” (23), “una persona”, “los vivos”, “el muerto” (24), “cuatro personas”, “dos de las cuatro personas”, “la cuarta persona” (27-28), “revolucionarios del pasado” (30), “el involucrado”, “el revolucionario”, “el buscavidas” (31), “madres” (35, 36), “un padre, un hijo y una madre” (44), “el amigo” (39), “un hombre” (44), “los ricos” (49), “el nacido, su hijo, su hija” (58)–, o, como era frecuente en ISO, a fórmulas nominativas relacionadas con un rol, función, tarea, actividad o profesión –“el sátiro del silobolsa” y “el oligarca” (11), “la que en la cola del banco quería empujar a los pobres” y “la otra, que rechazaba la lógica que le metía la mano en el bolsillo y le dejaba de prepo unos billetes” (14), “los que tienen ojeras” y “las que tienen pelusa” (16), “cuatro hombres blancos jóvenes tocando arriba de un escenario / cuatro hombres blancos viejos tocando abajo de un escenario” (30), “los cebadores del mejor mate” (31), “quien pone los subtítulos” (51). Especialmente interesante resulta la manera en que *Morris* se refiere a los grupos, un elemento mucho más importante para su desarrollo: es frecuente el uso de sustantivos colectivos del tipo “la masa” (o “las masas”, cf. 24, 37, 49), “gente” (41), “una clase social” (41) o “una minoría” (56), así como construcciones cuantitativas –“otros miles” (14)– o etiquetas de época, generalmente despectivas (es el caso de “vanguardiailuminada”, 56).

Resulta significativo que uno de los procedimientos más frecuentes para designar las subjetividades políticas implicadas en *Morris* sea a través del rol que desempeñan en un conflicto entre al menos dos bandos (derecha vs. izquierda) o entre las fuerzas escindidas de lo que en algún momento fue sólo uno. Muchos de los párrafos del libro están dedicados a plasmar estas dinámicas de oposición, a veces desde una perspectiva caricaturizante. En consecuencia, es frecuente encontrarse con la palabra “facción” –en sus diferentes variaciones: singular o plural, precedida del artículo posesivo “tú” o sucedida por el adjetivo “contraria”, etc.– como sujeto o motor de conflicto (cf. M: 8, 28, 29 y 48). Relacionada con esta dinámica de contrarios, es recurrente el término “enemigo” (cf. 18, 30, 32), así como todo el campo semántico que lo rodea, y en cuya base está la pareja *nosotros vs. ellos*, que a veces comparece a través de estos pronombres (29), pero que con frecuencia se concreta en ciertas categorías políticas que *sitúan*, por así decir, la oposición. Es el caso de los liberalterroristas, los liberalperonistas, los troskistas y los peronistas (a secas) que se presentan en uno de los fragmentos como bloques sin fisuras que comparten una reacción común (cf. M: 18-19); de la oposición entre “los liberales” y “los antiliberales de cartón” que aparece en otra secuencia (35);

de la sucesión de oposiciones históricas que encadena las parejas rusos vs. alemanes > occidente vs. “una horda de chinos” > “los yanquis” vs. “el mundo libre” (cf. 41), o de los muy recurrentes sintagmas relacionados con “la derecha” (cf. 7, 31, 44, 50), radicalizada en los “fascistas” (21), que se oponen a una izquierda que la enunciación presupone. En la oposición nosotros vs. ellos está implicada, además, una relación de pertenencia / no pertenencia, incluso de jerarquía, que se manifiesta en términos como “compañeros” (M: 19) y “ex compañeros” (14, 47), “líder” (34) y “pares” (28); pero también en expresiones relacionadas con el conflicto y que definen a los sujetos en función del lugar que ocupan en él: “los vencidos” (51), “el que pierde” (55) o la figura, más precisa, del “quebrado”, en la que se reconoce “el sujeto perfecto del enemigo [...], puesto a mentir o a matar para sobrevivir” (31).

En este contexto de altísima desubjetivación, el uso del nombre propio es todavía más anecdótico que en ISO, y tiene otra función. Allí Kesselman acudía al nombre de pila para diferenciar ciertos personajes del resto de componentes de una comunidad (territorial, laboral, etc.), otorgándoles, en todo caso, una identidad muy débil –Higinio o Raúl Jorge son nombres que traen poco sujeto por detrás. En *Morris* el nombre propio nunca designa a un personaje que interviene en la acción, sino que se reserva para los dos personajes históricos más o menos contemporáneos que aparecen, como referencias situacionales y simbólicas, en el texto: Benito Mussolini (M: 21) y Carlos Bulgheroni (14, 27-28). La presencia de Mussolini está vinculada, parece obvio, a la crítica explícita del fascismo y sus derivas. El caso de Bulgheroni es más complejo no sólo por recurrente (aparece dos veces, una de ellas como elemento vertebrador de la narración), sino también porque trae una relación más directa con el presente y porque problematiza, como explicaré un poco después, los dispositivos de percepción implicados en su condición mediática –Kesselman habla menos de él que de cómo comparece en una conocida foto (*vid. infra* epígrafe 7.3)²⁸⁸.

²⁸⁸ Carlos Bulgheroni (1945-2016) fue un empresario argentino. Desde 1985 dirigió, junto a su hermano Alejandro, la empresa petrolera y gasística Bidas, fundada por el padre de ambos, Alejandro Ángel Bulgheroni, en 1948. Bidas está a la cabeza en la producción de combustibles fósiles en Argentina, sólo por detrás de YPF, lo que convirtió a la familia Bulgheroni en una de las más ricas del país –en 2016, los hermanos Carlos y Alejandro encabezaron el ranking nacional publicado por *Forbes*, que los situaba, además, en el número 283 a nivel mundial. Tras la muerte de su padre, Alejandro asumió la gestión diaria de la empresa, mientras que Carlos se ocupó de las relaciones comerciales con el exterior, ejerciendo de lobista y asegurando la red de apoyos internacionales de la compañía. Durante los años noventa emprende la que quizás haya sido su iniciativa más arriesgada: la construcción de un gasoducto de 1492 kilómetros que conectase Turkmenistán con Pakistán, atravesando territorios afganos controlados por talibanes; operación que no llegó a culminarse, a pesar de la victoria sobre su contrincante estadounidense Unocal, por la inestabilidad política en que se sumió el país a partir de la toma de Kabul en 1996. Las negociaciones con los señores de la guerra afganos llevaron a Carlos a reunirse con muchos líderes políticos y religiosos, incluido el mullah Omar, protector de Osama bin Laden. En septiembre de 1997, el diario argentino *Clarín* publicó una fotografía, fechada en 1994, en la que el empresario argentino aparecía sentado en una alfombra en el desierto, acompañado de tres líderes talibanes con los que compartía una especie de picnic

Hay otro tipo de nombres propios, no personales ni subjetivos, salpicados a través de las páginas de *Morris*. Quizás el más relevante sea el Estado (cf. M: 12 y 43), un actor esencial en el conflicto que motiva la escritura de Kesselman, y que ya en ISO –libro escrito entre la victoria de Néstor en 2003 y la derrota de Cristina en 2015, esto es, en un país de izquierdas– exigió que la autora reflexionara sobre las formas de una escritura política *a favor*²⁸⁹. El Estado es también una referencia esencial en *Morris*, aun si su contexto es otro: publicado a escasos meses de la victoria del Frente para Todos, que coloca en la Presidencia a Alberto Fernández y recupera a Cristina F. Kirchner como vicepresidenta, la escritura del libro se desarrolla, no obstante, durante la legislatura de Mauricio Macri, líder de la coalición conservadora Cambiemos. El vínculo entre la militancia y la administración central es, por tanto, muy distinto, y recupera (aunque revisada) la estructura de la oposición que habitualmente caracteriza al arte “comprometido” –de hecho, el “Estado nacional argentino” aparece definido, en una ocasión, como “tu nuevo enemigo” (M: 43). La amenaza (neo)fascista, que determina la actualidad política latinoamericana (y europea) desde entonces, está mucho más presente en este libro que en el anterior. En consecuencia, el Estado –elemento no subjetivo pero sí singular, diferenciado y no reemplazable– refuerza su *propiedad* (su cualidad de propio, de no-común) y organiza a su alrededor el conflicto entre las bases sociales y el poder institucional. En este sentido, también aparecen como *propios* (escritos con mayúscula inicial) ciertos cargos, en este caso hipotéticos, que desempeñarían unos personajes anónimos en “la segunda forma de futuro” imaginada en el texto: Ministra de Guerra, Jefe del Estado Mayor de Conjunto, Corregidor de Viviendas, Operadores de Aperturas a la Juventud, Jefa y Secretario (cf. M: 53-54).

Quizás para compensar la dinámica de desubjetivación de los personajes, *Morris* acude con frecuencia a procedimientos de personificación, a través de los cuales objetos no humanos funcionan como sujetos de la acción narrativa. El caso más recurrente es el de “el futuro”, uno de los sintagmas desde el que se puede recorrer el libro, al que las primeras páginas le otorgan la capacidad de escribir sobre el polvo: “el futuro

con té, Pepsi y frutas: Violeta Kesselman toma este documento como material para algunos pasajes de *Morris*, sobre todo para uno de sus fragmentos (cf. M: 27-29), del que me ocuparé un poco más adelante.

²⁸⁹ Sobre esta cuestión, Kesselman le dice a Pablo E. Chacón en la entrevista que mantuvieron respecto de la publicación de ISO: “El kirchnerismo generó cambios sociales, políticos, económicos y culturales que la literatura argentina no está registrando, con lo cual en cierta medida se ubica a la derecha de la sociedad. *Una gran mayoría de los escritores actuales no parece encontrar la manera de escribir a favor de un proceso histórico, y no en contra de él.* Por supuesto, cuando digo ‘a favor’ no me refiero necesariamente a cantar odas sentimentales a un programa estatal, ni siquiera a hacer literatura abiertamente política, sino a trabajar con una mirada que no exprese desencanto por lo social y político y por el mundo circundante. *De nuevo, eso es un problema técnico con raíces ideológicas*, que parten de la concepción liberal de que el escritor siempre debe ser ‘crítico del poder’, sin importar qué es lo que ese poder efectivamente hace y qué es lo que de hecho se critica” (cf. 2013; el subrayado es mío).

decía: apúrense” (M: 13), “el futuro también decía: olvídense de la velocidad” (14). Otro procedimiento de personificación repetido es aquel que, en un movimiento sinécdoico, toma una parte del sujeto por el todo: así ocurre con “los ojos”, que sustituyen a la persona que realiza la acción de despertarse –“Apenas los ojos se abren, secos, en medio del cuarto, la noche a punto de amanecer desinforma la mente” (M: 10)– o que se atribuyen la capacidad, subjetiva, de preferir –“Un ojo irracional prefiere ver la costura dorada que arman una formación de lluvia y el viento” (M: 33). Todo este juego de objetivación de los personajes y personificación de los objetos imprime sobre *Morris* un ritmo más estático que el de ISO, aún más incompatible con la acción y con la narración, que dificulta la inclusión del libro en los géneros literarios tradicionales, e incluso lo saca de la división, más amplia, entre prosa y verso (*vid. infra*).

Dos consideraciones más, relacionadas con la desubjetivación de ISO y *Morris*, me servirán para cerrar este apartado. La primera: lo *típico* de los personajes de Kesselman traduce su interés por los procesos colectivos. Su escritura evita poner al individuo en un lugar central respecto a las acciones o las situaciones: resulta llamativa la ausencia del pronombre personal *yo* en sus textos, que aparece sólo tres veces en ISO (cf. 8, 46, 52) y que no figura entre las páginas *Morris* –libro que, además, desmonta el sujeto individual desde la inautenticidad de su “máscara”²⁹⁰. La colectividad, que en el plano técnico ha de considerarse a través de la idea bajtiniana de polifonía (1989), está más presente como horizonte de la escritura que puesta en acto en los enunciados: aunque los personajes no hablan, en sus descripciones se cuele el idiolecto del grupo social o político al que pertenecen, expresión privilegiada de su conflicto. De hecho, en la capacidad de articular distintos usos de la lengua Kesselman reconoce un rasgo primordial de la *buena* literatura política –así, de *La fábrica* de Beier valora que “en lugar de declamar que el relato se construye a partir de una pluralidad de voces y luego proceder a afirmar verdades monológicas de uno u otro signo ideológico, [...] pone en práctica ese motivo desde la forma” (2012: 13). En este sentido, preguntada por Martín Baigorria sobre si el proceso de escritura de ISO surge del diálogo con otros militantes, Kesselman afirma que la dinámica de la “charla política”, con su necesario intercambio de puntos de vista, “tiene consecuencias a nivel formal en el texto”: por ejemplo el reemplazo de una “subjetividad vaciada y mortuoria” por una subjetividad plena, “que está todo el tiempo pensando sobre la situación, sobre los cursos de acción posibles”; el cambio en los procedimientos de incorporación del lenguaje oral a la escritura, o el rechazo de una “referencialidad convencional”, por la cual lo político de un texto se agota en la inclusión de tecnicismos, lugares estratégicos o grandes nombres. Al mismo

²⁹⁰ “Para la conciencia el desafío más grande siguen siendo las máscaras, las de una persona, que coinciden casi uno a uno con la personalidad, el reborde que queda por afuera de un personaje es prácticamente nulo e invisible, muy difícil de agarrar” (M:16-17).

tiempo, continúa, interacción y el diálogo permiten “encarar la narración sin necesidad de construir personajes muy definidos y puntuales que llevaran adelante la trama, cosa de la que quería en parte prescindir para tratar de narrar un proceso colectivo” (cf. Baigorria 2013).

Segunda consideración: lo que pierden de sujeto, los personajes lo ganan en objeto. Kesselman les otorga una función fija en una situación de la que forman parte, pero que funciona por fuera de ellos y en la que no intervienen demasiado. Los personajes mantienen una relación de copresencia con hechos y cuerpos que no dominan, a diferencia de lo que sucede en las propuestas narrativas *normales*, donde aquéllos *conducen* la acción y *usan* las cosas y la lengua. Este aspecto de la autora recoge la tradición del objetivismo, que aglutinó algunas de las propuestas más destacadas –y polémicas– de la poesía argentina de los 90. Como explican Ana Porrúa (2005: 41) y Martín Prieto (cf. 29-33), el objetivismo surge en el entorno de *Diario de Poesía* con una fuerza a la vez reactiva (contra cierta tradición) y propositiva (hacia una escritura nueva). Ya en 1987, el poeta Daniel García Helder constató este doble movimiento en su artículo “El neobarroco en argentina”, publicado en el número 4 de la revista, donde emite una dura crítica contra los excesos retóricos, la sobrecarga significativa y la indeterminación semántica de la “fastidiosa” poesía de algunos de sus contemporáneos –Néstor Perlongher, Arturo Carrera o Emeterio Cerro–, a quienes sitúa en la tradición del “barroco eterno, o al menos del barroco intermitente de las letras españolas” y emparenta con el modernismo de Rubén Darío (1987: 24). Contra aquéllos, García Helder defiende una poesía distinta, “sin heroísmos del lenguaje, pero arriesgada en lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve –o bien lo necesariamente extenso–, la fácil o difícil claridad, rasgos que de manera explícita o implícita censura el neobarroco”. Se instala, así, una poética alrededor del *Diario de Poesía*, cuya cohesión no está fundada en un estilo homogéneo, sino en una reacción común contra el artificio, en la adscripción a “un diccionario restringido” (*ibid.*: 24) y en el intento no tanto de traducir los objetos a palabras, sino, como expresara Daniel Samoilovich en 1990, “de crear con palabras artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos” (cit. en Porrúa 2005: 44)²⁹¹.

²⁹¹ La tradición de los objetivistas argentinos (García Helder, Martín Prieto, Alejandro Rubio, Fabián Casas o Martín Gambarotta) se enraíza, en parte, en el objetivismo americano de Louis Zufosky, Georges Oppen, Charles Reznikoff y, sobre todo, William Carlos Williams, pero no exclusivamente y quizás no de manera primordial. Como explica Ana Porrúa, el grupo de *Diario de Poesía* no lee tanto a los objetivistas norteamericanos como a su antecedente poético, el imaginismo, fundado por Ezra Pound, Richard Aldington e Hilda Doolittle en 1912 bajo dos premisas básicas: tratar la cosa de manera directa y prescindir de toda palabra que no sirva a la presentación. En esta biblioteca objetivista, Prieto incluirá también a T. S. Eliot, Kavafis, Edgar Lee Masters e incluso cierto Rilke, poetas latinoamericanos como Haroldo de Campos, Oscar Hahn, Enrique Lihn o Jorge Teillier, y propuestas argentinas desconocidas en aquel momento, como los relatos de Juan José Saer y, especialmente, la frase seca y directa de Joaquín Giannuzzi (cf. 2007: 30-31).

Quisiera detenerme en el tipo de objeto que privilegia el objetivismo, por lo que pueda resonar con algunos de los procedimientos activados por Violeta Kesselman. Dice Samoilovich que la poesía objetivista no busca la reproducir los objetos tal y como éstos aparecen (en el mundo empírico), sino de la *crear* artefactos (lingüísticos) que guarden de aquéllos “la evidencia y la disponibilidad”. Del objeto interesa sobre todo la experiencia, en ningún caso su pertenencia al plano de una realidad que la poesía tuviera que reflejar. El lenguaje es aquí primero: se trata de usar la lengua para experimentar, *con* y *en* esa lengua, ciertos aspectos de las cosas reales. El objeto del objetivismo es esa experiencia, y por tanto no aparece inmediatamente, sino *mediado* por la actividad perceptiva. En este sentido, Ana Porrúa (2007) habla de una “puesta de la percepción en el poema”, que transforma radicalmente la relación entre sujeto y objeto. Por un lado, la subjetividad no es ya esa suerte de repositorio emocional de la que emerge el poema, sino que, “depositada en los objetos”, funciona como una *mirada*, una operación perceptiva. Por el otro, la objetividad no está vinculada a la verdad, sino a una “crisis” activada por la “pregunta sobre lo que los objetos tienen para decir o sobre cómo decir los objetos” (*ibíd.*). En *La tendencia materialista*, Kesselman, Selci y Mazzoni insisten en esta idea de mediación para apuntar que la técnica objetivista “se subsume a la reflexión sobre las condiciones de posibilidad de la objetividad”. Así, respecto de la escritura de Sergio Raimondi (si no el último poeta de la generación objetivista, al menos sí muy influenciado por ella), dirán que “no se ocupa sólo de los objetos, sino de cómo han llegado a estar donde están” (2012: 289). Otra vez: en poesía, y en literatura en general, la primera condición de la existencia de un objeto es el lenguaje, pues la de ese objeto es, como enseguida explicaré, una existencia lingüística. Insistir en la diferencia entre una escritura objetivista (fiel al objeto de la lengua) y una escritura objetiva / realista (fiel al objeto del mundo) resulta especialmente pertinente en este contexto.

Sobre el objeto de la poesía objetivista habría que decir también que no sólo se compone de “cosas”. Ese objeto puede ser también un color, una sensación o cualquier elemento que forme parte de una circunstancia determinada. En este sentido, Porrúa acierta al decir que “lo que importa para pensar los poemas neobjetivistas de los 80 y 90” es “la transformación de la circunstancia en forma”, entendiendo la *forma* en su doble condición de (1) disposición de los materiales en el texto y (2) mediación – formalización– de ese texto (que es también un material) respecto a la realidad (cf. Porrúa 2007). La doble condición de la forma (*dispositio* + mediación) y del material (objeto del mundo + objeto de lengua), así como el desplazamiento del “objeto” hacia la circunstancia, mucho menos *imaginable* (esto es, menos accesible en su forma-imagen), refuerzan la no referencialidad de la escritura objetivista, cuyo referente no es el mundo, sino la manera en que ese mundo es percibido y expresado.

Contra la inmediatez de la imagen, la lengua instala una distancia respecto a su objeto. Esta distancia tiene que ver con el proceso que transforma lo percibido en escritura, y es, según el poeta Matías Moscardi, de naturaleza “temporal” (cf. 2017: 78): el objeto de la literatura llega tarde respecto a su percepción directa porque llega *después de la lengua*. No obstante, esta distancia también puede leerse en clave espacial, pues el objeto literario sucede un lugar diferente al de los hechos que refiere: para empezar, en otro sistema-mundo (el mundo ficcional y no el empírico), pero además en otro soporte (la lengua y no la realidad). El objeto del objetivismo se diferencia así del objeto del realismo desde su misma intención: *es un objeto lingüístico*. La operación objetivista pasa por incorporar al objeto tanto la actividad perceptiva (la selección implicada en la escritura) como la herramienta de percibir (el lenguaje), y por tanto se distingue de la idea común de “objetividad”, asociada, por ejemplo, al registro fotográfico o cinematográfico (narrador = cámara). La escritura objetivista no describe directamente “lo que hay”: una vez ingresados en la lengua, los objetos “ya no se *ven*, en todo caso se vuelven *legibles*”, escribe Moscardi (*ibíd.*: 72). La poesía debe “cegar la imagen”, continúa, “*poner el soporte en primer plano*” (*ibíd.*). Esto es: desactivar el referente a través de un suplemento significativo –otra vez, a través de esa “puesta de la percepción –lingüística– en el poema” (Porrúa) a la que yo vengo llamando *crítica*. Resulta paradójico que este suplemento significativo, esta duplicación del contenido de la lengua (que ya no es solo referente, sino referente + lenguaje), implique, vista desde fuera de la lengua, ciertas “operaciones de sustracción” (*ibíd.*: 67). La diferencia entre el orden verbal de un poema y el orden visual de una fotografía es que “en el poema se hace necesario *agregar para sustraer*” (*ibíd.*: 72), esto es: que *hay que decir lo que no hay*, hay que “inscribir lo que [la situación] no tiene”, operación que no tendría sentido en la fotografía o en otras artes visuales, donde lo ausente simplemente no comparece²⁹².

²⁹² Para demostrar este procedimiento significativo del objetivismo, que desplaza la referencialidad, Moscardi acude a varios poemas de *Seudo*, de Martín Gambarotta (2013). Reproduzco aquí tres de los que selecciona y que, me parece, contienen y explican las operaciones poéticas de sustracción, tanto en el interior de cada uno como en su progresión. El primero: “Un racimo de bananas / jóvenes en la canasta // casi rectas: / la cáscara amarilla / verde y sin lunares”. El segundo, más explícito en su “resta”: “No hay peras / ni bol, ni centro / de, ni mesa / no puede venir con / ésa: no hay peras / en un bol en el centro / de la mesa”. El tercero: “Hay una mancha. / Pero si mirás / fijo no hay / nada. No hay nada / pero si mirás / fijo hay una mancha”. Partículas como *casí, sín, no, ni o nada* niegan, en los poemas, cualidades que en una imagen visual simplemente no comparecerían: las manchas de las bananas, por ejemplo, se traducirían visualmente en una banana completamente verdeamarilla, donde el significado “mancha” (y aun más su significativo) estaría excluido. Lo mismo ocurre con las peras, el bol y el centro de mesa del segundo poema, que lleva la negación y la sustracción más lejos, anulando todo el referente y dejando el poema como un dispositivo sin objeto, solo con lenguaje –escribe Moscardi: “una mínima materia significativa es suficiente para sostener un poema en donde, de acuerdo con lo que el poema dice, no hay nada. [...] queda la lengua, casi en estado de suspensión” (2017: 73). Lo que ocurre en el tercero sería una suerte de consecuencia de la sustracción, relacionada con una confusión de planos entre lo real y su expresión que deja al poema en estado de *indefinición* referencial, pues la confusión no es subjetiva (no hay alguien que

Todas estas consideraciones sobre la incorporación de la mediación al objeto, la inflación significativa y la dimensión crítica del objetivismo están relacionadas con la lógica no-referencial que anima los usos lingüísticos centrados en la lengua. En este sentido, el objetivismo se establece como una referencia fundamental para Violeta Kesselman, cuya escritura está totalmente volcada en lograr esa *transformación de la circunstancia en forma* señalada por Porrúa. Y aunque se parecen en forma y en circunstancia, hay ciertas diferencias que median entre la escritura de Kesselman y la de los objetivistas. De entrada, la circunstancia se vuelve *más* política, puesto que la política es su único objeto, o su objeto primordial –con excepciones importantes, como la de Raimondi, sus antecesores se comprometían con lo político desde otros lugares, menos, por así decir, militantes. Pero además, del lado de la forma –esto es, en un sentido técnico–, la restricción que García Helder pedía al diccionario de la nueva poesía no rige en una escritura que hace confluír, de manera ciertamente misteriosa, una sequedad de tipo teórico con una intermitente profusión barroquizante. Aunque materialista, aunque lenguacentrada y crítica, Kesselman no puede considerarse solamente una continuadora de un objetivismo que, si bien considera vivo en sus “bases”, también cree propio de una época distinta, pre-krichnerista, donde quien escribe ha de enfrentarse a otros problemas, tanto literarios como históricos. En este sentido, afirma: “dudo de que el objetivismo en su vertiente argentina se haya agotado. Escribir ‘objetivistamente’ como en 1998 o 1993 no sirve, pero las premisas del objetivismo (atención al objeto, cierta desconfianza o precaución ante la metáfora, atención a la oralidad) siguen siendo productivas” (en Chacón 2013).

Objetivista y no, post-objetivista quizás, Kesselman recoge sobre todo esa “atención” al objeto-social en su expresión lingüística. La lengua se valora como un dispositivo que media la circunstancia (esto es, el conjunto de objetos que, en sentido amplio, constituyen una situación) en dos direcciones: permite acceder a ella y comprenderla, pero también permite salir de ella para expresarla. Caído el sujeto como centro de la experiencia, no hay objeto que no pase por la lengua. Y aunque la lengua es un dispositivo privilegiado en la traducción estética del presente, Kesselman también atiende a otros soportes y aparatos que median la experiencia social. Al considerar la percepción y el soporte, Kesselman activa la función fática del lenguaje que, junto con la metalingüística y la apelativa, explica, como anuncié más arriba, la dimensión

a veces vea una mancha y a veces no), sino objetiva: que la mancha esté y no esté, se vea y no, viene dado por la circunstancia. A este respecto, Moscardi dice que *Seudo* no deja que ninguna imagen medie entre una mirada y un objeto, puesto que lo que se produce entre ambos es “un efecto radical de sustracción por medio del cual *el significante ocupa el lugar de esa imagen*” (*ibid.*: 74; el subrayado es mío). Otra vez: inflación significativa, desplome referencial, como se aprecia con fuerza aquí: “Miraba pero lo que miraba / estaba al costado / de lo que quería / mirar”, o, en su versión lingüística, aquí: “No es lo que quiero / decir es casi lo que / quiero decir es / lo que está al costado / de lo que quiero decir” (cf. Moscardi 2077 y Gambarotta 2013).

crítica de su escritura. De cuáles son los soportes observados en ISO y *Morris*, y de cómo comparecen en el texto, me ocuparé en el siguiente epígrafe.

7.3. Una literatura clínica: el aparato, la percepción, la tradición en el objeto

Crítica & Clínica. Importa la mediación: entra el aparato. Un aparato privilegiado es la lengua, pero hay más. Aparatos ideológicos y aparatos tecnológicos. La foto de Bulgheroni. Un aparato privilegiado es la literatura: entra la tradición. Entra el género, ¿o sale? “Perhaps is no going to be prose and poetry” –pero si tiende a prosa, pero qué es la prosa. Sin género o con el género a favor: la dificultad ensancha la norma.

Gran parte de la dificultad de Violeta Kesselman radica, como demostré en las páginas anteriores, en su capacidad para intervenir lingüísticamente los objetos. La función referencial, dominante en los actos comunicativos, cae aquí a favor de la metalingüística y la fática. La función expresiva, que el paradigma romántico convirtió en norma literaria, cede ante la apelativa, haciendo que el lector determine en un sentido el espacio de lengua viva que es un texto. La orientación política que está en la base de estos desplazamientos *críticos* apunta otra dimensión de la escritura de Kesselman, que, parafraseando a Gilles Deleuze, voy a llamar *clínica*. Si crítica era otro modo de designar una escritura lenguacentrada, el adjetivo clínica apunta a una literatura productiva: crítica y clínica son las operaciones, complementarias, activadas por el mismo movimiento antirrepresentativo.

¿Por qué el término clínica? Deleuze entiende que la literatura es una iniciativa de salud y que el escritor es el médico del mundo, puesto que sólo él es capaz de ver lo que (hace) falta, lo que no está porque carece de nombre. Esa falta de nombre traduce, en realidad, un exceso: “cosas demasiado grandes”, “demasiado fuertes, irrespirables”, cosas que no caben en la norma y que, por tanto, la norma no dice. Escribir es actuar contra esa norma y su exclusión: poner nombres, dar espacios. A eso que el escritor ve, pero que está todavía está por decir, Deleuze le llama *pueblo*: “la santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque”²⁹³. Un pueblo

²⁹³ “L’écrivain comme tel n’est-il pas malade, mais plutôt médecin, médecin de soi-même et du monde. Le monde est l’ensemble des symptômes dont la maladie se confond avec l’homme. La littérature apparaît alors comme une entreprise de santé: non pas que l’écrivain ait forcément une grande santé [...], mais il jouit d’une irrésistible petite santé qui vient de ce qu’il a vu et entendu des choses trop grandes pour lui,

siempre menor y siempre bastardo, que emerge como operación lingüística y encuentra, como el *presente* de Kesselman y el *time-sense* de Stein, su existencia en la literatura, “agencement collectif d’énonciation” (2010b: 15).

En la primera parte de este trabajo abordé la dimensión clínica de la escritura a partir un concepto, el de *literatura menor*, que Deleuze y Guattari desarrollan en su ensayo sobre Kafka (*vid. supra* 2.2). Por su pertinencia para el análisis de los textos de Kesselman, retomo rápidamente su planteamiento: según los filósofos, el valor literario, la potencia política y la radical novedad de autores como Proust, Artaud o Céline resulta del uso menor que éstos hacen de sus respectivas lenguas mayores (hegemónicas, normativas), que primero descomponen para recuperarlas después en una lengua nueva, “como extranjera”, que emerge en el interior de la antigua y que empuja todo el lenguaje hacia su límite (2010b: 14). El componente afirmativo de esta secuencia, que introduce ciertos usos lingüísticos en una norma que no los contemplaba, tiene su correlato en el mundo empírico, que se abre a hechos y objetos excluidos de un sistema que, por Mayor y por Normal, se confundía con la totalidad. De ahí que todo el lenguaje se abisme. De ahí que con la nueva lengua emerja un pueblo –esto es: nuevas posibilidades para la experiencia.

La escritura de Kesselman discurre en esta clave: extraña muchos aspectos de un español que usa y desvía, atendiendo a criterios estéticos pero también socioculturales e ideológicos, para crear su propio idiolecto literario. Extraña, en primer lugar, las normas lingüísticas de un idioma que usa *mal*, esto es, contra el orden sintáctico y gramatical. Extraña, en segundo lugar, una idea *normal* de texto, que despieza y descoloca, quitándole mucho de su cohesión. En tercer lugar extraña la norma de la literatura en general, y particularmente de la literatura “política” dominante, más preocupada por el contenido que por las formas de expresión. Estos tres niveles de extrañamiento implican una mirada *crítica* hacia la lengua y la literatura mayores, pero requieren, para

trop fortes pour lui, irrespirables, dont le passage l’épuise, en lui donnant pourtant des devenirs qu’une grosse santé dominante rendrait impossible. De ce qu’il a vu et entendu, l’écrivain revient les yeux rouges, les tympanes percés. Quelle santé suffirait à libérer la vie partout où elle est emprisonnée par et dans l’homme, par et dans les organismes et les genres? [...] La santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d’inventer un peuple” (Deleuze 2010b: 14). En 1991, un par de años antes del párrafo anterior (contenido en el primer texto de *Crítica y clínica*), Deleuze revelaba el origen nietzscheano de esta idea de *salud*, y, en un sentido menos directamente político, aunque político en todo caso (pues no habla de *pueblo*, pero sí de cómo el artista trasciende las percepciones y afecciones individualmente vividas en los perceptos y afectos de lo Vivo), escribía junto a Guattari: “Por haber alcanzado el percepto como el ‘manantial sagrado’, por haber visto la Vida en lo vivo o lo Vivo en lo vivido, el novelista o el pintor regresan con con los ojos enrojecidos y sin aliento. [...] Los artistas son como los filósofos en este aspecto. Tienen a menudo una salud precaria o demasiado frágil, pero no por culpa de sus enfermedades ni de sus neurosis, sino porque han visto en la vida algo demasiado grande para cualquiera, demasiado grande para ellos, y que los ha marcado discretamente con el sello de la muerte. Pero este algo también es la fuente o el soplo que los hace vivir a través de las enfermedades de la vivencia (lo que Nietzsche llama salud)” (1993: 174).

ser efectivos, la producción *clínica* de unas formas que traduzcan, en modo menor, un presente nuevo. Crítica y clínica, reflexión y producción, no son dos cosas distintas, sino las dos series heterogéneas que se articulan –como el significante y el significado, la proposición y el estado de cosas– en torno a la lectura de un texto *difícil*.

Hasta ahora consideré la acción conjunta de la no-referencialidad y de la producción de sentido en la literatura de Kesselman a través de dos desvíos de la lengua: el que privilegia la función metalingüística sobre la referencial (plano sintáctico) y el que privilegia la función apelativa sobre la expresiva (plano semántico o hermenéutico). Queda, no obstante, uno más, sólo apuntado en las páginas anteriores: aquél que pone el soporte por delante del mensaje, esto es, el que privilegia la función fática sobre todas las demás. La “puesta de la percepción en el poema”, que Ana Porrúa reconocía en los objetivistas, no es otra cosa que esto: la atención al *medio* como elemento determinante de los enunciados que circulan a través de él²⁹⁴. En los textos que me ocupan, el interés por la mediación se concreta en los diferentes dispositivos que intervienen en la emisión, la recepción y la forma de esos enunciados.

De todos los que aparecen, el primero en importancia es, a mucha distancia, el dispositivo lingüístico, que condiciona los mensajes que –en principio– un emisor dirige a un/os receptor/es. Puesto que el aparato de la lengua es su norma, la función fática se torna aquí metalingüística: evitaré, en consecuencia, detenerme demasiado en este tipo de mediación, suficientemente considerada en el epígrafe anterior. Baste recuperar los pasajes que ISO y Morris dedican a las jergas, que concretan y extreman el funcionamiento lingüístico general al evidenciar cómo un sistema cerrado, autorreferencial y convencional determina por completo la experiencia de la realidad (en este caso, de la realidad política) de quien lo usa. A través del dispositivo jergal, Kesselman señala lo predecible de un lenguaje que no hace falta hablar, escuchar o comprender –“se ríen de que la jerga era ininteligible, [...] más un resabio que una lengua” (M: 49)–; un lenguaje que solamente hay que reconocer para reconocerse en él. Aunque hay otros lugares desde los que observar las jergas, en los usos que la autora recupera éstas se vuelven más que nunca un instrumento: sirven para posicionarse en uno de los lados de un conflicto, pero no significan nada. Son una especie de superficie-insignia que, en una lógica casi simbólica, sirve a un mensaje anterior a ella: el que señala una pertenencia (*vid. supra* epígrafe 7.2).

²⁹⁴ El *medio*, que designa el “canal” en el esquema de Roman Jakobson, se convirtió en un objeto de análisis privilegiado para las teorías de la comunicación mediática a partir de los años 60, como demuestra la célebre frase de Marshall McLuhan, “el medio es el mensaje”, en gran medida pionera de la apertura de la semiótica al contenido semántico implicado en las tecnologías de la información –“En una cultura como la nuestra [...] el medio es el mensaje. Esto significa que las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio, es decir, de cualquiera de nuestras extensiones, resultan de la nueva escala que introduce en nuestros asuntos cualquier extensión o tecnología nueva” (2009: 31).

La lengua es un aparato de mediación, pero hay muchos más. Kesselman incide especialmente en los dispositivos de tipo ideológico o político que, como la jerga, reinterpretan en clave bastante rígida los mensajes que pasan a su través. El aparato asambleario, muy presente en ISO, es una muestra de ello: el relato “Programas”, por ejemplo, está organizado a partir de una reunión sindical²⁹⁵. La descripción de lo que allí sucede es de corte lingüístico, o al menos comunicativo, en el sentido de que no importan tanto las reclamaciones de los trabajadores o el avance de la negociación como el tipo de vínculos que se establecen entre quienes toman (o no) la palabra. Principios asamblearios como el de la horizontalidad aparecen en otros relatos del volumen²⁹⁶, determinando los hechos y las expresiones en la misma medida que la sucesión temporal-causal determina los mensajes en el dispositivo-lengua, o la coherencia y la cohesión condicionan el sentido del dispositivo-texto. Lo mismo ocurre con otras leyes que, de manera explícita o velada, organizan los aparatos institucionales, desde los partidos políticos hasta los ministerios y (muy especialmente) el Estado (cf. ISO: 16-18, 31-32, 35-38, 63, 74-75; M: 11-12). Lo interesante del desvío fático de Kesselman es que, al objetivar los aparatos, separa el medio de un mensaje que ya no aparece como neutral, natural o “libre”, sino que se muestra condicionado por las normas de su soporte, sea éste del tipo que sea.

En esta línea, resulta interesante el tratamiento que reciben los medios de comunicación, quizás los dispositivos de acceso a lo real más marcadamente ideológicos. Una parte de “Prehistoria productiva de un objeto” cuenta cómo la orientación política de un periodista interviene en la retransmisión de la experiencia de M. S., una niña en silla de ruedas a quien las malas condiciones en los transportes impidieron por mucho tiempo ir al colegio. El periodista, que se presenta en clave conservadora y arribista –“más o menos consustanciado con la ideología de sus empleadores”–, pretende aprovechar la ocasión para criticar la mala gestión estatal, pero, cuando llega a cubrir

²⁹⁵ Las asambleas en general, y las asambleas sindicales en particular, son espacios muy estandarizados, también en el nivel lingüístico, como demuestra, por ejemplo, el siguiente fragmento: “El genio organizativo con pantalones que era el secretario gremial fue clarísimo: todo empieza y termina en el trabajo con los compañeros. Explicar, razonar, convencer. Si eso la patronal los hace astillas fácil. Lo decía con *una lengua segura y flexible, la herramienta perfecta para conducir y contener políticamente*, que transmitía la experiencia exacta y la capacidad de quien, firme en un eje, tiene a la vez que apagar cien incendios por día” (ISO: 52; el subrayado es mío).

²⁹⁶ Por ejemplo cuando la protagonista de “Dos momentos de una misión” reflexiona sobre los procesos de democratización productiva del ministerio en el que trabaja –“Después ese horizontalismo le pareció el de la muerte y no el de la democracia real; tantas veces había hablado en contra de hacer asambleas hasta para decidir el color de la puerta del baño, si eso restaba rapidez” (ISO: 18-19)–, cuando se presenta la cooperativa de anotadores que articula “Prehistoria productiva de un objeto” (ISO: 43) o cuando se narra la evolución de la escuela de “Organización y desarrollo” –“Se emitían para todos lados directivas seguidas por nadie; la horizontalidad cortocircuitaba, pero en la circunstancia el verticalismo no hubiera sido menos áspero” (ISO: 81).

el caso, la niña desatendida y desescolarizada ya disfruta, pleito mediante, de una alternativa accesible (una rampa en su autobús). Como la hipótesis política interesa más que los hechos, la noticia cambia el foco y distorsiona lo que realmente ocurrió gracias a la *aparente objetividad* del medio: el periodista, escribe Kesselman, “no pudo tirarle otra piedra al Estado; finalmente el artículo, con una vuelta más viva de tuerca, fue sobre lo que arteramente dio en llamar delegación del rol estatal en manos de transportistas; empezaba diciendo: ‘Como en un prisma, todo el trayecto de los fondos y de la ideología se descompone en haces inesperados que tocan rincones múltiples cuando pasa por las ventanillas de un transporte urbano de pasajeros’” (ISO: 41).

El discurso mediático aterriza en soportes concretos (en este caso, un periódico) la dimensión abstracta de los dispositivos considerados hasta ahora (la lengua, el Estado, etc.). Pero Kesselman concretará aún más: la función fática gana fuerza en los pasajes que reparan la mediación tecnológica de la información y en los aspectos materiales o técnicos de los aparatos mediadores. Ordenadores, teléfonos o cámaras fotográficas intervienen en las situaciones narradas de manera abrupta y decisiva: como expuse más arriba, estos soportes son parte del contenido que transmiten; canal, mensaje y contexto se relacionan de forma directa porque comparten nivel diegético. El ordenador, por ejemplo, y en particular el email como forma de intercambio comunicativo, condiciona los ambiguos mensajes que organizan el primer relato de ISO, analizados en el epígrafe anterior (cf. 7-14; *vid. supra* 7.2). Pero su presencia es determinante, también, en la parte final de “Programas”, donde lo que debería ser un solo correo se parte dos por un error relacionado con el canal. La expresión “perdón, se mandó solo” articula, de este modo, la primera parte de la información –que termina abruptamente: “me echaste, va a ir el fisco a”– con la segunda –que empieza donde aquélla se cortó: “destruirte”–, e introduce el soporte en el mensaje con una frase en la que la función fática, marcada por el verbo *mandó*, es claramente dominante (ISO: 56).

También relacionado con las interferencias o los fallos comunicativos, el teléfono es otro de los dispositivos recurrentes en la escritura de Kesselman. Dos llamadas interrumpen el discurso principal del primer relato de ISO (quizás el más atravesado por el desvío fático); en ambas ocasiones, ese discurso incorpora la interrupción a su contenido²⁹⁷. El soporte telefónico también es causa de determinados usos de la

²⁹⁷ Estas secuencias ya fueron reproducidas a propósito de la indistinción diegética que caracteriza la escritura de Kesselman (*vid. supra* epígrafe 8.2), pero las retomo, aunque sea parcialmente, para ejemplificar su dimensión fática: “*Suena el teléfono* justo cuando los términos del mensaje viran hacia lo particular y empiezan a definir por extensión (*atiende y cortan*): comedor, horno de pan [...]” (ISO: 9); “Tiempo después, cuando ya se haya cortado la cadena de comunicación entre él y el que le escribió, en el medio de Retiro su amigo inicial va a insertar las manos en los bolsillos de la campera y le va a contar a él sobre la organización en la que estaba el del mensaje. [...] Ahí lo van a llamar por teléfono con las primeras notas del himno de la alegría. *Antes de atender va a decir*: para no ser el plato volador de un plan de invasión

lengua: “El teléfono iluminado guarda *palabras con faltantes y excesos*”, leo en uno de los fragmentos de *Morris*, “escritas de manera robada a otra lengua que no se conoce ni se va a aprender nunca, fiebre, zebra, zero, formas de escribir que nadie sabe cómo se escriben” (M: 55). Sin reparar en las interpretaciones esta frase, que podrían llevarnos muy lejos (a la democratización de la escritura y a los cambios en las formas de alfabetización que introducen la mensajería instantánea y las redes sociales, por ejemplo), en ella la función fática y la metalingüística van de la mano, contrapesando el componente referencial, que se reduce al mínimo. También es un teléfono el aparato que cierra el fragmento final del libro, donde la incomunicación se debe a una acumulación de fallos que normalmente se llamarían “técnicos”, pero que un trabajo como éste, donde la técnica pasa por ciertas operaciones lingüísticas, debería calificar, más bien, de “fáticos” –“Alguien llama, es un número desconocido en un teléfono que no se puede atender porque la lluvia no permite atenderlo. Alguien llama, es un número que queda enterrado en el teléfono que está hace horas sin batería, en el fondo de un bolso oscuro como un útero, o como una cáscara y un útero, ahí no hay estrechez” (M: 60).

*

De todos dispositivos mediadores de la información que aparecen en los textos estudiados, quiero dedicar algunos párrafos a uno que, frente a la condición verbal predominante, es de tipo visual: la fotografía de Bulgheroni en Afganistán, tal y como aparece descrita en uno de los fragmentos de *Morris* (cf. 27-29). Este breve texto, que está dividido en tres partes, dedica la primera y más extensa a una *ékfrasis* de la imagen, que ingresa en el libro en calidad de documento político. Por el carácter documental de su objeto, este pasaje tensa mucho la lógica referencial: el texto no describe la situación *real* –el viaje de Bulgheroni al desierto afgano–, sino la representación fotográfica de esa realidad. La naturaleza icónica del referente, marcada desde la primera frase mediante el término “foto” (M: 27), invierte la relación realidad-representación: la fotografía es anterior y diegéticamente superior a la situación captada, que depende de ella en el discurso. De este modo, el referente empírico se distancia de un relato en el que aparece doblemente mediado: primero por la imagen, después por la lengua en que se describe esa imagen. No obstante, ese referente es *real*: apunta a un suceso que efectivamente ocurrió y que suscitó, además, mucho interés entre la sociedad argentina. Pero este suceso (las negociaciones que el empresario de Bidas mantiene con líderes afganos en 1994) *se conoce ya a través de su registro*: sólo existe para la opinión pública cuando, tres

extraterritorial extraterrestre. / Mientras su amigo hable el olor a factura va a llenar el aire. [...] El amigo va a cortar el teléfono y volver hacia este lado. Sigo” (ISO: 10-11; todos los subrayados son míos).

años después de que tuviera lugar, el diario *Clarín* saca a la luz el polémico testimonio gráfico. Existe, por tanto, intervenido por la fotografía y por los procedimientos técnicos implicados ella: recorte y selección, exposición, revelado, etc.



Fig II. El empresario Carlos Bulgheroni reunido con líderes talibanes en el desierto afgano, 1994.
[Fuente: *Diario jornada*, 20 de marzo de 2016]

Establecidas estas premisas, paso a considerar la descripción de la imagen, que articula una de las secuencias más fieles a la tradición objetivista de todas las contenidas en *Morris*. En apariencia neutral (su intención es referir lo que el documento contiene), el relato desestabiliza su objeto a través de dos procedimientos: en primer lugar, mediante la tematización del elemento perceptivo, que Kesselman logra mediante alusiones a la foto o a determinados aspectos de aquélla; en segundo lugar, mediante la ampliación contextual del objeto descrito, atravesado por elementos de un presente que el texto sobrentiende, pero no dice. En efecto, la foto sólo adquiere sentido en una red semántica más amplia, que incluye, al menos, la empresa Bidas, la guerra de Afganistán, el conflicto Occidente-Oriente (visto del lado occidental) y, en consecuencia, una política internacional que desde la crisis del II-S teme y da la espalda al mundo islámico. Aunque no están dichos en el texto, todos esos factores determinan la recepción de su objeto (esto es, su interés), y proporcionan, por lo tanto, una importantísima clave interpretativa.

El primer procedimiento antirrepresentativo o no referencial presente en el texto tiene que ver, entonces, con la manera en que éste objetiva la percepción. La realidad importa mucho, pero no tanto como para opacar sus mediaciones, que la presentan de manera inestable. “Cuatro personas tomando lo que *no se sabe si es té, té salvaje, té de una tenue planta con sabor a podrido*”, escribe Kesselman (M: 27), cuando, aun sin

saber lo que esas personas beben, podría haber sido más fiel a la imagen y haber escrito, por ejemplo, “cuatro personas alrededor de un termo y unas latas de Pepsi” (*vid. fig. 11*). Al referir lo que no sabe si hay, el texto se aleja del objeto para privilegiar la experiencia perceptiva. Que la imagen no muestra con claridad lo que el termo contiene es un hecho; que el discurso reproduzca ese no-saber es una decisión técnica, y tiene efectos en la significación. Uno de esos efectos es que el discurso atribuye un estatuto incierto a la realidad empírica, que adquiere credibilidad a través de su reproducción fotográfica, de la que depende. Ese “no se sabe” marca la caída de la función referencial y aleja el texto de la lógica descriptiva, donde aquélla aparece como dominante.

¿A favor de qué cae la función referencial? Lo hace a favor del soporte, esto es: de la función fática. El soporte y la técnica de la fotografía interactúan con los objetos y los sujetos que figuran en la imagen: la descripción introduce una continuidad entre dos niveles de realidad distintos, el de lo representado y el de la representación. Cuando Kesselman habla, por ejemplo, de un “cielo blanco *sobreexpuesto*” (M: 27), atribuye al cielo *real* una cualidad técnica, propia de la cámara que lo captura, que en este caso dejó entrar demasiada luz antes de cerrar el obturador. De igual modo, el texto describe la escena a través del encuadre: dice “retina cortada al ras” (*ibíd.*) para referir que los implicados en las negociaciones aparecen en primer plano, algo que no se podría predicar (más que metafóricamente) de una circunstancia empírica, donde la relación del sujeto respecto a su objeto se codificaría en términos de cercanía / lejanía y no admitiría la posibilidad de un corte. Se objetiva el aparato y la técnica fotográfica, pero se objetiva, además, la percepción como actividad subjetiva y, por tanto, condicionada: la incertidumbre introducida por el “no se sabe” inicial señala un narrador no omnisciente, que añade a la descripción de la foto un contenido que viene de su experiencia. El desconocimiento y el asombro de la voz narrativa introducen la interpretación en un discurso que, a pesar de su sequedad, no puede ya ser objetivo: las expresiones de suposición y duda son numerosas y determinantes, como demuestra el verbo *parecer* de la frase “no parecen humanas” (referida a las figuras de los dos jefes talibanes) o lo “intraducible” de los dibujos de las alfombras sobre las que las personas reunidas se sientan (*ibíd.*).

A tal punto se cuela la percepción en el texto que Kesselman se refiere a ella de forma explícita: “Dos de las cuatro personas tienen gorros inusables salvo en la guerra contra Occidente: están manchadas por lo exótico y no parecen humanas: *la conciencia grita sí cuando la percepción dice no*”, escribe (*ibíd.*). La conciencia –entiéndase aquí: la “buena conciencia”, esto es: la estructura ideológica que compromete al ciudadano-narrador con la igualdad entre individuos y culturas– dice que las personas con gorro (los árabes) son humanos; la percepción, sin embargo, no reconoce esta humanidad. El conflicto entre los valores del sujeto y su experiencia del objeto refuerza la función

fática predominante en este pasaje, que no se ocupa de una situación empírica, sino de la manera (problemática) en que alguien, en un contexto determinado, aprehende esa situación.

La percepción es histórica (la igualdad racial no siempre fue el valor correcto). Esto me lleva a hablar del segundo procedimiento antirrepresentativo del fragmento, donde el dominio de la función fática viene dado por lo que el texto contiene sin decir; esto es, por la amplificación contextual de su contenido. Igual que ocurre con la “conciencia”, hay otros términos atravesados por las condiciones socioculturales que rodean su uso, y en función de las cuales su significado cambia. El contexto funciona, pues, como elemento mediador de un texto que no sólo dice lo que dice (literalmente), sino que también dice el presente por el que pasa. Frases como “cortina de hierro” o “guerra contra Occidente” aparecen, así, cargadas de un sentido epocal que, latente, debe ser actualizado por el lector, lo que repercute en un aumento de la indeterminación en la estructura textual.

Ocurre, entonces, que el contexto se duplica porque duplica su función: forma parte del objeto descrito y funciona como mediador en la aprehensión de ese objeto. Esta hipertrofia del contexto se traduce tanto en el plano del significante –el texto describe lo que hay pero también lo que *no hay* en la foto– como en el del significado –que añade un contenido epocal, presupuesto, al que los enunciados de la descripción denotan. Escribe Kesselman: “Atrás, camellos en código, no se ven; atrás, montañas pletóricas de petróleo deseosas de que un oleoducto las enhebrara y lo haga pasar donde debe” (M: 27-28). Considero esta frase muy representativa de la hipótesis expuesta, en tanto congrega, una detrás de otra, las dos fuerzas de la duplicación. Por un lado, el enunciado dice algo que su objeto (la foto) *no tiene* (los camellos), sumando, en el plano significante lo que resta en el plano significado, y respondiendo, así, a la pauta de *agregar para sustraer* que Moscardi reconocía en la poesía objetivista. Por otro lado, la frase dice *más* de lo que dice: complementaria a la anterior, se hace necesaria la pauta de *agregar para comprender*, pues el texto obliga al lector a saber quién era Bulgheroni y qué proyecto motivaba su reunión para entender, por ejemplo, por qué las montañas están “pletóricas de petróleo” y deseosas de ser atravesadas por un oleoducto. El objeto del discurso es una foto, pero ni los camellos ni los negocios de la empresa Bridas, patentes o latentes en el discurso, salen en la foto. Es decir: el objeto del discurso *no es* una foto, sino la manera en que se accede a esa foto: otra vez, *su percepción*.

A pesar de su reducida extensión, el pasaje de la foto de Bulgheroni pone en marcha distintos procedimientos destinados a introducir la percepción y los medios perceptivos en el objeto descrito. Esto es: a entender ese objeto en función de experiencia que un sujeto (social) tiene de él, una experiencia mediada por distintos aparatos, tanto técnicos como ideológicos. Como expuse en las páginas anteriores, entender los objetos

en su condición mediada –“con arreglo a una determinada percepción”– es uno de los rasgos que definen la “tendencia materialista” de ciertos objetos literarios²⁹⁸. Se hace ahora obvio que Kesselman no sólo consideró teóricamente ese materialismo en las poéticas que la precedieron (Raimondi, Laguna, Rubio, etc.), sino que supo, además, ponerlo en práctica en sus propios textos de ficción.

*

Otro de los aparatos que median la comprensión de la obra de Violeta Kesselman, con la misma transversalidad que la norma lingüística, es la tradición literaria. La dificultad de los textos aquí analizados tiene que ver, también, con la tensión que mantienen respecto de las convenciones de la literatura, que conocen y por tanto contemplan, pero que transgreden para adecuarse formalmente a su presente. La traducción estética del presente que orienta ISO y *Morris* es, vista desde aquí, una revisión conjunta de las normas del arte y de la sociedad, entendiendo que una y otra están estrechamente relacionadas. Dedicué el primer epígrafe de este capítulo a reflexionar sobre el papel que la transgresión desempeña en la evolución de las formas literarias, y sobre la relación dinámica que establece con una norma que ensancha progresivamente a medida que desaparece en, y se reinventa contra, ella. Quisiera ahora abordar la dificultad y la transgresión en una clave que, si bien no pierde historicidad, arranca de un análisis más técnico.

Entender la tradición o el canon de la literatura como un dispositivo mediador de la experiencia estética pone énfasis la percepción-lectura como momento productor de sentido. Aunque las convenciones literarias apenas aparecen tematizadas en los textos de Kesselman, el efecto extrañador de la lectura procede de un desvío no sólo respecto de la norma de la lengua (que sí está literalmente presente) sino también respecto del horizonte de expectativas impuesto por los códigos de la literatura. Igual que ocurría en VME, ISO y *Morris* plantean, de entrada, una pregunta sobre el género: ambas son obras fragmentarias, en las que, además, los aspectos materiales del lenguaje son primeros respecto a los acontecimientos y a los objetos narrados. Es difícil, en consecuencia, saber ante qué objeto genérico nos encontramos, y si bien los textos de ISO pueden encajar en la categoría del “relato” (y por tanto en el ámbito de la narración), *Morris*

²⁹⁸ “La tendencia materialista sólo puede realizarse materialmente. Se debe ser concreto, pero en relación a un problema concreto y desde él. En los textos seleccionados, *los objetos, los pensamientos, los problemas, son aprehendidos desde cierto punto de vista, o lo que es lo mismo, con arreglo a determinada percepción*. No habrá que buscar en ellos tanto una percepción de la “cultura” como cosa separada, sino una percepción cultural de la época. Tampoco una reseña de hechos políticos, sino una percepción política de la coyuntura. Tampoco, finalmente, una versificación de acontecimientos históricos, sino una percepción histórico-económica del presente (Kesselman, Mazzoni y Selci 2012: 9; el subrayado es mío).

resiste mucho más las clasificaciones, actualizando esos “casos límite de genericidad” que Michel Gailliard señalaba en ciertos usos modernos de la forma-fragmento (*vid. supra* epígrafe 6.2). Hay, no obstante, una premisa clara para abordar esta indefinición genérica: a pesar de su apariencia prosaica (*apariencia* significa aquí disposición en página), ISO y *Morris* no se construyen en torno a una/s trama/s ni responden a la sucesión temporal de acontecimientos que organiza el género narrativo. Como expuse más arriba al presentarlos, el interés de estos textos no viene dado por unas historias con principio, desarrollo y final, sino por una serie de problemas políticos alrededor de los cuales se distribuye la acción (mínima) y los personajes (anónimos). Respecto de ISO, la propia Kesselman diría que “la narración está reducida a sus mínimos signos vitales, de manera tal que el supuesto punto de giro del relato puede ser, por ejemplo, que llega al comedor una cocina industrial”. Aun siendo sustancialmente más narrativo que *Morris*, ISO opera por fuera de la fábula: “A nivel técnico –continúa– me gustaba trabajar sin golpe de efecto, sin remate, sin nudo, sin desenlace; no contar un día histórico y sus efectos sino la cotidianeidad de la actividad militante o del trabajo estatal practicado desde una perspectiva militante” (en Chacón 2013).

La cuestión es, entonces, decidir en qué grado son ISO y *Morris* narraciones, y contra qué otra cosa lo son –o no. La atención que ambos prestan a la lengua como problema ideológico –su norma es una forma de poder– y, sobre todo, estético –mediante desvíos gramaticales y cortes sintácticos, con los consecuentes efectos rítmicos y retóricos: anáforas, aliteraciones, encabalgamientos, etc.– traslada a estos textos muchas de las características de lo que convencionalmente se llama *poesía*. Sobre todo de la poesía tal y como se entiende a partir del simbolismo y, especialmente, de Mallarmé: esto es, atenta al ritmo pero liberada de los esquemas métricos que intervienen, desde fuera, su desarrollo. Sin embargo, el género lírico tampoco agota lo que ocurre en la escritura de Kesselman. Explica algunos procedimientos, pero no las fuerzas de significación activadas por unas formas que, a pesar de los cortes, de las repeticiones y del énfasis fonético, conservan la suficiente continuidad como para desarrollar casi teóricamente un problema político y para aterrizarlo en sus manifestaciones concretas.

Por su sistematicidad, la hipótesis genérica del profesor Francisco Javier Ávila puede ser de utilidad a estos efectos (*vid. supra* epígrafe 6.2). Los tres factores básicos que establece para definir los polos lírico y narrativo (extensión, concatenación causal-temporal y densidad formal) permiten explicar las convergencias y los contagios que suceden en los espacios que median entre ambos (sus correspondientes ámbitos), y quizás arrojen algo de luz sobre lo que ocurre en los textos de Kesselman. Considero en primer lugar el caso de ISO, no sin antes recordar una cuestión importante: los tres factores E, C y F están sujetos a una distinción, previa y determinante, entre “textos autónomos mínimos” (TAM) y “obra pragmáticamente unitaria” (OPA): los primeros

son las partes implicadas en la segunda, un sistema textual mayor que garantiza la unidad del conjunto. En los polos máxima caracterización archigenérica, lo lírico “puro” daría más importancia a los TAM que a su articulación en la OPA: es, para Ávila, el “arte intenso del fragmento” y de la “yuxtaposición estética” de los fragmentos. Esto se manifiesta en bajos índices de E y C, que se ven compensados con un factor F muy elevado: se trata de textos formalmente muy densos, semánticamente cargados. Por su parte, lo narrativo “puro” privilegiaría el todo sobre las partes, subordinadas a él hasta el punto de que TAM y OPA señalan una sola cosa (el texto “total” o artefacto-libro, pues nada en su interior tiene sentido de forma aislada). La narración es “el arte de la extensa continuidad fluida” (la forma-novela, en su versión realista decimonónica es aquí un referente): E y C tienden al máximo, por lo general en perjuicio de F, que pierde su capacidad extrañadora para facilitar la transmisión de la información y la comprensión de un sentido que, si bien no es unívoco, sí aparece semánticamente más acotado (cf. Ávila 84-85, 90-91).

¿Qué ocurre entonces en los relatos de ISO? De entrada, habría que señalar la neta distinción entre TAM y OPA que, aunque es propia de cualquier libro de relatos, Ávila relaciona con el ámbito lírico. Los seis textos que componen el volumen funcionan de forma autónoma; su principal vínculo responde a una voluntad editorial –la decisión, en gran medida extratextual, de publicarlos juntos–, aunque también se sostiene en una convergencia temática de tipo general –todos tratan problemas políticos– y en algunas recurrencias formales que, si bien refuerzan la unidad del libro, funcionan más allá de él, como marcas del estilo de su autora (de su particular dificultad). Primera paradoja: lo que parece una certeza genérica –los textos de ISO son cuentos, y como tal pertenecen al espacio de la narrativa– se desestabiliza por su falta de unidad. Lejos de la estructura extensa y continua de la novela moderna, en ISO conviven diferentes piezas independientes, lo que recordaría, desde la hipótesis del profesor Ávila, a la fragmentación de los poemarios (en su fórmula convencional), donde la cohesión no tiene por qué resultar de la interacción entre las partes que lo componen. A pesar de su distancia respecto al prototipo de la novela realista, el factor de la extensión (E), complementario de la fragmentación, sí colocaría a ISO en el ámbito de la narración: el volumen es relativamente breve (cuenta con 82 páginas), pero los relatos que lo componen superan ampliamente las dimensiones *normales* de un poema –en el orden en que aparecen en el libro, éstos tienen 8, 10, 12 II, 9 y 14 páginas.

Nos encontramos entonces ante un dispositivo textual fragmentario, compuesto por seis piezas autónomas de extensión relativamente larga. La autonomía de los relatos tiene efectos en el factor C (concatenación causal-temporal), inexistente entre ellos y sólo presente en el interior de cada uno. Me explico: el vínculo entre los textos de ISO es, como vengo de explicar, primero de tipo editorial y sólo después de tipo semántico.

La naturaleza de este vínculo parece atender más a un criterio de pertenencia que a uno de continuidad: más allá de su asunto (político), los textos no comparten personajes, espacios ni acciones, no se requieren entre sí. Cada relato es un sistema cerrado que, identificado además por un título (marca paratextual diferenciadora), no encuentra continuidad en los demás. Entre texto y texto se produce un corte, su convivencia está regida, formalmente, por la yuxtaposición, de nuevo más cercana a la fórmula antologal del poemario que a la fluidez de la novela. Pero este diagnóstico no aporta ninguna clave para comprender la particularidad genérica de ISO. Dada la autonomía de las partes, parece más pertinente considerar el factor C en el interior de cada relato y no respecto de un volumen que, a efectos argumentales, carece de unidad macroestructural. En el marco del TAM, la continuidad de ISO cambia de signo: es cierto que la escritura de Kesselman es entrecortada y discontinua, y que se caracteriza más por la presentación de situaciones en conflicto que por la claridad de una historia sujeta a las pautas narrativas tradicionales. Pero a pesar de los desvíos sintácticos y de la enunciación analizados en el epígrafe anterior, los relatos de ISO son coherentes y están cohesionados alrededor de una determinada situación. La continuidad causal-temporal está suficientemente asegurada, aunque no siempre respete la pauta cronológica y deductiva, y juegue a veces a simultaneizar o invertir la causalidad lógica y enunciativa de los hechos narrados (el primer relato del volumen, que parte de una situación comunicativa y sólo después explica su contexto y sus elementos, sirve aquí como ejemplo). Hacia dentro de sus relatos, la discontinuidad de ISO es una cuestión lingüística, pasa por el uso de la lengua y no tanto por la puesta en cuestión de las convenciones genéricas –como sí hará (enseguida hablaré de ello) *Morris*.

Sin lugar a dudas, el factor que más acerca a ISO a lo lírico es su densidad formal o su intensidad (F). La carga semántica de estos relatos es sustancialmente superior a la de las narraciones *normales*, y está asegurada por su énfasis en las mediaciones lingüísticas de lo real. Este énfasis se consigue a través de la transgresión del orden sintáctico, gramatical, etc., y activa dos fuerzas simultáneas (que son las dos fuerzas de la elegibilidad): del lado significante, el texto se vuelve más duro, más literal; del lado del significado, el texto se vuelve indeterminado y que requiere la participación del lector. La intensidad del texto tiene que ver, entonces, con que 1) retuerce las convenciones lingüísticas y por tanto multiplica su textualidad y se hace denso en el plano significante, y 2) rompe la relación unívoca significante-significado: se superponen en el texto cadenas de significación potenciales que, ilimitadas pero no infinitas (Eco), siguen funcionando incluso después de ser actualizadas en cada experiencia de lectura.

No obstante, y a pesar de su densidad semántica, el balance formal de ISO se salda hacia la narración: se colocaría en el cuadrante AN del esquema de Ávila, aunque se alejaría del núcleo por la atracción que sobre él ejerce lo lírico y, en menor medida,

lo ensayístico. El caso de *Morris* resulta menos claro, y por tanto más interesante en su relación con la convención genérica. De entrada, los fragmentos que componen el libro, mucho más breves que los relatos de ISO (entre 1 y 3 páginas de formato reducido), no responden a ningún título que les dé entidad propia. El único elemento paratextual que marca su autonomía es el espacio en blanco y el salto de página que media entre texto y texto. De este modo, aunque funcionan de manera independiente, invitan a producir una continuidad en tanto que todos responden al mismo nombre (por lo demás bastante misterioso): *Morris*. La relación entre TAM y OPA se vuelve aquí paradójica, pues activa a la vez un movimiento de unidad y uno de disgregación. *Morris* se convierte, así, en un ejemplo paradigmático de texto fragmentario: más que ISO (donde habría que hablar de relatos) y que VME (cuya forma básica es el capítulo), los fragmentos son en *Morris* una decisión estructural que no responde a ningún modelo genérico (libro de cuentos y novela, en los casos anteriores). Esta tensión entre TAM y OPA se ve confirmada (o tiene efectos) en los parámetros de la extensión, la concatenación causal-temporal y la densidad formal del conjunto.

Aunque es el más inmediato, el factor de la extensión se presenta, en este caso, como el menos fiable a efectos genéricos. *Morris* es un texto breve: 60 páginas de formato 10 x 16,5 cm. Atendiendo a exclusivamente a sus dimensiones, el conjunto textual es de difícil clasificación: más corto que una *nouvelle*, sobrepasa la medida normal del relato y del poema largo. Los textos que lo componen son, a su vez, muy cortos: excepto en tres ocasiones (cf. 27-29, 40-42 y 54) están compuestos por un sólo párrafo. Ya sólo (aunque no sólo) por su brevedad, los fragmentos tampoco entran en la categoría de relato (normalmente más largo) ni en la de otros subgéneros mixtos lírico-narrativos como el aforismo (mucho más breve) o el poema en prosa (al que podría ajustarse cuantitativamente, pero del que se separa por una cuestión cualitativa, de forma). Si, siguiendo a Francisco J. Ávila, consideramos que un factor E bajo es una de las propiedades del polo lírico, *Morris* se acercaría a la poesía desde el punto de vista de su extensión. Sin embargo, hay elementos narrativos suficientes para no dejar que el elemento cuantitativo determine la balanza genérica.

Continúo, pues, atendiendo a la densidad formal (factor F) de un texto cuya dificultad lleva al extremo los procedimientos ensayados, con éxito, en ISO. La dificultad común de ambos viene dada por un uso de la lengua que transgrede las normas sintácticas y las convenciones referenciales, y en función del cual el material lingüístico se convierte él mismo en objeto, y no sólo sirve como instrumento para referir la objetividad empírica. Las fuerzas heterogéneas y complementarias de la elegibilidad presentes en ISO alcanzan aquí niveles no sólo mayores, sino también más sostenidos, como traté de demostrar, técnicamente y a partir de ejemplos, en el epígrafe anterior. Efecto inmediato de ello es que la lengua, como objeto privilegiado, se

distancia aún más en importancia de los otros elementos implicados en el texto: acción, espacios y personajes aparecen muy desdibujados (apenas hay nombres propios), y en ocasiones resulta verdaderamente difícil reconocer las circunstancias y los contextos que alcanzan, así, el grado mínimo de generalidad necesario para sostener hipótesis (y no crónicas) políticas. *Morris* es lo bastante concreto como para presentar una situación a través de sus objetos –también y sobre todo lingüísticos– y lo bastante general como para plantear esa situación como *caso* de un problema mayor. En el plano formal, esta tensión afecta a las dos fuerzas de la dificultad: *Morris* es aún más literal que ISO –la torcedura sintáctica es mayor– y a la vez es mucho más indeterminado: no hay nada parecido ya no a una trama, sino a los conflictos que los relatos de ISO sí mostraban –asambleas, colegios, sindicatos, etc. *Morris* objetiva determinados problemas políticos, pero con menos concreción, y sus fragmentos parecen actuar a veces como facetas, incompletas, de un problema-conductor, relacionado con la división, con la falta de operatividad y con cierta incomprensión política que traducen estéticamente un presente marcado por los años de la derrota (el gobierno de Macri: 2015-2019).

Dada la estructura de *Morris* –libro breve compuesto por 24 breves fragmentos–, me interesa especialmente considerar la concatenación causal-temporal (factor C) como determinante genérico. ¿Cuál es la relación que los fragmentos establecen entre sí para producir la unidad de una obra, a priori, discontinua? Hay que descartar, de entrada, los vínculos entre partes propios del polo narrativo: la pauta cronológica no rige, ni siquiera desordenada, la sucesión de unas escenas que parecen funcionar en sincronía. Tampoco rige la causalidad típicamente cronológica de la narrativa (*post hoc ergo propter hoc*), según la cual la sucesión de los acontecimientos en el tiempo tiene efectos sobre las acciones y los personajes, que se irían construyendo progresivamente, desde el principio hasta el final. A pesar de ello, *Morris* no es una compilación de partes “sueltas”: el conjunto responde a una lógica conectiva que, por fuera de la cronología y la causalidad de los hechos y de los objetos referidos, sucede, una vez más, en la lengua que los refiere, a partir de palabras y de sintagmas que producen vínculo por repetición. Este procedimiento insiste en la prioridad de la lengua –o en la dimensión lingüística de los procesos narrados–, fusionando los factores C y F, y generando transversales sintagmáticas que producen, en el plano significativo, la unidad que no está clara en el plano del significado.

El primer ejemplo de estos sintagmas recurrentes es la onomatopeya “mmhh”, tomada de la oralidad, que en el epígrafe anterior analicé como marca de interrupción del discurso (introduce cortes entre frases sucesivas). Esta onomatopeya, en sus diferentes transcripciones, organiza el inicio del *Morris* (cf. 7), pero se recupera después en cuatro fragmentos más (M: 7, 9, 19, 21-22), invitando a que el lector establezca un vínculo entre ellos. Lo mismo sucede con la frase “de la imaginación nada, todo de la realidad”,

que aparece casi al final de uno de los fragmentos como frase leída en una pared y se recupera, al principio del siguiente, como una suerte de premisa de la situación que va a describirse (M: 42-43). La repetición de esta frase articula los fragmentos, hace que uno remita al otro a partir de ese elemento común: el primero adelanta la situación descrita en el segundo, el segundo confirma y desarrolla el contenido sólo apuntado en el primero. Otro elemento generador de coherencia textual es el sintagma “el futuro”: su aparición repetida en el cuarto fragmento (“El futuro decía: apúrense”, “El futuro también decía: olvídense de la velocidad”, M: 13-14) se retoma, muy avanzado el libro, en la serie de las tres “formas del futuro” que vinculan tres escenas sucesivas y conectan, así, la parte inicial del libro con la final (cf. 51-52). Las palabras “jerga” y “dialecto” – calificados de “ininteligibles”, “discontinuos” o de “aparentemente idénticos” pero “aprendidos de forma distinta”, y cuya intención es señalar la oposición entre facciones políticas– trazan también una transversal formal y semántica, que atrae entre sí las partes inconexas y contribuye a la unidad del conjunto (cf. M: 14-15, 20 y 49). Del mismo modo operan otras palabras-motivo estratégicas, muchas de ellas ya referidas en estas páginas, como pueden ser “sueño” (M: 9, 10, 13, 16, 22, 24, 58), “sintagma” (II, 33, 43, 58, 59) o “facción” (8, 28, 29, 48).

Además del título, que recoge paratextualmente todos los fragmentos y los engloba en una totalidad, y de la motivación o tema general del texto (la escisión o el desacuerdo político), la unidad de la obra se apoya en la recurrencia, un procedimiento que funciona en (o desde) el plano signifiante²⁹⁹. Los elementos anafóricos de *Morris* no sirven tanto para generar el ritmo interior de cada fragmento, a la manera de los pasajes catalógicos de VME, como para producir la relación entre los fragmentos y por tanto la unidad macrotextual. Este aspecto, estructuralmente decisivo, es muy semejante al ensayado por Lyn Hejinian en *My Life*, una especie de libro de memorias muy complejo, donde los distintos textos dialogan entre sí a través de frases que se repiten de uno a otro, en una operación que introduce, además, valores jerárquicos: el mismo elemento verbal puede formar parte de un fragmento y ser el título³⁰⁰.

²⁹⁹ En su lucidísima lectura de *Morris*, Sara Bosoer (2020) señala la importancia del elemento anafórico como organizador del “movimiento del lenguaje” que se da a través de los fragmentos del texto; esto es: como garantía de su unidad estructural. Más allá de ésta y otras cuestiones procedimentales, las hipótesis de Bosoer son esclarecedoras también desde un punto de vista político, en un planteamiento que converge y complementa al que yo misma propongo en estas páginas. .

³⁰⁰ *My Life* es una suerte de autobiografía crítica, compuesta de tantos textos como años tenía la autora en el momento de su publicación (37 en la primera edición de 1978, 45 en la segunda, de 1985). La edad se establece también como criterio determinante de la extensión, idéntica, de cada uno de esos textos, compuestos por 37 y 45 líneas, respectivamente. El prólogo de Esteban Pujals y Pilar Vázquez a la versión española del texto (2011) ofrece una excelente explicación de la idea de lengua y literatura implicada las formales de Hejinian, y sirve, además, para contextualizar su figura y sus preocupaciones estéticas (cf. 2000: 5-9).

De la convergencia Kesselman-Hejinian me interesan dos aspectos. El primero y más general tiene que ver con la posibilidad de imaginar, desde Kesselman y hacia atrás, una tradición de escritura orientada hacia la lengua que, antes del objetivismo de los 90 en Argentina, habría pasado por ejemplo por los *language poets* (de los que Hejinian formó parte) para llegar a Gertrude Stein, al giro lingüístico de las vanguardias de principios del siglo XX y, desde ahí, quizás, a Stéphane Mallarmé. Muy relacionado con éste, el segundo aspecto interesante de la conexión entre estas dos autoras está específicamente relacionada con la cuestión genérica: igual que le sucede a *My Life*, la estructura de *Morris* se organiza alrededor de procedimientos convencionalmente líricos –especialmente los que acuden a la tensión fragmentación-repetición. No obstante, su manera de presentar la información no reproduce la forma-poema, ni siquiera las formas híbridas del poema en prosa o de la tan inespecífica prosa lírica³⁰¹: se presenta, si no como narración –no hay acción, el tiempo no es determinante–, sí al menos como prosa, a secas. A diferencia de ISO, donde el subgénero del relato nos ubicaba en el ámbito narrativo, lo que ocurre dentro y entre los textos de *Morris* –como ocurría dentro y entre los fragmentos de *My Life*– es un uso de la lengua que disuelve las convenciones genéricas en una tensión anterior: aquella que se da entre los espacios, más amplios, de la prosa y la poesía.

Es esta oposición entre prosa y poesía la que le sirve a Violeta Kesselman para hacerse cargo de una indefinición que utiliza, desde el principio, a favor. “El hecho de que el procesamiento de [la] información se dé en prosa y no en poesía, diría, es indistinto, una elección casi personal, tiene que ver con qué herramientas uno se siente más cómodo”, afirmaba meses después de la publicación de ISO, al que definía como un “libro bifronte” en su relación con los géneros (en Chacón 2013). Su diagnóstico parece aún más válido para el caso de *Morris*, donde la prosa se distancia más radicalmente de la lógica convencional de la narración. ¿Qué es entonces la prosa? ¿Qué tiene en común con la narrativa y cómo se relaciona con el verso y lo lírico, espacios que a priori le quedan fuera? En 1935, Gertrude Stein se plantó la misma pregunta a partir de lo que consideraba un caso límite: un texto publicitario que se había cruzado durante un viaje en tren Atlanta-Birmingham –“Let’s make our meal and meat in Georgia” (2010: 16). La filiación Stein-Kesselman vuelve a aparecer aquí, esta vez en la manera en que ambas cuestionan las convenciones del género. En parte por este motivo, considero muy pertinentes las aportaciones teóricas de la primera respecto a esta cuestión, pues creo que pueden ayudar a leer ciertos aspectos de la dificultad de quien, a mi juicio, recoge su manera de enfrentarse a la lengua y a la literatura.

³⁰¹ Marta Espinosa Berrocal dedicó el primer capítulo de su tesis doctoral a construir un suelo crítico para lo que ella, de manera más específica, dio en llamar “relato lírico” (cf. 2016: 87-106).

Para empezar, conviene aclarar que Stein no encuentra diferencia entre lo que la prosa y la poesía, en su presente, *son* –“Perhaps is no going to be prose and poetry”–, sino entre lo que una y otra *fuleron* –“So to begin again about what prose and poetry has been” (*ibíd.*: 21). Esta indistinción es el resultado de una nueva relación con la norma genérica, que ya no es la condición previa que determina formalmente un texto, sino que se pone al servicio de éste, ofreciéndole un conjunto de herramientas que pueden disociarse del pack-prosa o del pack-poesía y utilizarse de manera parcial y combinada para dar respuesta a intereses concretos. Este uso de la norma, que trasciende la simple hibridación genérica, es esencial en el cambio de paradigma literario que se consolida a principios del siglo XX (la “modern composition” de la que hablaba Stein; cf. 1998c, *vid. supra* epígrafe 7.1), cuya *dificultad* tiene que ver, precisamente, con la revisión de unos fundamentos que ya no son el a priori invisible de la creación, sino uno de los componentes conscientemente implicados en su técnica.

De la prosa y la poesía queda, entonces, lo que su norma fue. Según Stein, la prosa se ocupó durante siglos del equilibrio interno de las frases –estructuras completas y autosuficientes donde no caben narración ni emoción, sino más bien estados– y de la sucesión de estas frases en párrafos –secuencias articuladas narrativamente, con principio, medio y final, en las que sí emerge el elemento emotivo³⁰². Al otro lado de la barrera genérica, la poesía se preocupó por la búsqueda intensiva de un nombre –“an intensive calling upon the name of anything” (*ibíd.*: 25)–: trató de decir lo que se conoce tal como se conoce, de nombrar la emergencia de un objeto, a diferencia de una prosa interesada en cómo se conoce ese objeto y en los distintos momentos del conocer. Originalmente indistintas, poesía y prosa se diferencian cuando el conocimiento y su expresión se escinden en *cómo* y *qué*, relato y nombre: ahí empiezan a ser dos cosas, por oposición; nombres frente a frases y párrafos, designación frente a narración³⁰³.

³⁰² “I said prose concerned itself the internal balance of sentences which are things that exist in and for themselves and are not complete as anything because anything existing in and for itself does not have to have completion, if it exists in and for itself there is no relation of it to it and therefore there is no element of completion, it is a thing that exists by internal balancing that is what a sentence is and since that is what a sentence is or rather what a sentence was perhaps now there is no longer any need for a sentence to be existing perhaps not, in any case certainly that is what a sentence has been a thing that by internal balancing made itself what it was. I further have said and do say that a succession of these sentences were used in paragraphing and that these sentences existing in that way and being included by a paragraphing ending made not by their balance but by the need of progression made a paragraph that had an emotional meaning while the sentence itself had none” (Stein 2010: 18).

³⁰³ “Prose and poetry then went on more and more as it went on prose was more and more telling and by sentences balancing and the by paragraphing prose was more and more telling how anything happened if any one had anything to say about what happened how anything was known if any one had anything to say about what happened how anything was known if any one had anything to say about how anything was known, and poetry poetry tried to remain with knowing but really only knowing its name and that is at last what poetry became” (Stein 2010: 28).

Hasta aquí lo que prosa y poesía fueron. ¿Y ahora? “The narrative of to-day is not a narrative of succession as all the writing for a good many hundreds of years has been”, escribe Stein (*ibíd.*: 20). *Ahora* (1935) no está tan claro que poesía y prosa sean dos cosas, porque no está claro, por ejemplo, el componente emocional y narrativo de una prosa que ya no tiene por qué tener principio, medio y fin. Esta falta de emoción y de argumento adelanta las palabras que Kesselman pronunciaría respecto a ISO – recuerdo: “Yo no quería desarrollar personajes en términos psicológicos, no quería ‘contar historias’” (en Chacón 2013)–, pero ya queda demostrada en los textos de Stein, como ella misma ejemplifica a través de *The Making of Americans* (cf. 2010: 24-25). El resultado es una idea de prosa que sobrepasa el ámbito genérico que convencionalmente le correspondía y que, aunque incorpora elementos “líricos” –suspensión y sincronía, uso no informativo de la lengua, énfasis fonético y rítmico, etc.–, no cae, tampoco, del lado de la poesía, sino que explora nuevos órdenes de tiempo y de causa en las formas de producir estéticamente sus objetos. Ésta es la operación de Stein; ésta es también la operación de Kesselman: si su escritura es prosa, esa prosa no consiste en contar lo que algo llega a ser, sino en exponer las condiciones que permiten que eso sea. No hay progresión temporal, de atrás adelante, entre un objeto inicial y un objeto final, sino progresión diegética, de abajo arriba, a través de las capas discursivas por las que ese objeto es percibido. No hay, pues, acción ni conflicto: hay materia y hay problemas.

La escritura de Kesselman no encaja en lo que fue la prosa (su convención), pero ¿cuál es su relación con la poesía? Igual que ISO, *Morris* parece distanciarse de lo que fue la norma lírica todavía más que de la narrativa. Ya sólo la disposición de unos textos que, justificados, llenan la página de margen a margen reproduce un patrón típicamente prosaico, que la poesía no incorporó hasta finales del siglo XIX. Esta convención gráfica tiene correlatos formales y semánticos, que los textos de Kesselman acusan: la unidad mínima de sentido no es en ellos el verso, sino la frase. En consecuencia, los *cortes* – marca de su particular dificultad– no se producen mediante saltos de línea, sino a través de desvíos sintácticos que interrumpen el texto *en su continuidad*. Estas interrupciones internas generan, es cierto, efectos poéticos como anáforas o encabalgamientos, pero no se apoyan, para ello, en el conflicto entre la unidad sintáctico-gramatical y la unidad versal que sostiene buena parte del ritmo en la poesía, sino que resultan del choque que se produce entre un determinado uso de la lengua y una norma que, presupuesta, no está presente en la literalidad del texto. Hablando con propiedad, que la interrupción de Kesselman no esté gráficamente marcada quiere decir que el corte no se produce en la página: su espacio no es el texto, sino la experiencia del lector.

La naturaleza de la interrupción de los textos de Kesselman tiene, pues, efectos poéticos, pero discurre por una estructura prosaica, con la que entra en conflicto y a la que, en buena medida, modifica. Esta modificación demuestra que la naturaleza de

la prosa no sólo depende de la forma de los textos englobados bajo tal categoría, sino también del modo en que éstos se relacionan entre sí e interactúan con otras categorías textuales en un determinado contexto histórico-cultural. Como explican Wlad Godzich y Jeffrey Kittay en *The Emergence of Prose* (1987), prosa y poesía no sólo son artefactos verbales: el aspecto formal-material es la dimensión escrita de un dispositivo más amplio, al que llaman “práctica de significación” (*signifying practice*)³⁰⁴, tan vinculado a los usos lingüísticos como a los usos sociales en que se define y a través de los que cambia para adaptarse a las distintas condiciones de emisión y recepción. Prosa y poesía son, pues, prácticas históricamente situadas, determinadas en gran medida por la función social que desempeñan en cada momento³⁰⁵. Esta hipótesis está en consonancia con la voluntad de traducir estéticamente el presente que motiva la escritura de Kesselman, cuyos desvíos genéricos podrían leerse, desde aquí, no sólo en clave formal, sino también política, en tanto que redefinen lo que un determinado tipo de texto puede *hacer y hacer ver* en un contexto determinado.

El estudio de Godzich y Kittay desarrolla una genealogía de la relación entre la prosa y la poesía (el *verso*, en sus términos) que aporta ideas interesantes para pensar su articulación y su distancia en el contexto actual. Por fuera de las características temáticas o estructurales, prosa y poesía quedan aquí definidas por su relación con la *deixis*, esto es, con la presencia (o no) de un elemento que ligue un texto con una situación de emisión / lectura. Así, la emergencia y la consolidación de la prosa tiene que ver con la modificación esencial de ese elemento deíctico, que pasa de ser un sujeto real-presente –el juglar– a ser una instancia del discurso –como, por ejemplo, el narrador. El verso, práctica de significación originariamente vinculada a la performance (palabra en acto), pierde su hegemonía con la progresiva normalización de la escritura y, en consecuencia,

³⁰⁴ “A signifying act is a mixture of types of communication. To understand the communication process is to understand what kind of mixture each act is and what fundamental differences exist between different kinds of acts, different *signifying practices*. Insofar as it is the cultural sphere that governs the behavior of individuals who belong within it, it is the cultural sphere that puts into operation certain rules with respect to communication and signification” (Godzich y Kittay 1987: 3).

³⁰⁵ “As analyst of prose, we start with what we take to be a verbal artifact. We accept that a signifying practice cannot be defined merely by its artifacts or a poetics of its artifacts, and that any utterance must henceforth be understood as consisting of its verbal elements plus that large and open class of elements most conveniently labeled the ‘non verbal’, which surround the verbal elements, situate them, and are understood as being real with respect to them. This is the same as having to know the deixis of a verbal string, the pragmatic indexes, the necessary elements of the here and now of its utterance, to understand it. Among these elements, some may be manifest and some assumed. And there is a relation of linkage, conjunction, dependence, coincidence, intersection (the term is not important for the moment), which may be either manifest or implicit. That relation is what one understands when one understands a signifying practice. Prose, then, is not just a verbal artifact –the writing on the page. Such writing is the verbal and written element of the signifying practice called prose. As such, the writing is not freestanding, and its functioning is not a totally internalized one. This distinction is the one made earlier about deixis: one must be able to understand the relevant aspects of its ‘outside’, one must be able to ‘assign its position’” (Godzich y Kittay 1987: 109-110).

de una comunicación *en ausencia*, donde la estabilidad antes proporcionada por el emisor se desplaza al lector, encargado de completar un sentido que ya nadie determina. El texto en prosa se caracteriza, así, por su naturaleza puramente discursiva, esto es, por traducir a lenguaje y trasladar hacia dentro las referencias no verbales que el verso encontraba fuera. En consecuencia, la prosa es autónoma respecto a ese afuera, y esta autonomía tiene un efecto decisivo en los procesos de recepción: privado de la presencia del emisor, el lector de prosa no asimila el sentido que una autoridad le impone, sino que lo *infiere* a partir de datos textuales. Se inaugura así una nueva forma de significar, que implica una nueva alfabetización literaria –*the literacy of prose* (cf. 1987: 112)– que abandona la neutralidad del emisor para depositar en el lector la responsabilidad de conquistar gradualmente, a través de los niveles discursivos, una posición relativa (relacional, móvil) ante el sentido:

Prose has no grounding in nonverbal, it does not stand, it does not inhabit. *It has a textual space in which it holds together its discourses by referring one discourse to another*, by positioning deictic relationships between them, each legitimizing and reciprocally legitimized, attributing and attributed, out of quotes and in. Not capped by an “outside”, prose will anchor one discourse in another in the fashion in which discourses were anchored in the nonverbal. This process [...] is the way prose establishes its fundamental deixis. *The literacy of prose is the ability to read by means of these inner deictic operations* (Godzich y Kittay 1987: 116)

La atención a los procesos deícticos es y no es útil para el análisis de los textos contemporáneos. Parafraseando a Stein, la autonomía respecto a la performance y a la autoridad del juglar determina lo que la prosa *fue*, en un momento en el que factores como la generalización de la escritura o la legitimidad de las lenguas vernáculas, hoy totalmente instalados, todavía se estaban abriendo paso en las sociedades. El factor deíctico ayuda a entender la prosa como el dispositivo hegemónico que será, especialmente, a partir de la Edad Media: es entonces cuando se produce la inversión –“shift”– en la relación entre el verso y la prosa, cuando la prosa se establece como discurso fundacional o “grado cero del lenguaje”, configurando lo que Godzich y Kittay llaman un “mundo prosaico”. La práctica significativa primera (el verso) pasa a ser segunda o derivada de una prosa que, más que anterior o posterior, más que situada en un espacio u otro, debe su “éxito” y su “poder” a su capacidad de estar todos los tiempos y lugares, de ser omnipresente (cf. *ibíd.*: 197)³⁰⁶.

³⁰⁶ “One thing still with us is the way prose withholds itself from view. In chapter 7 we discussed how it becomes identified with the linguistic substratum so that whereas one recognized that it emerges relatively late, it presents as prior to verse or any specific discourse. It thus can claim a foundational role and functions as the ground of reference, a sort of degree-zero of language for all further formal elaboration. We stated at the beginning that verse is seen as developmentally second. But we know it to be developmentally first. Well then, if verse is first *and* verse is second, where is prose? That there has been virtually no answer to

Esta situación de poder de la prosa tiene efectos en el resto de prácticas significativas: discurso fundamental y fundamento del discurso, contagia su naturaleza puramente lingüística al verso, que se vuelve autónomo respecto a la palabra en directo de la performance. Desde aquí, el esfuerzo renacentista por resistirse a la prosa y reinstaurar el espacio de la poesía tiene que ver con la recuperación de la figura de un emisor unívoco que ya no es un sujeto empírico, sino su transcripción: una *voz*. En la misma línea, la poesía romántica acoge una negociación con la prosa que culmina, en la modernidad, con la constatación de que uno y otro, prosa y verso, están enraizados en el lenguaje y renuncian a su relación déctica con la realidad. Así, si poetas como Baudelaire o Mallarmé supusieron un cambio de paradigma fue en parte porque supieron explotar, en verso, lo que habían aprendido de la prosa (cf. Godzich y Kittay 1987: 204).

Establecido el lenguaje como suelo común a prosa y verso, su relación cambia de nuevo, y parece que el siglo XX demostró que, fuera de excepciones como Proust, Woolf, Musil, etc., la poesía puso más atención en los distintos aspectos de la lengua, mientras que la prosa hizo un uso más inespecífico de aquélla, poniéndola al servicio de la eficacia comunicativa. Al referirse a la *eficacia*, Godzich y Kittay recuperan la distinción que, setenta años antes, los formalistas rusos establecieron entre lenguaje cotidiano y lenguaje literario. No en vano esta oposición aparecía, en muchas ocasiones, expresada mediante la pareja prosaico-poético, para indicar que la poesía pone en marcha, de manera intensiva, procedimientos de extrañamiento por los que la lengua comparece en directo, permitiendo leer por fuera de su norma y ampliando, en consecuencia, el espacio visible que esa norma no refiere.

La poesía integra y explota lo que había aprendido de la prosa: en especial su naturaleza discursiva y su autonomía respecto a una fuente externa de sentido –lo que no implica una falta de relación con el mundo de los hechos. Una vez que esto sucede, habría que decir también que la prosa incorpora lo que aprende de una poesía liberada, ahora, de su compromiso esencial con la deixis. Y eso que aprende es un determinado uso de la lengua, que en los primeros capítulos de este trabajo llamé *extrañado*, *desviado*, *desterritorializado*, *menor*. Esto es: un uso específicamente literario, que no atiende a las exigencias referenciales e informativas de las prácticas lingüísticas habituales, y que produce sentidos a partir de una superficie signifiante anormal e ineficaz desde el punto de vista comunicativo –*difícil*.

Violeta Kesselman no escribe, hoy, poesía. Escribe una prosa que aprendió tanto de la poesía que no se puede comprender si no es *en relación*. *Escribe por fuera de los géneros*, para quien comprenda los géneros como los rígidos moldes a priori cuya

this question, that is, that prose is considered omnipresent, is an indication of the success of prose. Prose is meant to have no place; prose don't happen. Prose is what assigns place. [...] This is a position that prose has staked for itself, or, if you will, that culture has demanded. It is a position of considerable power, for in a world of change, prose, un substantial though it may be, *holds*" (Godzich y Kittay 1987: 197).

codificación teórica más pregnante, fechada en el siglo XVIII, ignora las prácticas literarias posteriores, verdaderas revoluciones formales que sólo han sido definidas genéricamente en clave de hibridación o caso-límite. Pero *escribe desde los géneros*, y a través de ellos, para quien los entienda en su condición histórica, esto es: como lugares de encuentro entre la literatura y la sociedad, entre la emisión y la recepción, entre el funcionamiento textual y sus efectos de sentido. La libertad con la que Violeta Kesselman dice emplear poesía o prosa no sólo depende de una “decisión personal”, tal y como ella indica (cf. Chacón 2013). Depende, además, de condiciones histórico-culturales: primero, de la desvinculación de la prosa y del verso respecto de determinados usos sociales; después, de las articulaciones jerárquicas que se fueron produciendo cuando ambos se establecieron como formas propiamente artísticas –prácticas significativas autónomas. Que no haya diferencia entre verso y prosa, como dice Stein y como ocurre (sobre todo) en *Morris*, quiere decir estos espacios pueden funcionar a la vez, de forma complementaria, por fuera de la norma genérica. Esta inversión –la convención se pone al servicio del texto, y no al revés– confirma, en el plano genérico, lo que la escritura de Kesselman había demostrado ya en otros ámbitos: un uso nuevo, que aquí quiere decir: un ensanchamiento de la norma por acción de la dificultad.

CONCLUSIONES

LA MÁS PROPIA LITERATURA POLÍTICA

Ahí estamos, aquí: 2020. La (misma) disputa por el biendecir: Violeta Kesselman vs. Cristina Morales. “Lectura fácil” no es fácil ni es difícil: es normal. Lo radical en la literatura y la literatura radical. Crítica y política: nueve consignas del texto elegible. Una toma de posición. Dificultades por venir.

There we are.

What do you tell and how do you tell it.

If you tell it very well how do you tell it and if you do not tell it very well if you do not tell it well at all how do you tell it (Stein 1998b: 340).

Ahí estamos. Usé estas palabras de Gertrude Stein en el primer capítulo de este trabajo. Entonces me sirvieron para describir una situación teórica: dado un tipo de texto que sí hay, falta el nombre que no tiene y el espacio crítico que ese nombre abre. Al cierre de mi investigación, las mismas palabras me ponen ante un problema de poética: qué textos, en el presente en el *estamos*, se ajustan al modelo de la elegibilidad. Por qué y contra cuáles. Son preguntas. Qué dices y cómo. Cómo si lo dices bien y si no lo dices bien cómo. “Bien” es un adjetivo en disputa que, igual que en la época de Stein, viene a señalar dos modelos de escritura. Leído desde el canon (desde la normalidad discursiva), *decir bien* significa comunicar, ganar realidad a costa de la lengua. Dar a ver, a través de la lengua, los objetos y las emociones en bruto, inmediatamente. Decir verdad / ser sincero. Pero leído desde la dificultad que está en el núcleo de la propuesta elegible, *decir bien* significa organizar en la lengua las tensiones socioculturales que operan en un contexto determinado. Tanto el “realismo” solicitado por Georges Perec (1992a) como la “escritura política” defendida por Violeta Kesselman (Baigorria 2013) conciben un vínculo entre la literatura y la realidad mediado por la lengua, dan a la lengua el espesor requerido por los trozos de mundo que contiene, para no ocultar su carga ideológica y para no separar al lector del hablante en su condición de agentes lingüísticos. Renunciar al *biendecir* mimético-normal no implica descartar la realidad como elemento esencial de la ficción; al contrario, invita a pensar esa realidad desde los materiales ficcionales: en el caso de la literatura, desde esa lengua que contiene, ordena, organiza e interviene una realidad que ya no es sólo objeto de representación. *Decir bien* es decir por dentro y por fuera de la norma informativo-referencial, señalar que esa norma no agota la lengua ni determina la literatura, que hay muchos más usos y en consecuencia muchos más mundos, una experiencia lingüística más amplia que los objetos del arte, precisamente porque no participan de la economía de la eficacia comunicativa, pueden proporcionar.

Estamos ahí: aquí: año 2020. Dos modelos textuales se siguen disputando el biendecir. A un lado la claridad referencial, la ilusión de inmediatez y sinceridad de un texto transparente construido sobre una concepción autoritaria de la lengua. Autoritaria, primero, porque sólo cuenta con una lengua (la dictada por la norma), que (atendiendo a esa norma) tiende a suplantarse su materialidad por un sentido. Autoritaria también porque pertenece a un solo hablante, el autor, a quien otorga más habilidad lingüística (más cultura, en un modelo donde ser culto consiste en acumular saber normalizado) y sobre el que pone todo el dominio de un discurso que llega al lector cerrado, como un bloque de forma-sentido que recibe y acepta, pero del que no participa. Al otro lado: la opacidad de los usos lingüísticos en su multiplicidad, que, porque no se quedan en la norma, porque convocan la viveza de las hablas en la realidad de sus contextos, porque mezclan y desvían sintaxis, gramáticas y diccionarios, no remiten inmediatamente a un mundo exterior a ellas, sino que ponen en la superficie verbal el mundo que pasa por ellas y con ellas. Es un uso de las lenguas más democrático, no sólo porque trae más experiencias verbales, sino también porque requiere de un lector activo, que produzca el sentido que no está dado por la literalidad textual. No hay un autor, hay toda una comunidad de hablantes contenida en la lengua. Las maneras de traducir la variedad lingüísticosocial al texto literario fue lo que en estas páginas se llamé *dificultad*.

La dificultad es, entonces, política. Toda escritura que entienda la variedad de las lenguas en su dimensión social es política. No obstante, aplicado a la literatura, el adjetivo *político* todavía repite la querella que fue arrastrando a través de la historia literaria, y que se mal-resolvió en la oposición forma-contenido. Ya aludí a algunas de sus manifestaciones. Futurismo ruso vs. realismo socialista. Nouveau Roman vs. *engagement* sartreano. En la inversión de Kesselman: buena vs. mala literatura política. Porque sigue activa, me gustaría plantear uno de los casos en esta querella se concreta. Es el año 2020, y triunfa en el Estado español una escritura que se llama a sí misma política, que se lee como radical, y a la que se le atribuye una diferencia que quizás está presente en su intención, pero que en casi nada afecta a sus materiales. Una literatura que no cambia nada por la lengua, y que por tanto no sólo es inespecífica, sino literariamente conservadora. Esta idea mayoritaria de la literatura política, opuesta al modelo difícil de Violeta Kesselman, orienta por ejemplo el último libro de la escritora granadina Cristina Morales.

*

En 2019, Cristina Morales ganó el Premio Nacional de Narrativa con *Lectura fácil* (LF), un libro por el que había recibido el Premio Herralde de Novela el año anterior. Estos dos reconocimientos condensan lo que fue un sonado éxito comercial y crítico, que además

de vender ejemplares (cuenta 10 ediciones a mediados de 2020) generó tal consenso en torno a su calidad técnica y atrevimiento político que, hasta bien pasado el *boom* inicial, no dejó espacio para la polémica. Es decir, encarnó toda la polémica que cabía en el campo literario nacional: antes de ser premiado, el original había sido rechazado por la editorial Tusquets, que exigió a la autora eliminar un fragmento con forma de fanzine que señalaba, de manera explícita, a personalidades políticas e intelectuales del momento. Morales se negó, y pasado un año Anagrama publicó el texto íntegro, poniendo en marcha durante algunos meses una dinámica de retroalimentación entre polémica y ventas, y animando una escena editorial que, por su cercanía con las instituciones, procura evitar los contenidos problemáticos.

La novela de Morales quiere ser incómoda y logra, es verdad, cierta incomodidad: importa aquí pensar de dónde viene esta intención y en qué suelo técnico se fundamenta. Morales toma el anarquismo como marco, y se lanza a una crítica contra los mecanismos de dominación que operan en las sociedades democráticas. El Estado y las medidas asistenciales, así como los partidos y colectivos comprometidos en la lucha contra la desigualdad, son aquí el punto de mira: se trata de denunciar la ideología de lo “macho-facho-neoliberal” como paradigma de normalidad y normalización que impera en las sociedades “libres”. Frente a esa ideología, el texto de Morales invita a una “politización” en el sentido marxista clásico, es decir: a la apropiación de la “realidad” que ocurre por fuera del discurso de los dominadores³⁰⁷. La novela puede leerse, de hecho, como el proceso de politización que, de manera más o menos voluntaria, emprenden las cuatro mujeres discapacitadas que la protagonizan. El grado de discapacidad de estas mujeres, primas entre sí y residentes en un piso tutelado en Barcelona, es inverso a su consciencia política: así Nati, la más discapacitada de todas y claro trasunto de la autora, aparece como una suerte de militante experta, muy severa en su lucha contra las normas del poder y con un altísimo conocimiento del lenguaje anarquista y de las tradiciones libertarias. La discapacidad pasa en su caso por una virulencia discursiva, por una especie de logorrea política teóricamente fundamentada pero disfuncional en tanto que no admite interlocutores (lo que en el libro se define como “síndrome de las compuertas”): de ahí que se la presente como la más radical de las cuatro. El resto de primas se enfrentan a la norma y denuncian la normalización en grado decreciente: Marga, ninfómana, se rebela a través de la acción y no del lenguaje; Patri y Àngels se muestran más amables hacia un sistema con el que intentan, a su manera, colaborar –

³⁰⁷ “La politización es el proceso por el cual nos desprendemos de la ideología / y nos apropiamos de la realidad. / [...] La ideología es el conjunto de vaciles / de los que se valen muchos machos fascistas neoliberales y sus cómplices / para convencernos de que el dominio que ejercen sobre nosotras es bueno, / cuando lo que nos indica la realidad es que ese dominio, / para nosotras, es malo, porque nos hace sufrir. / El dominio solo es bueno para los dominadores. [...] (Esto es un resumen y adaptación de lo que dijeron en 1845 / los abuelitos cebolletas Karl Marx y Friedrich Engels)” (LF: 233-234).

una plegándose a la justicia e incluso delatando a sus familiares para conservar su piso, la otra acatando con todo el rigor que le es posible las reglas del programa de lectura fácil³⁰⁸, que la orientan en la escritura de una novela autobiográfica por WhatsApp.

Lectura fácil describe procesos de politización, pero ¿es una novela política? ¿En qué sentido lo es? Denuncia, es verdad, las trampas ideológicas de la normalidad democrática, pero lo hace solamente en el nivel de la trama, es decir: de forma inespecífica, con una escritura que quizás no es “fácil” –el título es una provocación– pero que tampoco es “difícil” en el sentido que aquí quise dar a esta palabra. Una escritura que no privilegia el aspecto material del lenguaje y que por tanto no entiende la consistencia verbal-significante como superficie en la que se inscribe no tanto un significado como todo un proceso de producción de sentidos y de realidades sociales. La novela puede abordar un tema político, pero no es literatura política porque no señala *en (y con) la lengua* la ideología que sí señala *en el mundo* (ficcional); porque no logra desviarse de la normalidad discursiva y por tanto no abre el espacio literario a la multiplicidad de los usos lingüísticos que funcionan por fuera de las pautas de la corrección lingüística (Morales es incorrecta en otros ámbitos) ni de la lógica mimético-representativa.

Lectura Fácil es una novela referencial. Usa la lengua al servicio no sólo de una historia, sino también de una idea muy concreta de emancipación que, precisamente porque no pasa por el material verbal, aparece *como dada*, sin que el lector pueda interactuar con ella por fuera de la más mecánica descodificación. La relación que el texto establece con su comunidad lectora es tan desigual como la que señala entre Estado y sus ciudadanos: va de lo escrito a lo leído, de la autora al lector, sin que el texto solicite nada de la experiencia lingüística de quien lo recibe. Lejos de contar con él, Morales declara en una entrevista que la intención de su novela fue “atacar al lector”, al que sitúa de la parte de los dominadores y no de las dominadas –y politizadas– protagonistas (cf. Morales 2019). El lector, que con altas probabilidades forma parte del sistema –sabe leer, es moderadamente independiente, tiene o dispone de algunas cosas, al menos de un libro, etc.– se ve privado aquí de toda agencia: primero de su agencia respecto al sentido de un texto altamente determinado, que sólo puede recibir; después de su agencia respecto a las injusticias sociales, que sólo puede reconocer (y reconocerse culpable en ellas). El libro ya viene con un diagnóstico político, y le deja fuera. ¿A favor de qué? No, por supuesto, de las oprimidas. Al menos

³⁰⁸ La lectura fácil a la que remite el título de la novela es un método para facilitar la accesibilidad de contenidos a personas con dificultades lectoras a través de diversas adaptaciones sintácticas y formales. Instituciones democráticas nacionales e internacionales entienden que este método garantiza el derecho a la información y a la cultura de los ciudadanos, por lo que está mencionado, por ejemplo, en la Declaración Universal de los Derechos Humanos o en la Constitución española..

no a favor de la variedad de espacios y formas que ocupa y toma la opresión. Sí a favor de un discurso preestablecido (en este caso, aproximadamente, el del anarquismo) que, no por ser marginal, está menos codificado ni menos dirigido que el discurso hegemónico que critica (puesto que funciona de manera unilateral). La experiencia “política” activada por el texto se agota en señalar la falta de politización de quien consume –y sólo consume– la lengua que el texto usa. La función que la estructura narrativa otorga al lector es, más allá de cierto ordenamiento de los acontecimientos, de tipo moral: le invita a reflexionar, conduce su lectura desde esta falsa radicalidad que es, literariamente hablando, la más autoritaria de todas –una voz, un sentido, unos discursos heredados.

Así, recuperando el esquema que Violeta Kesselman propuso en otro contexto, la de Morales sería una “mala escritura política” (cf. Baigorria 2013), puesto que acude a sintagmas y categorías políticas “radicales” –“macho”, “machista”, “fascista”, “neoliberal”, “heteropatriarcado”, “dominadores” y un larguísimo etcétera– como marcas de distinción (es decir: de prestigio) y acumula referencias concretas –la PAH, Ada Colau, Juan Soto Ivars, etc.– para dar la apariencia de un discurso históricamente situado. Pero no propone nada más que este realismo referencial, digamos que desviado o sucio; el texto funciona como una pantalla por la que el lector ve cómo les pasan cosas a los otros sin que ninguna de esas cosas le pase ni pase por él.

No obstante, Cristina Morales se dice preocupada por la lengua. En la entrevista citada, que concedió a *Infolibre* tras obtener el Herralde, declaró que el lenguaje fue su primera preocupación a la hora de escribir la novela, en el sentido de que quiso evitar la presentación arquetípica de las personas discapacitadas a través del “balbuceo” o las “frases inconexas” (Morales 2019). Desde el enfoque crítico que orienta este trabajo, esta decisión es contradictoria y se resuelve en falso. El balbuceo y la desconexión sintáctica son procedimientos lingüísticos que la norma codifica como “erróneos”: evitarlos implica apostar por que las discapacitadas pueden hablar *bien*, pueden construir frases *normales*, como si fueran no-discapacitadas. Es decir, que los desvíos, tartamudeos, repeticiones, etc., son *peores* que la sintaxis lógica de la lengua comunicativa normal. Esto es contradictorio porque las dificultades lingüísticas también son juzgadas como discapacidades (o aspectos de la discapacidad) y por tanto no deberían tener menos poder emancipatorio que el que Morales sitúa en las discapacidades intelectuales o físicas –por qué la disidencia lingüística pasa por la agresividad y el insulto (que no son lingüísticos), frente la disidencia propiamente sexual de la ninfómana o a la disidencia propiamente física de los bailarines “no bípedos” es algo que el libro invita a preguntarse. Pero además, el problema del lenguaje de las discapacitadas se resuelve en falso, porque a la solución del balbuceo no le opone una anormalidad lingüística *nueva* –lo cual sería deseable–, sino que opta

por dotar a las protagonistas de una lucidez en el pensamiento y la expresión que, si bien se aleja de las normas sociales de la cortesía o la mesura, cumple en grado extremo las normas sintácticas de la lengua.

Morales describe su preocupación por el lenguaje en la misma clave política que sostiene argumentalmente su novela. Así, en otra entrevista dijo que quiso escribir una novela “antirretórica” (cf. Iglesia 2018), lo que en las coordenadas que la autora maneja significa crear un dispositivo que funcione por fuera de los discursos que traducen a la lengua la *ideología* –esto es, el mundo codificado por los dominadores– para ser fiel a la *realidad* de las dominadas. La lengua del poder aparece, así, caricaturizada, encorsetada y señalada en la terminología de la Administración pública (en el lenguaje de jueces, trabajadores sociales, gerentes de CRUDIS, RUDIS y otros centros ocupados de, digamos, gestionar la discapacidad; o, como ejemplo extremo, en las normas adaptadas de escritura de los programas de lectura fácil), y frente a ella se opone la lengua libre (¿real? ¿antirretórica?) de la politización. Una lengua que, además de estar focalizada en Nati y por tanto reproducir una lógica discursiva fundamentada en el saber experto y el dominio del idioma y de ciertas jergas militantes³⁰⁹, se traduce técnicamente en una prosodia y un léxico relacionados con, de nuevo en palabras de la autora, “una la oralidad que se haga entender” y que *desestetiza* (sic.) “en el sentido modernista del término” una escritura que no busca lo bello y sí lo comunicable, incluso lo “pedagógico” (cf. Nadal 2019).

Tenemos, entonces, que frente a retórica burocrática del Estado y frente a la retórica preciosista de la Literatura, la antirretórica de Morales encuentra en el habla un acceso más directo a la realidad de los hechos. La distribución de la ideología y de la retórica que Morales plantea en sus declaraciones vuelve a ser problemática. De entrada porque parece olvidar que su material es la lengua escrita, y que por tanto no está trabajando con la oralidad, sino con una determinada configuración escrita de una determinada idea de lengua oral que, por otra parte, está fuertemente codificada en la historia literaria –basta recordar el I HATE SPEECH con el que Robert Grenier (1971: 6) denunció lo artificioso de la espontaneidad de las poéticas consolidadas por la generación que le precedió (que repitió insistentemente el gesto de, por ejemplo, Frank O’Hara en sus *Lunch Poems*), o este acertadísimo verso de Sergio Raimondi: “No por insertar el cardo en el surco del verso / el verso se hará local” (2001: 109), que viene a señalar, entre otras cosas, que las marcas de oralidad o de situación son ornamentales

³⁰⁹ Justificadamente o no, todas las voces remiten a una, la de Nati, a quien la discapacidad le “sobreviene” mientras realizaba un doctorado, y que por tanto dispone de todas las herramientas que el sentido común de la cultura solicita. La novela muestra numerosos ejemplos de esta confusión y contagio entre voces narrativas, que dan como resultado un texto de narrador múltiple pero muy focalizado: las cuatro primas parten de las ideas de Nati, incluso de sus expresiones, muchas veces para argumentar posiciones distintas.

y accesorias, inesenciales, si no comprometen de forma integral todo un uso del lenguaje. Es decir: Morales olvida la cadena de mediaciones ideológicas que operan en la presunta transparencia (comunicabilidad) de este uso lingüístico, así como las implicaciones políticas que tiene un planteamiento que busca ser “pedagógico”, esto es, que se adjudica una posición de saber respecto a un receptor que imagina (y por tanto determina) pasivo. Pero además, el recurso a la oralidad como alternativa a la retórica literaria o burocrática no abandona el paradigma normal (también retórico) de la representación: busca reproducir cierta naturalidad y cierta frescura de la lengua, algo así como su funcionamiento “real”, y parece considerar que en esa lengua, “libre”, se transparenta una verdad objetiva (la realidad frente a la ideología) y subjetiva (las emociones sinceras, no filtradas por la norma y en este caso clínicamente descontroladas, de los sujetos que hablan).

Incluso en los pasajes más orientados hacia la lengua y sus usos, como los capítulos dedicados a reproducir la novela que está escribiendo Àngels, el texto de Morales se resiste a compartir con el lector la responsabilidad en la producción de sentido en que consistiría, lingüísticamente y literariamente hablando, su politización. Àngels escribe sus memorias en un grupo de WhatsApp donde una serie de compañeros supervisan tanto el contenido generado como la adecuación de su escritura al método de lectura fácil. Este formato plantea una situación interesante a efectos narrativos y permite que, en los capítulos focalizados en Àngels, la función referencial que domina, junto a la expresiva, el resto de la novela, pierda su privilegio a favor de la función fática –el soporte-teléfono está siempre presente– y, sobre todo, de la metalingüística –a la que quedan subordinadas las demás. Las referencias al código general de la lengua española y a las pautas específicas del programa de lectura fácil interfieren en los hechos narrados y determinan por completo el contenido de la historia: Àngels reflexiona sobre su éxito o su fracaso en la aplicación de un protocolo que se preocupa, en muchas ocasiones, de explicar, y que llega a confundir –tal es su grado de obediencia– con el hablar *correcto*³¹⁰. La resistencia a la norma que opera en estos fragmentos es literariamente más eficaz que en los pasajes de denuncia más “directa”

³¹⁰ Lo explica, entre otros muchos lugares, aquí: “En la página 72 del libro titulado / ‘Lectura fácil: Métodos de redacción y evaluación’, / escrito por Óscar García Muñoz / del Real Patronato sobre Discapacidad / del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, / se dice que hay que eliminar todo tipo de contenido, / ideas, vocablos y oraciones innecesarias. / Contenido significa lo que hay dentro del libro. / Vocablo significa palabra. / Oraciones significa frases, / no oraciones de rezar. También dice en la página 72 / que hay que contar solo lo que se necesita saber / y dejar fuera lo que no va a utilizar el lector” (LF: 103). El grado de asimilación por parte de Àngels de la norma impuesta por el protocolo de lectura fácil se demuestra en el capítulo en que comparece como testigo en el juicio que valora el procedimiento de esterilización de su hermana Marga. Allí le exige a la jueza que instruye el caso que el registro de sus declaraciones se redacte “en lectura fácil” además de “en normal”. Tras invertir todo su tiempo ante el tribunal en explicar otra vez en qué consiste este método, y ante la negativa final de la jueza, Àngels se niega a testificar (cf. LF: 308-315).

(como los de Nati), pero se le atribuye a un personaje ingenuo, que trata de obedecer y no lo consigue, esto es: que se politiza, digamos, sin querer. Àngels es la menos discapacitada de las primas, y su texto se presenta como el menos radical, totalmente determinado por las reglas de la normalidad médica y psicológica. Su desobediencia, indeseada para ella, sólo se politiza en el lector, a quien el texto le otorga ahora un mayor grado de responsabilidad interpretativa (incluso se dirige a él directamente; cf., por ejemplo, LF: 330).

De este modo, en el modelo de politización lingüística propuesto por Cristina Morales siempre pierde alguien: el lector-culpable en las acusaciones de Nati, el personaje-ingenuo en las reflexiones de Àngels. Es interesante, en este sentido, que los procedimientos de adaptación que Àngels sigue en su escritura (sintaxis simple, el salto de línea, etc.) se repliquen en el que se presenta como el documento más radical y más politizado de la novela, escrito por la más discapacitada de las primas: el fanzine anarquista *Yo, también quiero ser macho* (LF: 229-268). El juego de espejos es evidente: el texto más normal realizado por la más normal de las protagonistas tiene la misma forma que el texto más radical de la menos normal de las cuatro. El fanzine es una crítica del discurso de la normalidad expresada en una forma extrema de normalización del discurso. Y aunque la ironía es evidente, la operación formal del fanzine funciona peor –es menos política– porque se trata de un texto mucho más determinado que vuelve a ser pedagógico –es decir: que vuelve a expulsar de su radicalidad al lector.

Lectura fácil no es fácil. La novela denuncia precisamente lo intervenida que está la facilidad. Lo ideológica que es –a este respecto, parece pertinente lo que Àngels escribe en el último capítulo de sus memorias, recuperando la agencia que el texto parecía haberle quitado: “Se dice que para incumplir las normas / primero hay que conocerlas. / Por eso yo he escrito todas las normas que me salto, / para demostrar que no me las salto sin saber, / sino sabiendo. // Es un acto de rebeldía” (LF: 413). Pero *Lectura fácil* tampoco es difícil. Porque, como expuse en las páginas introductorias a este trabajo, difícil no significa aquí lo contrario de fácil. Lo contrario de difícil es *normal*. *Lectura fácil* es una novela normal: pone la idea por encima, por delante y por fuera de la lengua; privilegia la comunicación sobre la producción de sentido. Aunque lo comunicado sea una idea política, aunque *emita* una denuncia, la novela es apolítica en su uso del lenguaje. No apolítica: es conformista (conservadora), puesto que funciona dentro de los márgenes retóricos establecidos por la institución literaria. Vuelvo una vez más a los formalistas rusos para decir que el suyo es un lenguaje inespecífico, que no traduce las desigualdades y los conflictos sociales al material de la literatura. Por tanto no es un texto “radical”, como la crítica lo describe; en todo caso es un texto que reproduce “pedagógicamente” algunas ideas políticas radicales. No es nuevo, ni difícil,

ni propiamente político, puesto que no introduce ninguna modificación que incomode o que ensanche el canon de la literatura.

*

¿Qué propone Violeta Kesselman como alternativa a esta concepción de la escritura política? Frente al texto “radical” de Morales –politizado por el tema y disconforme por el tono, pero referencial, dirigido y lingüísticamente correcto– pone un *texto crítico*, cuyo contenido, también político, no está referido y sí traducido a la lengua. Frente a una radicalidad que está puesta en la literatura, una literatura por sí misma radical. En el último capítulo de este trabajo planteé que el adjetivo *crítico* era el término técnico para referir la que, con Kesselman, considero *buena* escritura política, vinculada a los procedimientos difíciles que, en muchos sentidos, caracterizan al texto elegible. *Intercambio para una organización* y *Morris* aparecen, así, como dos concreciones textuales de la elegibilidad para el presente, que, por su motivación explícitamente política, se oponen al tipo de texto posicionado que es, por ejemplo, *Lectura fácil*. Los conflictos sociales, que Morales reproduce, están codificados técnicamente en las obras de Kesselman, donde la lengua es sometida a una tensión que quiere ser equivalente –pero no ser igual, ni igualarse– a la que se da entre los individuos y en las comunidades³¹¹.

³¹¹ Se sale de los objetivos de esta investigación, pero me parece interesante mencionar la distancia procedimental que media entre el modelo-Morales y el modelo-Kesselman en un caso concreto: el tratamiento que ambas hacen de la asamblea como espacio de discusión política. *Lectura fácil* reproduce tres asambleas del grupo de okupación del Ateneo anarquista de Sants, que ayuda a una de las protagonistas a salir de piso tutelado que comparte con sus primas para vivir de manera independiente. Los tres capítulos dedicados estas asambleas asumen el formato del acta, lo que le sirve a la autora para acercarse al problema de la representación: en dos ocasiones, las actas transcriben grabaciones en directo, con lo que la lengua que emplean pretende reflejar sin mediaciones un intercambio oral; el capítulo restante atribuye la confección del documento a uno de los participantes, del que se dice que es “el que mejor escribe” y que lo hace “en plan libro” (LF: 189 y 345). Aunque la operación de Morales es interesante desde un punto de vista fático, su reflexión se queda en lo anecdótico. Primero porque la codificación de la lengua oral está bastante estereotipada (no hay mucha diferencia entre las voces de los participantes, que no obstante están muy definidos como sujetos / personajes, y el grado de coherencia y cohesión del conjunto es propio de la noma escrita, con algunos titubeos programados). Segundo porque el tipo de complejidad que introduce la reelaboración escrita de la experiencia asamblearia no introduce ningún desvío, sino que reproduce la norma referencial en su grado más logrado –el del registro culto del “libro” *normal*. La operación de Kesselman va en otro sentido: no accede a la asamblea a través de una segunda mediación escrita, sino que busca reproducir las tensiones políticas que la constituyen a través de un relato que tipifica a los individuos (puesto que la subjetividad no le interesa como horizonte político) para distinguir su circunstancia. Lejos de describir, el relato produce la situación misma de la asamblea, y para ello somete a la lengua a los desvíos que caracterizan ese tipo de intercambio político (frases entrecortadas y cortes sintácticos abruptos, sentencias confusas respecto a su emisor, mezcla de registros, etc.) (cf. ISO: 47-50). En fin: mientras que Morales intenta determinar al máximo todos los elementos de un conflicto concreto (sujetos, lugares, tiempos, etc.), Kesselman produce ese conflicto a partir de un texto mucho más indeterminado que se concreta en cada experiencia de lectura. Porque la situación textual también depende del lector, la tensión política que la organiza tiene más efectos: pone lengua a más experiencias.

En este sentido, aunque los ejemplos de Kesselman y Morales traten sobre la militancia y politización, sobre las formas de exclusión y de resistencia, que el texto elegible contenga motivos políticos es un asunto secundario: más allá de sus temas, su composición politiza en muchas dimensiones la concepción más común de la literatura. Politiza, primero, el lenguaje literario, al que otorga una especificidad que lo libera de su histórica subordinación a la eficacia y la claridad de los usos lingüísticos comunicativo-referenciales (esto es: no artísticos). Politiza, además, el propio texto, que funciona en su diálogo con el lector y por tanto deja de servir a un mensaje impuesto por el autor. Politiza, por fin, la experiencia de lectura, que se vuelve más democrática porque convierte al lector en un productor de lengua y sentido, en un sujeto que toma decisiones y que ya no se limita a descodificar y consumir las ideas pensadas por otros.

Este trabajo es una toma de posición a favor de la dificultad en la literatura. Llamé *elegible* al modelo textual derivado de esa dificultad, que expliqué en función de su uso desviado de la lengua y de la indeterminación semántica que le permite contar con el lector desde su estructura. Defendí esta experiencia estética ampliada, que trasciende el objeto-texto para implicar todos los procesos de lectura que éste activa, como la forma más política de literatura. La más propia y la más específica literatura política, que no se preocupa tanto de transmitir hipótesis como de comprometer a los agentes implicados en la experiencia estética a partir de la relación que mantienen con el material verbal. Literatura materialista y literatura radical, literal, a superficie. Llegados hasta aquí, me gustaría, antes de cerrar, recuperar los fundamentos técnicos que articularon este posicionamiento, y sintetizar, en una serie consignas, la naturaleza del texto elegible.

Primera. *El texto elegible es literal*. Literal implica aquí fidelidad a su letra: en este sentido, la literalidad está directamente relacionada con la dificultad que hace que un texto sólo pueda ser como es, es decir, que no pueda ser sustituido por su sentido. Esta dificultad consiste en un uso lingüístico desviado de la norma, por el cual se hacen visibles la estrechez y la artificialidad de esa norma respecto a la variedad de los usos verbales. A esa dificultad o desvío los formalistas le llamaron desautomatización y lo concretaron en el modelo futurista del *zaum*, y teóricos como Deleuze y Guattari lo relacionaron con un movimiento de desterritorialización por el cual la lengua se vuelve extranjera a sí misma porque está usada *a la menor*. El uso desviado implica, pues, a la superficie signifiante del texto como lugar donde se articula el sentido. La prioridad signifiante invierte la concepción habitual del signo lingüístico, que pone el significado por delante y que por tanto empuja a la lengua hacia un uso referencial (primero está la cosa que sólo después la lengua viene a representar). Con frecuencia acusados de esteticistas o preciosistas, los objetos literarios contruidos desde esta

inversión en absoluto desatienden la realidad o el mundo (significado): se relacionan con él de manera esencial, pero en el mismo nivel –al ras de lengua.

Segunda. *La literalidad hace del texto elegible una máquina de producir sentido.* El texto elegible no significa: *funciona*. O, dicho con Deleuze, *malfunciona*: es gracias a los malentendidos propiciados por la dificultad que sus significantes producen sentidos distintos de los significados que les son impuestos en el uso comunicativo-normal. Esta máquina literaria es, así, un *antilogos*: no atiende a las reglas de la razón (del sentido único, del sentido común) y por tanto no disuelve la lengua en la idea. Otra vez el lenguaje va primero: así ocurre en Perec, que escribe VME sobre una referencia desestabilizada; así ocurre también en Kesselman, que complica lingüísticamente el conflicto de su presente. Así también, por ejemplo, en los referidos poemas de Bartoletti y Luca, que detienen el flujo normal de la lengua (en sus cortes / en el *pas*) para frenar la inercia del sentido y deshacer su identidad con una imagen del mundo previa a él. Lo que la máquina literaria produce no es un sentido exterior a su lengua, sino su propia consistencia lingüística y literaria –su unidad. Produce el mundo (ficcional) o la situación que esa lengua, de entrada, no tiene. Y lo hace a través las transversales o las líneas de fuga (Deleuze), es decir, de los elementos que rasgan (dificultan) el texto y que sacan al texto del texto a través del lector.

Tercera. *El texto elegible es indeterminado.* Porque es literal, este texto es tan fiel a lo que dice como a lo que no dice. Lo no-dicho comparece en él a través de las líneas que atraviesan su superficie signifiante y de los agujeros que esas líneas producen al cortarse. Agujeros que, porque impiden que el texto diga todo, permiten que se diga *algo más* de él. El texto elegible hace explícita e incluso tematiza la *estructura apelativa* que Wolfgang Iser reconoce en todo dispositivo literario, esto es: el proceso de sustracción semántica que se concreta en una superficie textual agujereada y que inserta, en sus agujeros o vacíos, al lector. Es en esos espacios vacíos que la indeterminación se hace literal. En consecuencia, el lector se hace textual, comparece en la estructura implícitamente, como función. El lector implícito de la estructura se actualizará, cada vez, en el sujeto que efectivamente lea y efectivamente llene con su experiencia (subjetiva e histórica) los huecos textuales. En este proceso, que es el proceso de la comprensión, lo indeterminado del texto se determina, los sentidos potenciales se actualizan en uno. La lectura es así la actividad por la cual el texto adquiere un sentido. Sólo un sentido, aunque no siempre sea el mismo. Uno cada vez, pero nunca uno cualquiera: uno entre aquellos que están convocados por su literalidad.

Cuarta. *El sentido es el efecto de la lectura.* El sentido que cierra cada vez el texto no está dado antes del texto, sino que le llega después. No pasa en el texto, sino en el sujeto-lector que asume la función que el texto le reserva. Por tanto, tampoco pasa sin

el texto, puesto la intervención del lector está orientada y debe ajustarse a los espacios programados por la estructura textual. El sentido ocurre entre el texto y el lector.

Quinta y sexta. *El sentido está en la frontera entre el texto y el lector.* Entre la lengua (proposición) y los estados de cosas (mundo). Ése es su lugar. Asimismo, *el sentido ocurre después del texto*, al final de la cadena significante. Pero sólo ocurre entonces porque *antes* permanecía indeterminado en la estructura textual. El sentido es retroactivo, se da ya habiendo sido, y esta posterioridad anterior organiza, desde el punto de vista temporal, el proceso de comprensión / lectura.

Séptima. *El texto elegible problematiza la ontología del objeto literario desde el punto de vista de la interpretación y desde el punto de vista de la representación.* A) Respecto al problema de la interpretación, la acción conjunta de literalidad e indeterminación favorece un modelo hermenéutico abierto, que si bien rechaza la univocidad (para un texto, un sentido), se aleja también del hermetismo de una interpretación infinita (para un texto, todos los sentidos; esto es: todos los textos son el mismo texto). Así, al paradigma consolidado en la segunda mitad del siglo XX por Jacques Derrida, opuse aquí un modelo de *semiosis ilimitada* (Umberto Eco), respetuosa con la literalidad del signo-texto, que resulta afín a la lógica productiva de la obra literaria reconocida, entre otros, por Gilles Deleuze. El carácter altamente indeterminado de esa literalidad (su dificultad) es precisamente lo que permite abrir el texto a los ilimitados sentidos que se concretan en el lector.

B) Respecto al problema de la representación, el texto elegible es un dispositivo de producción y no de reproducción de sentido –la significación va de la lengua al mundo, y no al revés. Porque en la lengua ya va mucho de mundo –porque la lengua es una práctica social, compartida, contextual–, los sentidos producidos desde el texto no dan la espalda a la historia ni son políticamente irresponsables. No son ingenuos, pero sí son específicos: devuelven a la lengua la historia y el presente que pierde cuando se usa al servicio de una supuesta realidad exterior a ella. La “naturalidad” de una lengua transparente es cómplice de un modelo textual (y en general de un modelo de saber) que, siguiendo la tradición platónica, pone la idea por encima de su expresión. Es, por tanto, tan ideológico y tan artificial como el modelo antirrepresentativo que está en la base del texto elegible.

Octava. *El modelo productivo o antirrepresentativo que fundamenta el texto elegible es en sí mismo político.* Primero porque considera la lengua en la diversidad de sus usos, es decir, por fuera de la norma que, al transgredir, señala, y que al señalar, descubre en su convencionalidad. Al hacerlo, denuncia que la norma no es natural ni neutral, que la naturalidad y que la neutralidad que se atribuye son ideológicas –dependen de una estructura de poder concreta. Segundo porque distribuye la responsabilidad de la lengua entre todos los hablantes implicados en el acto literario, y por tanto le devuelve

al lector una agencia que el modelo referencial le había (en parte) arrebatado a través de la alta determinación de sus objetos.

Novena. *El texto elegible es histórico*. Los procedimientos formales que determinan su dificultad no sólo cambian, sino que no pueden no cambiar. La relación de esa dificultad con la norma (de la lengua) es también una relación con el canon (de la literatura): el arco Perec-Kesselman me sirvió, en las páginas anteriores, para observar cómo evoluciona el paradigma de la elegibilidad. Así, el concepto de texto elegible aparece como alternativa a la imprecisión crítica de las teorías de lo “ilegible”, pero también a la imprecisión histórica que afecta al término “experimental”, una categoría muy rígida que sirve para identificar ciertas obras en función de sus desvíos, pero no contextualiza esos desvíos ni explica el papel que desempeñan en la definición –dinámica– del espacio literario. Dado que todo desvío lo es en relación a una norma, y dado que la norma tiende a normalizar el desvío, las variaciones técnicas que va asumiendo la dificultad son esenciales para comprender la evolución del canon de la literatura.

*

Este trabajo es una toma de posición a favor de la dificultad en la literatura. De una dificultad entendida, con Violeta Kesselman, como traducción técnica del presente; con Gertrude Stein, como composición, es decir: como eso que cambia entre las generaciones. Extrañar la lengua, usarla por fuera de la norma, pone en el texto sentidos, realidades y experiencias que la norma no deja ver. Pone también muchos más sujetos hablantes a hablar. La atención a la dificultad lingüística no cancela los textos que usan la lengua *normal*, pero sí contextualiza sus efectos políticos y sitúa históricamente la normalidad en la literatura –las formas referenciales del realismo, por ejemplo, fueron extrañas y nuevas en el siglo XIX, y abrieron en la literatura espacios socialmente cerrados, que entonces eran invisibles (pero hoy no).

Este trabajo se pregunta qué significa que un texto sea difícil hoy.

Hoy por ejemplo se puede hablar de lo que a una le ocurrió. Para ello se puede hacer autoficción, como hace Vivian Gornick, o se puede escribir *My life*, como hizo Lyn Hejinian. Se puede contar un misterio o se puede escribir en la tan misteriosa lengua de Rita Indiana. Se puede emitir desde el margen y sacarle una foto fija a la resistencia, como hace Cristina Morales, o se puede resistir en / militar por / ensanchar mundo con / la lengua, como hace Violeta Kesselman. Entre unos y otros hacer no media una jerarquía que ordene los textos de peor a mejor. Media un uso lingüístico y la responsabilidad que ese uso pone en la literatura. Esa responsabilidad es política porque se compromete con

el presente que la lengua-normal no puede nombrar. Porque al presente-normal lo llama pasado. La dificultad literaria traduce la dificultad misma de lo nuevo, es decir, de lo que aún no tiene forma. Eso que no tiene forma viene a organizarlo en la lengua. Una vez que es comprendida, esa lengua y los procedimientos textuales que activa son asimilados y normalizados. Al mismo tiempo, el presente que traducen ya no está, el que hay es otro. Por eso la pregunta por lo difícil en la literatura no se cierra con este trabajo. Al revés: este trabajo abre la pregunta, la pone en marcha.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

A) Corpus de textos analizados (por orden de aparición)

PEREC, Georges

VME: (2009): *La Vie mode d'emploi*. París: Le livre de poche [1978].

KESSELMAN, Violeta

ISO: (2013): *Intercambio sobre una organización*. Buenos Aires: Blatt y Ríos.

M: (2019a): *Morris*. Buenos Aires: Páginas Amarillas.

B) Otros textos referidos de Georges Perec

(1989): *L'Infra-ordinaire*. París: Seuil.

(1990): *Je me souviens*. París: Fayard [1978].

(1992a): "Pour une littérature réaliste", en *LG. Une aventure des années soixante*. París: Seuil, pp. 47-66 [1962].

(1992b): "Engagement ou crise du langage", en *LG. Une aventure des années soixante*. París: Seuil, pp. 67-86 [1962].

(1996): *Les choses*. París: 10/18 [1965].

(1996): *Un Cabinet d'amateur*. París: Le livre de poche [1979].

(1999): *Les Revenentes*. París: Julliard [1972].

(2001): *Un Cabinet d'amateur*. París: Seuil [1979].

(2003a): *W ou le souvenir d'enfance*. París: Denoël / Gallimard [1975].

(2003b): *Entretiens et conférences 1: 1965-1978*, Dominique Bertelli & Mireille Ribière (eds.). Nantes: Joseph K.

(2003c): *Entretiens et conférences 2: 1979-1981*, Dominique Bertelli & Mireille Ribière (eds.). Nantes: Joseph K.

(2007): *Espèces d'espaces*. París: Galilée, pp. 80-89 [1974].

(2008): *Un homme qui dort*. París: Folio [1967].

(2009): *La Vie mode d'emploi*. París: Le livre de poche [1978].

(2012a): *La Disparition*. París: Gallimard [1969].

(2012b): *Le Condottière*. París: Seuil.

(2014): "Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi*", en *Oulipo, Atlas de littérature potentielle*. París: Folio, pp. 387-395 [1979].

(2015): *Penser / Classer*. París: Points [1985].

(2020): *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. París: Christian Bourgois [1975].

C) Otros textos referidos de Violeta Kesselman

- (2012): “Un sistema para intervenir en la información circulante”, en *Mancilla* n° 2, pp. 10-13.
- (2017): “A”, en *Rapallo* n° 2, pp. 8-12.
- (2019b): “Nueve preguntas a Violeta Kesselman”, en *Eterna Cadencia* (10/09/2019) <<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/nueve-preguntas/item/nueve-preguntas-a-violeta-kesselman.html>>.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Estudios filosóficos y teóricos, ficción y crítica literaria

- ABADI, Diego (2016): “Deleuze y Derrida: diferencias divergentes”, en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía* n° 68, pp. 131-146.
- ADORNO, Theodor W. (1986): *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus [1966].
- (2004): *Teoría estética*. Madrid: Akal [1970].
- AGAMBEN, Giorgio (1989): *Idea de la prosa*. Barcelona: Península [1985].
- ANDREWS, Bruce & Charles Bernstein (1997): “Repossessing the Word”, en Bruce Andrews y Charles Bernstein (eds.), *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Illinois: Southern Illinois University Press, pp. ix-xi [1984].
- ARISTÓTELES (1994): *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- (1995): *Física*. Madrid: Gredos.
- (2003): *Poética*, en Aníbal González (ed.), *Artes poéticas. Aristóteles y Horacio*. Madrid: Visor.
- AUSTIN, John L. (2004): *¿Cómo hacer cosas con palabras?* Barcelona: Paidós [1962].
- ÁVILA, Francisco Javier (2006): “Polos y ámbitos para una teoría de los géneros: el polo lírico frente al polo narrativo”, en *AnMal* n° XXIX, vol. I (pp.71-III).
- BAIGORRIA, Martín (2013): “‘Me interesaba narrar un proceso colectivo’. Entrevista con Violeta Kesselman”, en *APU-Cultura* (19/07/2013) <<http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/me-interesaba-narrar-un-proceso-colectivo>>.
- (2014): “Literatura y & kirchnerismo: panorámica del momento”, en *Artepolítica.com* (13/09/2014) <<http://artepolitica.com/articulos/literatura-kirchnerismo-panoramica-del-momento/>>.
- BAJTIN, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela. Trabajos de Investigación*, Madrid: Taurus [1975].

- BARTHES, Roland (1980): *Roland Barthes par Roland Barthes*. París: Seuil [1975].
- (2002a): “Littérature littérale”, en *Essais critiques I*. París: Seuil [1964], pp. 112-124.
- (2002b): “L’activité structuraliste”, en *Essais critiques I*. París: Seuil [1964], pp. 366-378.
- (2006): *S/Z*. México / Buenos Aires / Madrid: Siglo XXI [1970].
- (2011): ‘Sarrasine’ de Balzac. *Séminaires à l’École pratique des Hautes Études (1967-1968 et 1968-1969)*. París: Seuil.
- (2015): *Le bruissement de la langue*. París: Seuil [1984].
- (2015a): “Écrire la lecture”, en *Le bruissement de la langue*. París: Seuil [1984], pp. 33-36.
- (2015b): “De l’œuvre au texte”, en *Le bruissement de la langue*. París: Seuil [1984], pp. 71-80.
- (2015c): “Digressions”, en *Le bruissement de la langue*. París: Seuil [1984], pp. 87-97.
- (2015d): “Écrire, verbe intransitif?”, en *Le bruissement de la langue*. París: Seuil [1984], pp. 21-32.
- (2015e): “Ce qu’il advient au Signifiant”, en *Le bruissement de la langue*. París: Seuil [1984], pp. 287-288.
- (2015f): “La mort de l’auteur”, en *Le bruissement de la langue*. París: Seuil [1984], pp. 63-69.
- BARTOLETTI, Tomás (2015): *La Kelpertina*. Buenos Aires : 27 Pulqui.
- BEARN, Gordon C. F. (2000): “Differentiating Derrida and Deleuze”, en *Continental Philosophy Review* n° 33, pp. 441-465.
- BÉNABOU, Marcel (1983): “La règle et la contrainte”, en *Pratiques: linguistique, littérature, didactique* n° 39, pp. 101-106 <https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1983_num_39_1_1282>.
- (2000): “Quarante siècles d’Oulipo”, en *Raison présente*, n° 134, pp. 71-90 <https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1983_num_39_1_1282>.
- BERNSTEIN, Charles (2016): “The Expanded Field of L=A=N=G=U=A=G=E”, en *The Pitch of Poetry*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 60-77.
- BERTHARION, Jacques-Denis (1998): *Poétique de Georges Perec: “... une trace, une marque ou quelques signes”*. Saint-Genouph: Librairie Nizet.
- BLANCHOT, Maurice (2009): *L’entretien infini*. París: Gallimard [1969].
- BORGES, Jorge Luis (1981): *Obra poética 1923-1977*. Buenos Aires: Alianza / Emecé [1979].
- BOSOER, Sara (2020): “Morris (2019), de Violeta Kesselman”, en *Guay. Revista de lecturas de la Universidad Nacional de La Plata* <<http://revistaguay.fahce.unlp.edu.ar/index.php/2020/08/20/morris-de-kesselman/>>.
- BRAIER, Eduardo (2008): “Puntualizaciones desde una lectura de la retroactividad (*Nachträglichkeit*; *après-coup*) en la obra de Freud”, en *Intercambios. Papeles de psicoanálisis* n° 21, pp. 13-38.

- BRIK, Osip (2012): “Ritmo y sintaxis”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Biblioteca Nueva [1927], pp. 147-156.
- BÜRGER, Peter (1987): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península [1974].
- BURGOS, Jean (1982): *Pour une poétique de l’imaginaire*. París: Seuil.
- CAMARERO, Jesús (2004): *Metaliteratura: Estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.
- CANGI, Adrián (2012): “Régimen de visibilidad y reparto de lo sensible, la querrela Jacques Rancière contra Deleuze: utopía, emancipación y alcances político-estéticos”, en *Revista Observaciones filosóficas* n° 14 < <https://www.observacionesfilosoficas.net/regimendevisibilidad.htm>>.
- CARRIEDO LÓPEZ, Lourdes (2010): “Ouvertures poétiques du roman français du XXe siècle”, en José Manuel Losada (ed.), *Métamorphoses du roman français. Avatars d’un genre dévorateur*. Lovaina: Peeters, pp. 247-256.
- CASTORIADIS, Cornelius (2012): *La ciudad y las leyes. Lo que hace a Grecia 2: seminarios 1983-1984*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CHASSAY, Jean-François (2004): “Fragment”, en Paul Aron, Denis Saint-Jacques y Alain Viala (eds.), *Le dictionnaire du littéraire*. París: PUF, pp. 248-250.
- CHACÓN, Pablo E. (2013): “Cierta literatura actual, ¿no está a la derecha de la sociedad? Entrevista a Violeta Kesselman”, en *Télam* (09/08/2013). < <http://www.telam.com.ar/notas/201308/28235-cierta-literatura-actual-no-esta-a-la-derecha-de-la-sociedad.html>>.
- CONSTANTIN, Danielle (2004): “La rédaction de *La Vie mode d’emploi* de Georges Perec: la pièce de la mémoire”, en *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)* n° 23, pp. 42-55 <https://www.persee.fr/doc/item_I167-5101_2004_num_23_1_1294>.
- CRITCHLEY, Simon (2007): *Muy poco... casi nada. Sobre el nihilismo contemporáneo*. Barcelona: Marbot [1997].
- CULLER, Jonathan (1984): *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra [1982].
- (2014): *Barthes*. México: Fondo de Cultura Económica [1983].
- CUSIMANO, Christophe Gérard L. & Joaquim Dupuis (2013): “Ou la machinerie de l’ascenseur conduit-elle dans *La Vie mode d’emploi*?”, en *Texto!* n° XVIII, pp. 1-14 <<http://www.revue-texto.net/index.php?id=3197>>.
- DELEMAZURE, Raoul (2019): *Une vie dans les mots des autres. Le geste intertextuel dans l’œuvre de Georges Perec*. París: Garnier.
- DELEUZE, Gilles (1995): “L’immanence: une vie...”, en *Philosophie* n° 47, pp. 4-7.
- (2010a): “Prologue”, en *Critique et clinique*. París: Minuit [1993], pp. 9-10.
- (2010b): “La littérature et la vie”, en *Critique et clinique*. París: Minuit [1993], pp. 11-17.
- (2010c): “Louis Wolfson ou le procédé”, en *Critique et clinique*. París: Minuit [1993], pp. 18-33.

- (2010d): “Bartleby ou la formule”, en *Critique et clinique*. París: Minuit [1993], pp. 89-114.
- DELEUZE, Gilles (2010e): “Whitman”, en *Critique et clinique*. París: Minuit, pp. 75-80.
- (2011a): *Proust et les signes*. París: PUF [1964].
- (2011b): *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós [1969].
- (2012): *Diferencia y repetición*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu [1968].
- DELEUZE, Gilles & Félix Guattari (1993): *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama [1991].
- (1996): *Kafka, pour une littérature mineure*. París: Minuit [1975].
- (2001): *Mille plateaux*. París: Minuit [1980].
- (2016): *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós [1972].
- DELEUZE, Gilles & Claire Parnet (2004): *Labécédair de Gilles Deleuze* [grabación dirigida y producida por Pierre-André Boutang]. París: Montparnasse [1996].
- DERRIDA, Jacques (1977a): “Implicaciones (entrevista con Henri Rose)”, en *Posiciones*. Valencia: Pre-textos [1976], pp. 7-21.
- (1977b): “Semiología y gramatología (entrevista con Julia Kristeva)”, en *Posiciones*. Valencia: Pre-textos [1968], pp. 23-47.
- (1977c): “Posiciones (entrevista con Jean-Louis Houbedine)”, en *Posiciones*. Valencia: Pre-textos [1971], pp. 49-122.
- (2006a): “Freud et la scène de l’écriture”, en *L’écriture et la différence*. París: Seuil [1967], pp. 293-340.
- (2006b): “La structure, le signe et le jeu”, en *L’écriture et la différence*. París: Seuil [1967], pp. 409-428.
- (2013a): “Hors livre”, en *La dissémination*. París: Seuil [1972], pp. 7-76.
- (2013b): “La pharmacie de Platon”, en *La dissémination*. París: Seuil [1968/1972], pp. 77-214.
- (2013c): “La dissémination”, en *La dissémination*. París: Seuil [1969/1972], pp. 349-445.
- (1967): *De la grammatologie*. París: Minuit.
- (1997): “Carta a un amigo japonés”, en *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A, pp. 23-27.
- DIDIER, Béatrice (ed.) (1994): *Dictionnaire universel des littératures*. Vol. I. París: PUF.
- DOLEŽEL, Lubomír (1997): “Mímesis y mundos posibles”, en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción Literaria*. Madrid: Arco/Libros [1988], pp. 69-94.
- DOR, Joël (2013): *Introducción a la Lectura de Lacan I. El inconsciente estructurado como lenguaje*. Barcelona: Gedisa [1985].
- (2003): *Introducción a la Lectura de Lacan II. La estructura del sujeto*. Barcelona: Gedisa [1985].
- EAGLETON, Terry (2009): *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica [1983].

- ECO, Umberto (1981): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen [1979].
- (1992): *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen [1990].
- (et al.) (1997): *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press [1992].
- EICHENBAUM, Boris (2012a): “La teoría del método formal”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Biblioteca Nueva [1925], pp. 31-76.
- (2012b): “Sobre la teoría de la prosa”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Biblioteca Nueva [1925], pp. 201-215.
- (2012c): “Cómo está hecho el *capote* de Gogol”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Biblioteca Nueva [1918], pp. 217-248.
- ESPINOSA BERROCAL, Marta (2016): *Nuevas derivas del relato lírico: Francisco Umbral y Sylvie Germain* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense.
- EURACA, Seminario (2017): “Partitura”, en *L/E/N/G/U/A/J/E/o* nº 1. Madrid: Seminario Euraca, p. 8 <https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2017/05/borrador_propuesta_revista_lenguajeo.pdf>.
- (2017): “Saludo”, en *L/E/N/G/U/A/J/E/o* nº 1. Madrid: Seminario Euraca, pp. 5-8 <<https://seminarioeuraca.wordpress.com/revista-lenguajeo/>>.
- (2017): *L/E/N/G/U/A/J/E/o* nº 1. Madrid: Seminario Euraca <<https://seminarioeuraca.wordpress.com/revista-lenguajeo/>>.
- EXPÓSITO, Marcelo (2010): “Los nuevos productivismos”, en *Transversal*, 9 <<http://transversal.at/transversal/0910/exposito/es>>.
- FERNÁNDEZ FOLGUEIRAS, Erea (2012): *Poética del fragmento. Aproximación a la experiencia del sentido en ‘La vie mode d’emploi’ de Georges Perec*. Madrid: Ediciones Complutense.
- (2018): “2 veces dejé de fumar sin querer y luego volví / 1 vez dejé de fumar sin querer y fue para siempre”, en *Rapallo* nº 5, pp. 106-109.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2010): *After pop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama [2007].
- FISHER, Mark (2018): *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra [2014].
- FOKKEMA, D. W. (1997): “Formalismo ruso, estructuralismo checo y semiótica soviética”, en D. W. Fokkema & E. Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra, pp. 27-68.
- FOSTER, Hal (ed.) (1985): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós [1983].
- FREUD, Sigmund (2008): “31ª conferencia. La descomposición de la personalidad psíquica”, en *Obras completas XXII. Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras (1932-1936)*. Buenos Aires / Madrid: Amorrortu [1933], pp. 53-74.

- GADAMER, Hans-Georg (2005): *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme [1960 / 1975].
- GAILLIARD, Michel (1999): “Le fragment comme forme”, en *Poétique* n° 120, pp. 387-402.
- GALAY, Jean-Louis (1977): “Problèmes de la œuvre fragmentale”, en *Poétique* n° 31, pp. 337-367.
- GAMBAROTTA, Martín (2005): *Relapso + Angola*. Buenos Aires: Vox.
- (2013): *Seudo*. Cáceres: Liliputienses [2000].
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1973): *Significado actual del formalismo ruso. La doctrina der la escuela del método formal ante la poética y la lingüística modernas*. Barcelona: Planeta.
- GARCÍA BERRIO, Antonio & Teresa Hernández Fernández (2004): *Crítica literaria. Introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA HELDER, Daniel (1987): “El neobarroco en Argentina”, en *Diario de Poesía*, n° 4, pp. 24-25.
- GARRRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed.) (1997): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.
- GAZAGNES, Arnaud (2014): “Des maths, Georges Perec et *La Vie, Mode d'emploi*”, en *Bulletin de l'APMEP* n° 51, pp. 551-558.
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*. Barcelona: Lumen [1972].
- GODIZCH, Wald & Jeffrey Kittay (1987): *The Emergence of Prose. An Essay in Prosaics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GOLDSMITH, Kenneth (2015): *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra [2011].
- GRENIER, Robert (1971): “On Speech”, en *This* n° 1, pp. 6-7. <<http://eclipsearchive.org/projects/SPEECH/html/contents.html>>.
- GUYAUX, André (1985): *Poétique du fragment. Essai sur les 'Illuminations' de Rimbaud*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière.
- HABERMAS, Jürgen (2008): “La modernidad, un proyecto incompleto”, en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós [1983], pp. 19-37.
- HAMBURGER, Käte (1995): *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor [1973].
- HECK, Maryline (2016): “Pour un Perec politique”, en Christelle Reggiani (dir.), *Relire Perec, Actes du Colloque de Cerisy / La Licorne* n° 122. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 73-88.
- HEIDEGGER, Martin (2009): *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta [1927].
- HEYNDELS, Ralph (1985): *La pensée fragmentée*. Bruselas: Pierre Mardaga.
- HEJINIAN, Lyn (2000): “The Rejection of Closure”, en *The Language of Inquiry*. Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press [1983], pp. 40-58.
- (2011): *Mi vida*. Tenerife: Lampreave [1985].
- HOLUB, Robert (2010): “La teoría de la recepción. La Escuela de Constanza”, en Raman Selden (ed.), *Historia de la crítica literaria del siglo XX*. Madrid: Akal [1995], pp. 255-382.

- HUSSERL, Edmund (1993): *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica [1913].
- (1999): *Investigaciones lógicas 2*. Madrid: Alianza [1901].
- HUTCHEON, Linda (2014): *Una poética del postmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo [1987].
- IGLESIA, Anna María (2018): “Es imprescindible aprender a hablar bajo parámetros diferentes a los del poder [Entrevista a Cristina Morales]”, en *Librújula* (08/12/2018) <<http://www.librujula.com/entrevistas/2300-cristina-morales-es-imprescindible-aprender-a-hablar-bajo-parametros-diferentes-a-los-del-poder>>.
- IGLESIAS SANTOS, Monserrat (1994): “La Estética de la Recepción y el horizonte de expectativas”, en Darío Villanueva (comp.), *Avances en teoría de la literatura*. Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones de la USC, pp. 35-115.
- INGARDEN, Roman (1983): *L'œuvre d'art littéraire*. Lausana: L'Âge d'Homme [1930].
- (1989): “Concreción y reconstrucción”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor [1968], pp. 35-53.
- (2005): *La comprensión de la obra de arte literaria*. México: Universidad Iberoamericana [1936 / 1968].
- ISER, Wolfgang (1987): *El acto de leer*. Madrid: Taurus [1976].
- (1989a): “La estructura apelativa de los textos”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor [1972], pp. 133-148.
- (1989b): “El proceso de lectura”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor [1974], pp. 149-164.
- (1989c): “La realidad de la ficción”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor [1975], pp. 165-195.
- (2011): *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011. [1972].
- JAKOBSON, Roman (1974): “Lingüística y poética”, en T. A. Sebeok (et al.), *Estilo del lenguaje*. Madrid, Cátedra.
- (2012a): “Hacia una ciencia del arte poética”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Biblioteca Nueva [1965], p. 99-109.
- (2012b): “Sobre el realismo artístico”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Biblioteca Nueva [1921], p. 99-109.
- JAMES, Alison (2006): “Pour un modèle diagrammatique de la contrainte: l'écriture oulipienne de Georges Perec”, en *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* n° 58, pp. 379-404 <https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2006_num_58_1_1626>
- JAMESON, Frederic (1996): *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta [1991].
- JAUSS, Hans-Robert (1976): *La literatura como provocación*. Barcelona: Península [1970].
- (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus [1977].

- KERMODE, Frank (2000): *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa [1966].
- KESSELMAN, Violeta, Ana Mazzoni & Damián Selci (eds.) (2012): *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires: Paradiso.
- LACAN, Jacques (1999a): “L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud”, en *Écrits I*. París: Seuil [1957], pp. 490-526.
- (1999b): “Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse”, en *Écrits I*. París: Seuil [1953], pp. 234-321.
- (1999c): “Le temps logique et l’assertion de certitude anticipée”, en *Écrits I*. París: Seuil [1945], pp. 195-212.
- (2014a): “Subversion du sujet et dialectique du désir”, en *Écrits II*. París: Seuil [1960], pp. 273-308.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe & Jean-Luc Nancy (1978): *L’Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. París: Seuil.
- LAPLANCHE, Jean (2012): *Problemáticas IV: El après-coup*. Buenos Aires: Amorrortu [2006].
- LAPLANCHE, Jean & Jean-Baptiste PONTALIS (1971): *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Labor [1968].
- LOTMAN, Yuri (2011): *Estructura del texto artístico*. Madrid: Akal [1970].
- LUCA, Gherasim (2001): *Héros-limite, suivi de La chant de la carpe et de Paralipomènes*. París: Gallimard.
- LUNGO, Andrea del (2016): “Éloge du lisible”, en *Carnets*, 6 <<http://carnets.revues.org/815>>.
- LYOTARD, Jean-François (1987): *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa [1986].
- (2006): *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra [1979].
- MAGNÉ, Bernard (1989a): “Le puzzle mode d’emploi...”, en *Perecollages 1981-1988*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, pp. 33-60 [1981].
- (1989b): “Quelques problèmes d’énonciation en régime fictionnel: l’exemple de *La Vie mode d’emploi*”, en *Perecollages 1981-1988*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, pp. 61-98 [1982].
- (1989c): “Emprunts à Queneau (bis)...”, en *Perecollages 1981-1988*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, pp. 133-152 [1987].
- (1989d): “*La Vie mode d’emploi*, texte oulipien?”, en *Perecollages 1981-1988*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, pp. 153-163 [1987].
- (1989e): “Textus ex machina”, en *Perecollages 1981-1988*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, pp. 219-230 [1986].
- (1989f): “Écriture et déconstruction dans les textes de Georges Perec”, en *Perecollages 1981-1988*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, pp. 231-238 [1986].

- MALLARMÉ, Stéphane (1998): *Le Coup de dés*, en *Poésies et autres textes*. París: Le livre de poche [1895].
- MARCUS, Ben (2018): *Por qué la literatura experimental amenaza con destruir la edición, a Jonathan Franzen y la vida tal y como la conocemos*. Zaragoza: Jekyll & Jill.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Pablo (2012): *El arte de combinar fragmentos. Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)* [tesis doctoral]. Granada: Universidad de Granada.
- MARX, Karl (1972): *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)*, 1857-1858, vol. 2. México: Siglo XXI, 1972, pp. 216-230.
- MAURA, Eduardo (2018): *Los 90. Euforia y miedo en la modernidad democrática española*. Madrid: Akal.
- McLUHAN, Marshall (2009): *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós [1964].
- MEINHOFF, Ulrike (2012): “SCUP#A: Languajear el viejo mundo; oh mundo mundo; fragmentos compuestos entre / tras mayo & junio de 2011”, en *Buah*. Madrid: La Lenta, pp. 68-77.
- MELVILLE, Herman (2009): *Bartleby el escribiente*, en José Luis del Pardo (ed.), *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pre-textos [1953], pp. 9-56.
- MENGUE, Philippe (2005): “Deleuze et la question de la vérité en littérature”, en *EREA* n° 1.2, pp. 1-18 <www.e-rea.org>.
- MORALES, Clara (2019): “Con Lectura fácil quería poner al lector en la diana [Entrevista a Cristina Morales]”, en *Infolibre* (17/01/2019). <https://www.infolibre.es/noticias/cultura/2019/01/17/cristina_morales_con_lectura_facil_queria_poner_lector_diana_90826_1026.html>.
- MORALES, Cristina (2019): *Lectura fácil*. Barcelona: Anagrama [2018].
- MOSCARDI, Matías (2017): “El ojo parpadeante del poema: derivas críticas de la imagen objetiva en la poesía argentina contemporánea”, en *Badelbec*, vol. 6, n° 12, pp. 63-81 <<https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/179>>.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2011): *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Buenos Aires: El cuenco de plata [1935 / 1936].
- NADAL SUAÚ, Josep Maria (2019): “Solo he dejado de escuchar chistes sobre mi acento andaluz después de ganar el Premio Herralde [Entrevista a Cristina Morales]”, en *Pliego Suelto* (04/10/2019). <<http://www.pliegosuelto.com/?p=27543>>.
- NAVARRO CASABONA, Alberto (2001): *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- NÚÑEZ, Aníbal (1995): “¡Ah, del castillo! (Sobre la perceptibilidad)”, en Fernando R. De la Flor y Esteban Pujals Gesalí (eds.), *Obra poética II*. Madrid: Hiperión.
- PARDO TORÍO, José Luis (2004): *La regla del juego*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- PEIRCE, Charles Sanders (1974): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Charles Hartshorne & Paul Weiss (eds.). Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press [1931-1958].
- PERLOFF, Marjorie (1983): *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Illinois: Northwestern University Press.
- PICHEL, Luz (2013): *Cativa en su lugar / Casa pechada*. Ibiza: Progresele.
- (2015): *Tra(n)shumancias*. Madrid: La Palma / eMe.
- PICHEL, Luz & Ángela Segovia (2017): *Co co co u*. Segovia: La uña rota.
- PLATÓN (1997): *Crátilo*, en *Diálogos II*. Madrid: Gredos, pp. 339-461.
- (1992): *Fedro*, en *Diálogos III*. Madrid: Gredos, pp. 288-413.
- (2007): *La República*. *Diálogos IV*. Madrid: Gredos.
- PORRÚA, Ana (2005): “Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el Diario de Poesía”, en *outra travessia* n° 3, pp. 39-46.
- (2007): “Poéticas de la mirada objetiva”, en *Crítica Cultural* vol. 2, n° 2 <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0202/03.htm>>.
- POZUELO YVANCOS, José María (1993): *Poética de la Ficción*. Madrid: Síntesis.
- PRADO BIEZMA, Javier del (1993): *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Cátedra.
- (1994): “Ensayo de lectura temático-estructural”, en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 5, pp. 182-199.
- PRIETO, Martín (2007), “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, en *Cuadernos de LI.RI.CO* n° 3, pp. 23-49 <<http://journals.openedition.org/lirico/768>>.
- PROUST, Marcel (2008): *Contre Sainte-Beuve*. París: Folio [1954].
- (2010). *À la Recherche du temps perdu II. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. París: Folio [1919].
- (2013). *À la Recherche du temps perdu VI. Albertine disparue*. París: Folio [1925].
- PUJALS, Esteban (1992): “Language: un proyecto radical para la escritura de fin de siglo”, en Esteban Pujals (ed.), *La lengua radical. Antología de la poesía norteamericana contemporánea*. Madrid: Gramma, pp. 9-56.
- (2017a): “También para la poesía hacía falta un 15M”, en *L/E/N/G/U/A/J/E/o* n° 1. Madrid: Seminario Euraca, pp. 17-23.
- (2017b): “El 15M al pie de la letra”, en *Nayagua* n° 26, pp. 192-194. <<http://www.cpoesiajosehierro.org/web/index.php/nayagua/item/nayagua-26>>.
- QUENEAU, Raymond (2014): “Classification des travaux de l'Oulipo”, en Oulipo: *Atlas de littérature potentielle*. París: Folio [1973], pp. 73-77.
- RAIMONDI, Sergio (2010): *Poesía Civil*. Bahía Blanca: 17grises [2001].
- (2017): “El sistema afecta a la lengua”, en *L/E/N/G/U/A/J/E/o* n° 1, pp. 46-59 <<https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2017/02/el-sistema-afecta-a-la-lengua.pdf>>.

- (2018): “Para una poética. Notas”, en *Nayagua* n° 27, pp. 157-162.
- RANCIÈRE, Jacques (1998): “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?”, en E. Alliez (ed.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. París: Synthélabo, pp. 525-536.
- (2004): “Deleuze, Bartleby, and the formula”, en *The Flesh of Words. Politics of Writing*. California: Stanford University Press [1998], pp. 146-164.
- (2007): *Politique de la littérature*. París: Gallimard.
- (2009): *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM [2000].
- (2012): *El malestar en la estética*. Madrid: Clave intelectual [2004].
- RICHARD, Jean-Pierre (1961): *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. París: Seuil.
- RICŒUR, Paul (2006): *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*. París: Seuil [1983].
- (1991a): *Temps et récit II. La configuration du récit de fiction*. París: Seuil [1984].
- (1991b): *Temps et récit III. Le temps raconté*. París: Seuil [1985].
- ROUBAUD, Jacques (1995): *Poésie, etcetera: ménage*. París: Stock.
- SALCEDA, Hermes (2004): “El número de las reglas (I y II)”, en *El Trujamán. Revista diaria de traducción* (24/06/2004 y 1/07/2004) <https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/junio_04/24062004.htm>.
- SALGADO, María (2014): *El momento analítico. Poéticas constructivistas en España desde 1964* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- (2015): *Let Her Try / Deja a Ella probar. 1 fragmento de Patriarchal Poetry* <<https://archive.org/details/LetHerTry2015>>.
- (2016): *Hacia un ruido. Frases para un film político*. Valencia: Contrabando.
- SANMARTÍN ORTÍ, Pau (2006): *La finalidad poética en el formalismo ruso: el concepto de desautomatización* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense.
- SAUSSURE, Ferdinand (1945): *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada [1916].
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989): *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* París: Seuil.
- SCHLEGEL, Friedrich (2009): *Fragmentos, seguido de Sobre la incomprendibilidad*. Barcelona: Marbot.
- SEARLE, John (1986): *Actos de Habla: ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra [1969].
- SHKLOVSKI, Viktor (1985): “On Poetry and Trans-Sense Language”, en *October* n° 34. Cambridge: MIT Press [1916], pp. 4-24.
- (2012a): “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Biblioteca Nueva [1917], pp. 77-98.
- (2012b): “La construcción de la *nouvelle* y la novela”, en T. Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Biblioteca Nueva [1929], pp. 173-199.
- (1991): “The Novel as Parody: Sterne's Tristram Shandy”, en *Theory of Prose*. Illinois: Dalkey Archive Press [1925].
- SONTAG, Susan (1984): “Contra la interpretación”, en *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral [1964], pp. 15-27.

- STEIN, Gertrude (1998a): “Patriarchal Poetry”, en Catharine R. Stimpson and Harriet Chessman (eds.), *Writings 1903-1932*. Nueva York: The Library of America [1927], pp. 567-607.
- (1998b): “Narration: Lecture 3”, en Catharine R. Stimpson and Harriet Chessman (eds.), *Writings 1932-1946*. Nueva York: The Library of America [1935], pp. 337-351.
- (1998c): “Composition as Explanation”, en Catharine R. Stimpson and Harriet Chessman (eds.), *Writings 1903-1932*. Nueva York: The Library of America [1926], pp. 520-529.
- (1998d): “Sacred Emily”, en Catharine R. Stimpson and Harriet Chessman (eds.), *Writings 1903-1932*. Nueva York: The Library of America [1913], pp. 387-396.
- (1998e): “Poetry and Grammar”, en Catharine R. Stimpson and Harriet Chessman (eds.), *Writings 1932-1946*. Nueva York: The Library of America [1935], pp. 313-336.
- (2010): “Lecture 2”, en Thornton Wilder (ed.), *Narration. Four Lectures by Gertrude Stein*. Chicago / Illinois: The University of Chicago Press, pp. 16-29.
- STEYERL, Hito (2016): *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra [2012].
- THIEBAUT, Carlos (1999): “La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)”, en Valeriano Bozal (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (vol. II)*. Madrid: Visor [1996], pp. 377-393.
- TINIANOV, Yuri (2012a): “La noción de construcción”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Biblioteca Nueva [1923], pp. 117-122.
- (2012b): “Sobre la evolución literaria”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Biblioteca Nueva [1927], pp. 123-139.
- TODOROV, Tzvetan (2005): *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós [1984].
- (comp.) (2012): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Biblioteca Nueva [1957].
- (2012): “Presentación”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Biblioteca Nueva [1964], pp. 15-27.
- TOMACHEVSKI, Boris (2012): “Temática”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Biblioteca Nueva [1925], pp. 271-314.
- WARNING, Rainer (ed.) (1989): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor [1975].
- (1989): “La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura”, en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 13-34 [1975].
- WOOLF, Virginia (2010): *La muerte de la polilla y otros escritos*. Madrid: Capitán Swing [ca. 1932].
- ZOURABICHVILI, François (2007): “La question de la littéralité”, en *Klesis. Revue philosophique* n° 5 <<http://www.revue-klesis.org/pdf/F-Zourabichvili.pdf>>.

