

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Lit
G724p
2001
c1

Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica.

LA PÁGINA EN BLANCO Y LA MUERTE DEL AUTOR EN

LA NUEVA NOVELA DE JUAN LUIS MARTINEZ

159050321

Alumno: Mateo Goycolea T.
Profesor Guía: Andrés Morales

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
BIBLIOTECA EULENIO PEREIRA SALAS

-Diciembre, 2001-

“Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti será muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti -morir pronto.”

Apolodoro. Bibl. II, 6, 3.

Nosotros nos ocupamos aquí del sentido de los textos y no de su verdad. Debemos, ante todo, prevenirnos cuando buscamos el sentido de la Escritura para no tener el espíritu preocupado por razonamientos fundados en los principios del conocimiento natural (para no referirnos a los prejuicios; a fin de no confundir el sentido de un discurso con la verdad de las cosas, será necesario interesarse en encontrar el sentido apoyándose únicamente en el uso de la lengua o en los razonamientos cuyos únicos fundamentos sean la Escritura.”

Spinoza.

“Una tormenta abre brechas en las paredes, hace explotar los límites de las cosas.”

Rimbaud.

“El sentido -suponiendo que un poema lo tenga- es conjurado por un reflejo interior de las palabras mismas.”

Mallarmé.

“Ninguna interpretación es libre de presupuestos ideológicos ni es arbitraria en sus operaciones.”

Todorov.

“Esta página, este lado de la página, anverso o reverso de sí misma, nos permite la visión / de un poema en su más exacta e inmediata textualidad (sin distancia ni traducción): un / poema absolutamente plano, texto sin otro significado que el de su propia superficie. El / dibujo de las letras, el cuerpo físico de sus palabras, el espesor de los signos desnudos que / traspasando el delgado espesor de la página emergen aquí, invertidos sólo en mera escritu- / ra, destruyen cualquier intento de interpretación respecto a una supuesta: “Profundidad / de la Literatura”.

Juan Luis Martínez
Juan de Dios Martínez

Índice

0. Introducción: “El escritor, su biografía: murió, vivió y murió.”.....	5
I. Primer postulado.	
1. El argumento negativo de la autoridad.....	15
1.1 Supresión parcial de la figura del autor.....	15
1.1.2 El problema pronominal del indicador “tercera persona”.....	21
1.1.3 El problema de la subjetividad en el espacio de la enunciación.....	24
II. Segundo postulado: La pauta genética de “La página en blanco”.	
2. El grado cero de “La página en blanco”: observaciones preliminares.....	39
2.1 El código de la fotografía.....	47
2.2 Qué se entiende por grado cero y el vínculo de los intertextos.....	51
2.3 La transparencia de la página: ironía del cerco.....	53
2.4 Componentes: aproximación fragmentaria.....	58
2.5 Intertextualidad, intertexto y sobredeterminación en “La página en blanco”.....	63
III. Tercer postulado: Retórica de componentes.	
3. Extensiones hipogramáticas.....	72
3.1 Gramaticalidad de “La página en blanco”.....	75
3.2 Componentes de “La página en blanco”: observaciones.....	78
3.3 La página como expresión de superficie.....	79
IV. Conclusiones.....	88
V. Anexos	

5.1 Coherencia local: intratextualidad y posicionamiento.....	97
5.2 Intertextos fundamentales.....	108
5.2.1 S. Mallarmé.....	108
5.2.2. Rubén Darío.....	120
5.2.3 Enrique González Martínez.....	126
5.3 Campo etimológico de tres componentes.....	130
5.4 Campo simbólico de componentes.....	132
5.5 Campo enciclopédico de componentes.....	141
5.6 El cisne en <i>El imaginario antropológico medieval</i>	145
5.7 Conversaciones sostenidas por Juan Luis Martínez.....	152
5.7.1 Conversación entre Félix Guattari y J. L. M.....	152
5.7.2 Conversación entre Francisco Zegers y J. L. M.....	164
5.7.3 Conversación entre Guadalupe Santa Cruz y J. L. M.....	165
5.8 Conversación sostenida entre Mateo Goycolea y Carla Cordua sobre <i>la muerte de Dios y La Nueva Novela</i>	167
5.9 “¿Qué es un autor?”.....	185
5.9.1 “La escritura y el silencio”.....	206
5.9.2 “Vacío”.....	209
5.9.3 “La muerte del autor”.....	210
5.9.4 “La mirada de Orfeo”.....	216
5.9.5. La Retórica: aproximación sintética.....	223
5.9.6 Hegel: La certeza de sí mismo.....	246
6. Bibliografía.....	248
7. Agradecimientos.....	254

0. Introducción. “El escritor, su biografía: murió, vivió y murió.”

“Probablemente preferiría traer un acompañante, pero dejo en sus manos la decisión, observando únicamente que si su marido ha venido con usted, con ~~el mayor~~ mucho gusto le recibiré (he tachado el mayor porque es ambiguo; la mayoría de las palabras lo son, me temo).”

Lewis Carroll. Carta de invitación a Alice Liddell, 1891.

Juan Luis Martínez Holger (Valparaíso 1942 - Santiago 1993), uno de los poetas chilenos más importantes de la segunda mitad del siglo XX, ha sido caracterizado como escritor incisivo y experimental. Sus trabajos se inscriben en el canon de la poesía chilena contemporánea. Configura lo que algunos críticos han llamado un movimiento neovanguardista o más precisamente la Neovanguardia chilena. Dicho movimiento se agrupó en torno al CADA (Colectivo de acciones de arte), durante los años 70-80, junto a poetas como Raúl Zurita y Juan Cameron entre otros, en la ciudad de Viña del Mar. Como el mismo rótulo lo indica, la neovanguardia constituye una reformulación de la estética de algunos de los movimientos de vanguardia y postvanguardia europea y latinoamericana como el futurismo, dadaísmo el creacionismo y la antipoesía.

Sorprendente resulta el hecho de que un poeta del nivel de Juan Luis Martínez haya recibido solamente una educación básica y permaneciera como autodidacta durante toda su vida. Tampoco hizo mayores galas de “poeta” -al estilo oficial y famoso, poeta institucional-, por el contrario, mantuvo la suficiente reserva sobre su vida y su obra pasando casi desapercibido -en los años de su producción y publicación-. En las pocas entrevistas que concedió, se refirió al anonimato artístico -anonimia- asumida como

posición poética: “Me complace irradiar una identidad velada como poeta; esa noción de existir y no existir, de ser más literario que real.”¹. Dentro de esta estética de la anonimia, Juan Luis Martínez publicó en vida dos importantes obras: La nueva novela (1977) y La poesía chilena (1986). Además de estas publicaciones el autor cuenta con un conjunto importante de poemas “inéditos” que serán publicados junto a la mayor parte de las entrevistas y conversaciones que sostuvo con la prensa ().

En el contexto histórico de la dictadura chilena (1973-1989), Martínez realizó un trabajo poético que critica en forma figurada al orden político del régimen militar. Es este sentido críptico de La nueva novela lo que lo constituye como “un libro inabordable”² tanto para la crítica literaria -desde el punto de vista del género y el sentido- como para las editoriales de la época.

Otra de las constantes de las poéticas del autor se centra en la construcción / deconstrucción de una imagen de la historia (contingencia y parodia: fragmento). A partir de la experiencia traumática de la dictadura (desaparecidos políticos, exiliados, torturados), Martínez presenta en su obra una imagen de mundo caótica: conflicto entre

¹En Roblero, María Ester. “Me complace irradiar una identidad velada”. Diario El Mercurio, suplemento “Revista de Libros”. 14 de Marzo de 1993. P. 4.: María Ester Roblero: “En una ocasión el crítico de “El Mercurio” Luis Vargas Saavedra creyó que usted era un invento de Enrique Lihn y Pedro Lastra, y escribió “acaso Juan Luis Martínez ni siquiera exista”. ¿Qué le parece? Juan Luis Martínez: Ese comentario me emocionó mucho. Me complace irradiar una identidad velada como poeta; esta noción de existir y no existir (...). De joven leí un aforismo de Novalis: “la poesía es lo real absoluto”. Si entonces me sedujo esa afirmación, hoy estoy convencido de que es así. (...) María Ester R.: “A estas alturas de la vida, ¿cómo se definiría usted? JLM: Soy un poeta apocalíptico. Creo en el fin de una época. Se perdió la imagen sólida del mundo, Los conocimientos acumulados sólo han servido para la confusión. Nuestra confianza en el lenguaje también se ha perdido. ¡Cosa terrible! Ahora tenemos que informarnos para poder hablar. M.E.R: “Y entonces, ¿qué mensaje pretende decir a través de su poesía? JLM: No pretendo nada. Nada de nada. Pretendo tan poco de todo en verdad. En mi primera juventud fui un sujeto bastante rebelde, y llevé mi vida hasta los márgenes sociales. Buscaba algo que ni siquiera sabía bien qué era y la poesía me mostró otra vida que me permite la aventura en el plano verbal, y la transgresión de los códigos en ese plano.”

²Vid. Lihn, Enrique. El circo en llamas. Editorial Lom. P. 197 y ss.

realidad y apariencia, verdad-falsedad y sinsentido (*nonsense*)³, “el desorden de los sentidos”, alteración del género novelístico, etc. Una escritura que en palabra de E. Lihn se clausura “según el orden de la semiología”⁴, esto es, el dominio de las formas (significantes) por sobre los contenidos (significados). Incluso podría afirmarse que el autor intenta mostrar la insuficiencia del lenguaje en pro de una suficiencia relativa de las imágenes: escritura de significantes⁵. Se trata entonces de una escritura “híbrida”

³Nonsense (def): Forma literaria que consiste en la expresión de versos o frases que resultan semántica o lingüísticamente incoherentes. Si se empleó en el Barroco, sobre todo por un metanálisis expreso (*En lo alto de Andalucía y tente luego...*), alcanzó su forma en el XIX en España en algunos poemas que se publicaron en el *Madrid Cómico* (*Un ángel en el cielo / pidió a San Agustín un caramelo, / y un oso en la Siberia / mordió a un viajero y le rompió una arteria. / Los ángeles y los osos / ha resultado siempre fastidiosos*); en Inglaterra fueron, sobre todo, Lewis Carroll y Edward Lear (*Nonsense poems*) sus cultivadores más destacados. Elementos procedentes del nonsense se encuentran en escritores posteriores (Jarry, Quenau, Vian, Joyce, etc.). En la literatura española podrían servir como ejemplos de esta continuidad algunos textos creacionistas (*Amor amor obesidad hermana / soplo de fuelle hasta abombar las horas / y encontrarse al salir una mañana / que Dios es Dios sin colaboradoras / y que es azul la mano del grumete / -amor amor amor- de seis a siete*, Gerardo Diego) o en el postismo (*Estaba una pájara instante / florecida en la espera limón, / con la pasa recoge la meca, / con la meca recoge su amor*, E. Chamorro). Procedimientos del nonsense han sido utilizados también en el teatro del absurdo- Ionesco o Beckett- para explicitar la incoherencia y la alienación del mundo actual, pero -precisamente por la intención del autor, que connota las frases- es difícil hablar en este caso de non-sense al faltar el sentido lúdico que es base de esta forma. En la narrativa actual en castellano sería fácil encontrar ejemplos en Cortázar (el glíglico), Cabrera Infante (*Ejercicios de esti[l]o*), en la *Larva* de Julián Ríos. Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Editorial Ariel. Barcelona, tercera edición, 1971.

⁴ “Literatura elevada al cubo y a la vez esfuerzo por integrarla en una unidad mayor: la escritura según el orden de la semiología, que es la ciencia de las formas significante; lenguas entrelazadas como en *La nueva novela* en un lenguaje mixto. Este es un libro de recortes y montajes, de frases y figuras que se correlacionan.” “(...) Si tuviéramos que racionalizar el poema de Martínez, diríamos que el ardid del texto consiste en el empleo de las nociones de lenguaje y de signo retirándole al lenguaje su dimensión semántica y, consecuentemente, al signo uno de sus elementos constitutivos: el significado. (...) El signo al que se refiere J.L.M. es un anverso que carece de reverso, y el “lenguaje vacío” es un lenguaje semántico.” Lihn, Enrique. *Ibid.* Op.cit. pp. 177, 200.

⁵La escritura de significantes incorpora objetos de la tradición que son reprocesados por el autor, alterando el funcionamiento normal de la lectura, en la medida en que apela a una descodificación, a un llenado del sentido -cultural, histórico, estético- que el objeto evoca por sí mismo. Roberto Merino advierte el problema que se genera en los distintos niveles de recepción del texto y sus objetos en términos de que “De algún modo, lo

(*pastiche*) (), es decir, de un montaje de discursos (comics, objetos, transparencias, fotografías, gráficos, dibujos, cálculos físicos, operaciones matemáticas) relativizándose así la escritura poética en su inscripción genérica. La reelaboración y el montaje de los discursos provenientes de distintos ámbitos del saber y la tradición generan un pacto de lectura que precisan o modelan un lector (lector modelo⁶) que acepte los desplazamientos “enciclopédicos” a los que es sometido. De manera similar la antipoesía de Nicanor Parra se puede considerar una escritura *ensamblada* en la medida en que “los cortes en la cadena verbal no surgen así, en correspondencia con relaciones de homogeneidad internas a las partes, que se abrían hecho más independientes entre sí que en la obra tradicional. Ya no hay la “continuidad de relaciones” que exigía Schiller y que fue destruida violentamente por Lautrémont. El montaje antipoético vuelve a romper la apariencia de conjunto acabado que tenían las obras anteriores al vanguardismo”.⁷

En este sentido, el proceso de montaje en La nueva novela, aparece como una

exhibido en LNN, viene a ser los materiales y su trabajo; en términos que nos resultarán de una mayor funcionalidad en adelante hablaremos de el objeto (definido como: unidad, material, visual o textual que se integra al contexto de una obra, utilizándose como un signo ya constituido en otros sistemas) y el proceso (definido como: la actividad exhibida de la construcción / deconstrucción obrada sobre repertorios de objetos). Procedería, además, involucrar estos conceptos (el objeto y el proceso a la vanguardia artística del siglo veinte, específicamente al trabajo de Marcel Duchamp, y por ese intermedio designar objeto y proceso como códigos de la vanguardia recurridos en la obra de Martínez, que inciden en la forma de su construcción.” Merino, Roberto. La Reflexividad en la Poesía Chilena Contemporánea. La Nueva Novela de Juan Luis Martínez: Proposición de una lectura. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Filosofía con mención en Literatura. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Literatura. Santiago, 1983.

⁶“El **lector modelo** es un conjunto de condiciones de felicidad, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado.” Eco, Umberto, Lector in Fábula, Editorial Lumen, Barcelona, 1981, p. 89. Hay que observar que en el juego de la “modelación” de un lector feliz, Martínez -sujeto de la escritura- frustra sistemáticamente las expectativas del lector, por lo tanto, la felicidad en el proceso de actualización que el texto propone -las tareas para el sujeto de la recepción- es relativo.

⁷Schopf, Federico. Del vanguardismo a la antipoesía. Lom Ediciones. Segunda edición,

carnavalización de discursos, que en el plano de la disposición, busca establecer un efecto fragmentario que rompe con la lectura lineal -tradicional- de la obra literaria. La problematización irónica de los posibles y lo imposible, de lo verdadero y lo falso, definido indefinido, de lo absurdo y el sin-sentido como insistencia en la desorientación⁸; no ocupan un lugar menor dentro de la escritura del autor. La figura tradicional del autor es sustituida -desde la perspectiva de las funciones y el producto- por la figura del *bricoleur*:

“Sin desmedro de la validez del código de la vanguardia que introduce el trabajo del objeto en LNN, en cierto modo este trabajo define al autor u organizador de los materiales, como bricoleur que trabaja con signos culturales, con objetos propiamente tales, o con imágenes visuales y textos tratados en calidad de objetos. Un bricoleur, en rigor, es un manipulador de deshechos, que la conjunción de restos de objetos -artefactos- anteriores, logra crear nuevos instrumentos: el bricoleur hace objetos de objetos. La actividad del bricolage define en LNN una actitud ante la literatura, y una actitud hacia los productos culturales: los elementos literarios y culturales son tomados

aumentada y corregida. Santiago, 2000. Vid. p. 145.

⁸ La obra se abre con un epígrafe de Edward Lear, y son reiteradas las citas a Lewis Carroll, cuestión que como se verá más adelante es parte de un posicionamiento: “(...) La meta que coronaría a las muy diversas negaciones literarias inventadas por Martínez en esta obra sería la destrucción del sentido en favor del sinsentido. Puede tratarse del significado de una palabra, de un hábito mental, de un título, de un lugar común, incluso de una imagen (...) ¿Es esto una nueva paradoja, la de expresarse mediante la producción del absurdo? ¿Puede el sinsentido ser un mensaje? El juego de que se trata podría, tal vez, ser ilustrado por la famosa frase filosófica: “el conjunto de todos los conjuntos y el barbero del regimiento”. (...) el sinsentido del ‘nada que ver con nada’. (...) La absorción ininterrumpida de negaciones inconexas, aisladas a que nos somete *La nueva novela* nos deja mudos, desnudos y carentes de todo recurso en un paisaje en que no hay nada que crezca o respire. El sinsentido y la desconexión entre sus varias formas sólo pueden convertirse en un mensaje si aceptamos que ‘no hay mensaje’ es un mensaje: “una comunicación en la que dicen que no dicen nada”. En Cordua, Carla. Ideas y ocurrencias. RIL Editores. Santiago, 2001. p. 89. Vid. “Variedad poética de la negación.” p. 56.

aquí en toda su calidad de objetos residuales, de restos que provienen de una sociedad, de una cultura, que puede ser entendida en relación a la calidad de su escoria. En este sentido, como el bricoleur, Martínez trabaja con un “conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales heteróclitos (...) y la obra (“la composición del conjunto”) es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido [al bricoleur] de renovar o enriquecer sus existencias [las de los instrumentos y materiales] o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores” (...) El trabajo de LNN sobre los objetos que colecciona, el proceso a que los somete, está relacionado con el bricolage y el pensamiento mítico, y la que se realiza al interior de LNN, no operan con la significación de sus objetos en cuanto a abrir conceptos, transparencias, sino que -y la misma calidad objetual del elemento acudido lo determina- acceden al objeto en toda su opacidad, como signo constituido, como instrumento definido, como el residuo de una actividad anterior, y entonces se procede al proceso de sus transformaciones.”⁹

La estrategia lúdica aparece desde la estructuración de los capítulos hasta sus contenidos y referencias, alternándose con dimensiones performativas¹⁰ en la disposición general

⁹Merino, Roberto. Op. cit. p.12

¹⁰ Se ha traducido “emisión performativa” como *emisión realizativa*, esto es, el tipo de locución o emisión que realiza o ejecuta una acción simultáneamente (la emisión es realización). En La nueva novela, se traduce en la acción imperativa y apelativa -de ciertas emisiones- hacia el lector -que la obra modela-. Se trata de una serie de acciones o proposiciones que el lector *debe* realizar, donde la realización locucionaria es de naturaleza imperativa: p.e. “**Dígalo** en la primera persona del singular”, “**Observe** con atención su mano izquierda **y diga** a quién pertenece”, “**Construya** un mundo coherente a partir de NADA” etc. También se ha distinguido en la performatividad la “optimización de actuaciones: aumento del *out put* (informaciones o modificaciones obtenidas), disminución del *input* (energía gastada) para obtenerlos. Son juegos en que la pertinencia no es ni verdadera ni justa ni bella, sino que es eficiente: una jugada es “buena” cuando funciona mejor y/o cuando gasta menos que otra. Las técnicas adquieren importancia en el saber postmoderno por la performatividad”. Wallace, David. Problemas actuales de los estudios literarios. El (des)centramiento teórico.

del texto. Vale decir, el carácter permanentemente apelativo hacia el lector -que ocupa en cuanto figura un espacio que hace de la obra una obra definitivamente incompleta, abierta-.¹¹ En este sentido, las fisuras de una obra abierta, son leídas aquí como un tipo de realización o *performance*. Ahora bien, Umberto Eco propone los conceptos de “obra abierta” y “obra en movimiento” en un sentido que nos permite filiar una insistencia: “Si nos dirigimos al sector literario para buscar un ejemplo de *obra en movimiento*, encontramos, en vez de un *pendant* contemporáneo, una asombrosa anticipación: se trata del *Livre* de Mallarmé, la obra colosal y total, la Obra por excelencia que debía constituir para el poeta no sólo el fin último de la propia actividad, sino el fin mismo del mundo (*Le monde existe pour aboutir a un livre*). Mallarmé no llevó a término esta obra, no obstante haber trabajado en ella toda la vida (...) El *livre* debía ser un monumento móvil, y no sólo en el sentido en que era móvil y “abierta” una composición como el *Coup de dés*, donde gramática, sintaxis y disposición tipográfica del texto introducían una poliforme pluralidad de elementos en una relación no determinada (...). Permitiendo el cambio de elementos de un texto, ya de por sí capaz de sugerir relaciones abiertas, el *Livre* deseaba devenir un mundo en constante fusión que se renueva continuamente a los ojos del lector, mostrando siempre nuevos aspectos de ese carácter poliédrico de lo absoluto que pretende, no diremos expresar, sino sustituir y realizar.”¹² En este sentido, no se puede dejar de observar que, en La nueva novela, hay una voluntad de inscripción en la tradición mallarmeana del libro, la obra, como

Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Dpto. de Literatura. Publicaciones especiales. p. 26.

¹¹Texto abierto. Estamos en presencia de un texto abierto cuando el autor “Decide (...) hasta qué punto debe vigilar la cooperación del lector, así como dónde debe suscitarla, dónde hay que dirigirla y dónde hay que dejar que se convierta en una aventura interpretativa libre.” Eco, Umberto. Lector in fabula. Editorial Lumen. Barcelona, 1981. P. 84.

¹² Eco, Umberto. Obra abierta. Editorial Ariel. Barcelona, segunda edición, 1985. Cfr. a este respecto La nueva novela op. cit. pp. 10-17.

totalidad incompleta:

“(…) (Develar el significado último del canto de los pájaros equivaldría / al desciframiento de una fórmula enigmática: la eternidad incesantemente re- / compuesta de un jeroglífico perfecto, en que el hombre jugaría a revelarse y / a esconderse a sí mismo: casi el **Libro** de Mallarmé). (...)”¹³

Y es precisamente por los intersticios de un ‘desciframiento’, de una lectura que traduce un ‘jeroglífico’ o enigma, que, el autor, conduce y *controla* los desplazamientos del lector, para que éste último complete los ejercicios que propone la obra.

Al transformarse el lector en un co-autor del texto -el texto definitivamente inacabado por el autor-, el silencio y la reticencia se incorporan a la escritura, rompiendo la imagen tradicional que históricamente se le ha asignado tanto al lector como al autor: función institucional del Autor, de la verdad y el original. Semejante retoricidad de la escritura ha sido relacionada con una “deconstrucción de la personalidad individual”¹⁴. En este sentido, podemos entender el carácter intertextual¹⁵ de la obra, como una de las

¹³ “NOTA 5. OBSERVACIONES SOBRE EL LENGUAJE DE LOS PAJAROS / Véase: LA LITERATURA.” La nueva novela, op. cit. p. 126. El destacado de “**Libro**” es del texto, de aquí las consideraciones.

¹⁴ “Juan de Dios Martínez, el *troquel anónimo de alguno que es ninguno*, es quien lleva más lejos aquí, con mucho de lo que ello implica, la deconstrucción de la personalidad individual (...) Este (aún bajo sus formas más sofisticadas) no se resigna nunca a sacrificar los Derechos de Autor en nombre de los deberes de la anonimia y la pluralidad, a producir un libro antes por obra de los mecanismos de la lectura que por los de la escritura.” En Lihn, Enrique, Op. cit. p. 178-179. “(...) [los pájaros] no pueden / callar porque no tienen nada que decir y no teniendo nada picotean como último recurso / las migajas del nombre del (autor) (...) La nueva novela, op. cit. p. 126.

¹⁵ La reflexividad intertextual es un mecanismo codificado que implica reflexión especular, v.g. cómo “un enunciado remite a otro enunciado, a la enunciación o al código del relato.” Dallenbach, Lucien. El Relato Especular. Editorial Visor. Madrid, 1991. P. 62. “Llamamos inter-textualidad a la interacción de textos que se producen en el interior de un sólo texto. (...) La intertextualidad es una noción que nos indica la manera en que un texto lee a la historia y se inserta en ella.” Kristeva, Julia. Citada por Roberto Hozven en El estructuralismo literario francés. Ediciones del D.E.H. Santiago, 1979. pp. 126-127. Cfr. Merino, Roberto. Op. cit. p. 25. Según Kristeva, los intertextos “penetran en el texto de la novela directamente recopilados (citas) o como huellas mnésicas (recuerdos). Se transportan intactos desde su propio espacio hasta el espacio

estrategias orientadas hacia la lectura, que relativiza la autoridad genética del autor al incorporar otras voces sin mayor intervención ni mediación: los intertextos pasan a apropiarse del texto principal, desapareciendo incluso la voz indirecta de este autor. El autor, como ha indicado Federico Schopf sobre Nicanor Parra, es en gran medida un *bricoleur*.¹⁶

La “desaparición autorial”, hasta el momento, ha sido un tema reiterado para referirse a la obra de Martínez, confirmándolo el propio escritor mediante sus entrevistas, como se ha dicho anteriormente. Dicha “diseminación” hasta el momento ha sido tratada en términos figurativos: su desaparición implica la supresión y en apariencia la figura, el enmascaramiento de su propia muerte. Este posicionamiento, en el caso de La nueva novela toma dimensiones más concretas: en “La página en blanco” el autor muere posesionando el vacío en la imagen del cisne que canta al morir. Esto ocurre, como se demostrará, en las derivaciones intertextuales e intratextuales -el análisis de los componentes- que genera “La página en blanco” en su estructura profunda (“El cisne de Ana Pavlova sigue siendo la mejor página en blanco”) y en el sistema descriptivo rastreado en la tradición¹⁷.

El objeto de este trabajo, entonces, es analizar (proceso de lectura), “La página en blanco” -microcontexto- y las relaciones intratextuales e intertextuales con las que se relaciona -macrocontexto-. En “El cisne troquelado”, “El lenguaje de los pájaros” y en “Obsevaciones a la exuberante actividad o confabulación fonética del lenguaje de los pájaros”, entre otros textos, vemos una insistencia -matriz semántica en Riffaterre- que

de la novela que se escribe, copiados entre comillas o plagiados”. En El texto de la novela. Editorial Lumen. Barcelona, 1981.

16“De esta manera (...) [el bricoleur trabaja] con materiales lingüísticos propios y ajenos, materiales de deshecho o de segunda mano, citas de otros autores, productos de su propia inspiración y de sus recolecciones, de la búsqueda metódica y del hallazgo casual (...) su procedimiento más general es -como ya sabemos- el montaje.” Schopf, Federico. Op.cit.pp. 172-173.

permiten explicar la diseminación o muerte aquí propuesta como un enclave poético de la obra.

Objetivos:

- 1) Analizar las unidades de sentido en términos de constituyentes de un sistema descriptivo. Realizar una taxonomía de constituyentes que defina los componentes considerados aquí fundamentales (Taxonomía de referentes: macrocontexto).
- 2) Realizar una investigación -con carácter descriptivo- de la lógica intertextual de “La página en blanco”.
- 3) Describir los desplazamientos intratextuales de las unidades e indicar los lugares a los que remiten.
- 4) Vincular los movimientos de lectura -desplazamientos- que implica la lógica de los intertextos con el tópico de la muerte del autor.
- 5) Describir y articular la muerte del autor en términos de poética determinante: a) El posicionamiento estético-ideológico del (autor) y b) Establecer los elementos mínimos de una introducción a una discusión teórica.

Hipótesis:

Sobre la base de análisis intertextual de “La página en blanco” se realizará una lectura que busca localizar la construcción discursiva del autor de la obra en términos de una autoridad negativa (argumento negativo de la autoridad). Esto significa, vincular la muerte del autor como una de las poéticas centrales de La nueva novela. Dicho análisis permitirá circunscribir el tópico de la muerte en el texto con los problemas del silencio y el vacío como categorías estético-ideológicas con las que este discurso argumentaría una posición poética respecto de la obra de arte.

¹⁷ Cfr. Anexos: 5.2.1, p.109; 5.2.2, p. 123 y 5.2.3. p. 130.

Primer postulado.¹⁸

1.0 El argumento negativo de la autoridad.

“El texto, despersonalizado, en cuanto nos separamos de él como autor, no reclama la aproximación de ningún lector. Ello ocurre de tal manera que la obra se halla sola: creada y existente.”

S. Mallarmé.

1.1 Supresión parcial de la figura del autor.

El comienzo de este trabajo es presentado al lector sobre la base de una premisa con respecto a la figura del autor y su instalación dentro de la obra. Tal premisa se estructura en torno a una *despertencia*: el argumento negativo de la autoridad. He considerado importante precisar -antes de la exposición general de la premisa-, el concepto de argumentación que manejaré en el transcurso de la misma. El concepto

¹⁸ Se entiende aquí el concepto de *postulado* como equivalente al concepto *hipótesis* en la medida en que se deriva de una reflexión teórica o teorema. Dentro de la gramática científica “una teoría científica -si es deductiva-, como es sabido, se basa también en postulados; es decir, en proposiciones que se conviene en aceptar como verdaderas, aunque no sean evidentes ni demostrables, porque son necesarias para la formación de dicha teoría.” Cfr. Rabanales, Ambrosio. Métodos Probatorios en Gramática Científica. Ediciones Itsmo. Madrid, 1992. En este sentido “un postulado no es otra cosa en el plano teórico, que una hipótesis, pero en el plano práctico es una hipótesis necesaria, cuyo fundamento no reside en la naturaleza humana. Posee un valor normativo de la razón teórica, y un valor constitutivo en la razón práctica, en la medida en que no entra en la constitución de un objeto científico (...) Dicho de otro modo: nuestros postulados son subjetivamente necesarios, pero objetivamente insuficientes. Quien cree en la moralidad debe creer en los postulados.” Belaval, Yvon. Historia de la Filosofía. La Filosofía Alemana de Leibniz a Hegel. Editorial Siglo XXI. Decimoprimer edición. México, 1992. Es necesario aclarar, desde este punto de vista, que la inserción del concepto responde a una necesidad metodológica. De la misma forma, dejo explícito que en la investigación no realizaré un análisis gramático-científico del problema global de la tesis.

operativo de argumento como de argumentación lo he tomado del Tratado de la argumentación de Perelman y Olbrechts-Tyteca¹⁹, donde se especifica que:

“(...) *toda argumentación pretende la adhesión de los individuos y, por tanto, supone la existencia de un contacto intelectual.* Para que haya argumentación, es necesario que, en un momento dado, se produzca una comunidad efectiva de personas. Es preciso que se esté de acuerdo, ante todo y en principio, en la formación de esta comunidad intelectual y, después, en el hecho de debatir juntos una cuestión determinada.(...) Para argumentar, es preciso, en efecto, atribuir un valor a la **adhesión** del interlocutor, a su **consentimiento**, a su concurso mental.”²⁰ Adhesión y consentimiento, son entendidos aquí como términos equivalentes, que generan un acuerdo entre interlocutores, o más precisamente un pacto de lectura, una asignación de valores comunes sobre un problema determinado. En este sentido, un argumento -independientemente que existan distintas clases-, es una estructura gramaticalmente formada que provoca (o no) un efecto de *adhesión*, respecto de un contenido o tema delimitado (“La página en blanco” en la obra de Juan Luis Martínez). En este sentido todo argumento implica un ejercicio de argumentación en la medida en que “toda argumentación es el índice de una duda pues supone que hay lugar para caracterizar o para reforzar el acuerdo acerca de una posición determinada que no sería suficientemente clara o no se impondría con suficiente fuerza (...) por tanto, el dominio de la argumentación es el de lo verosímil, de lo posible, de lo probable, en la medida en que esto último escapa a las necesidades de cálculo.”²¹

La primera adhesión a la que apela el argumento negativo de la autoridad, es la supresión parcial del nombre del autor: si bien la tachadura del nombre suprime una función, es posible leer su nombre, de ahí su negación parcial. Este ejemplo buscaría

¹⁹ Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. Tratado de la Argumentación. Editorial Gredos, Madrid, 1989. (El destacado es mío).

²⁰Ibid. pp 49-50.

mostrar que, tanto la adhesión como el consentimiento, precisan un desarrollo argumentativo. Para el caso de esta investigación la adhesión y el consentimiento, se generan, en gran medida, en virtud de la percepción de un desvío, de una falta²². En consecuencia, el carácter central de *todo* argumento (especialmente el argumento negativo de la autoridad) es de naturaleza *retórica* o *perlocutiva*, en la medida en que la adhesión genera un tipo de lectura en que la verdad, en detrimento de lo verosímil²³, “*ocupa un segundo plano de la discusión.*”²⁴ Dicho pacto de lectura, es presentado aquí, con la finalidad de “iniciar una discusión teórica” sobre la dimensión estético-ideológica de “La página en blanco”. Aclarado el punto argumentativo, presento la exposición de sus principios.

1.2 La estructura retórica²⁵ del discurso *martineano*, -esto es, la lectura de los efectos que produce eventualmente en el lector-, descansa sobre una actitud efectiva por parte del autor que no cesa de argumentar una autoridad negativa²⁶ (de ahí la tachadura de la autoridad) con respecto a la obra. Dicha operación constituye tanto una poética autorial definitiva, como un rasgo, un indicio, que insiste en un distanciamiento relativo que

²¹Cfr. Anexo 5.9.5 La Retórica, p. 233: Preceptiva de la retórica.

²² Un segundo ejemplo. El desvío más evidente en la estructura de la proposición “La página en blanco” es su carácter contradictorio o quiásmico: la página, la transparencia que la nomina, está escrita *no* en blanco. En este sentido, la falta o desvío, señala una exigencia de lectura a partir de los constituyentes del texto “La página en blanco” para determinar el sentido del mismo: objetivo central de la hipótesis general de la investigación, a saber, la intertextualidad del texto en función de la muerte del autor.

²³Lo verosímil : creíble de acuerdo a la verdad (contrato). Se descompone por lo menos en dos instancias:

a) posible: que puede ser o suceder

b) probable: que se puede probar; aquello que (probablemente) sucederá. Cfr. Anexo 5.9.5 p. 235 y ss.

²⁴En efecto, se trata de una investigación propositiva estructurada en tres postulados y un conjunto no menos importante de anexos. Cfr. nota 18.

²⁵O, más precisamente, estructura semémica del discurso y de la construcción de un sujeto polisémico. Cfr. Anexo: La Retórica 5.9.5. Metasemas: p. 251 y s.

²⁶ La inscripción de la figura del autor en la obra se vuelve incesante, en la medida de su

buscaría una autonomía estética de la obra, en tanto metáfora de la obra literaria²⁷. En este sentido el argumento de la autoridad funciona como una huella -o un dispositivo²⁸ diferencial- localizable en determinados capítulos de La Nueva Novela. Esta localización, o más bien, el grado de recurrencia textual del sujeto de la producción (como de la enunciación) del texto, nos indica una pertenencia a un territorio²⁹ o más precisamente, a una propiedad de la superficie de la obra (la figura del autor se haría *cómplice* con determinadas partes de la obra, abandonándola y abandonándose en ella). El concepto de territorio es comprendido aquí en el sentido que le dan a este concepto Deleuze y Guatari en la ya célebre introducción a Mil Mesetas.³⁰ Para ellos *territorio* y *propiedad* son términos equivalentes sobre los cuales se realizan desplazamientos de sentido: territorialización de una propiedad (o asignación de sentido), desterritorialización y reterritorialización (semántico-discursivas, p.e.). Para el caso de la autoridad negativa como argumento de apropiación dominante en La Nueva Novela,

insistencia o recurrencia textual.

²⁷La figura del autor, en la medida que descansa sobre su nombre una alteración negativa -el proceso objetivo de enmascaramiento de la identidad-, es leída aquí como metáfora de la obra. Entendiendo por metáfora el “modelo que puede comprenderse en términos lingüísticos como la relación entre el significado figurado y el significado propio (...). La metáfora *no es* “en realidad” el ente que literalmente significa, sino que puede ser entendida como si se refiriera a algo en lo que ser y significado coinciden. El significado engendra y determina la metáfora como la apariencia o el signo de este significado. (...) La metáfora no significa lo que dice sino, en último análisis, dice lo que quiere decir, puesto que está controlada y orientada por y hacia un significado específico o hacia un conjunto de significados.” En De Man, Paul, Visión y ceguera, Editorial Monte Ávila, Caracas, 1983. Vid. p 112, 113 y ss.

²⁸Los dispositivos, se entienden aquí, como estructuras cuya función consiste en activar un efecto en el destinatario del texto, no sólo sobre el contenido de la obra, sino también sobre la forma de ésta. En otras palabras, es un agente disparador de una reflexión que puede ser tanto interior como exterior a los estratos de la obra. Tal procedimiento técnico mostraría, en términos hipotéticos, la lógica modal de una estructura textual que sistemáticamente se refleja a sí misma. En pocas palabras mostraría un tipo de intervención textual: la diferencia en la negación.

²⁹ “Territorio” es un término sobre el que se ha señalado una equivalencia más precisa. Territorio también significa texto. Destaco la precisión conceptual del profesor David Wallace de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

³⁰Deleuze, Gilles y Guatari, Félix. Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia. Editorial

el término más adecuado es el de una desterritorialización de la propiedad del nombre del autor (como de la identidad del mismo). En este sentido me veo en la necesidad de precisar exactamente lo que estos teóricos entienden por desterritorialización (D):

“La función de desterritorialización: **D** es el movimiento por el que “se” **abandona el territorio**. Es la operación de la línea de fuga. Pero diferentes casos se presentan. La D puede estar enmascarada por una reterritorialización que la compensa, , de esa forma la línea de fuga permanece bloqueada: en ese sentido, se dice que la D es *negativa*. Cualquier cosa puede servir de reterritorialización, es decir, “valer como” territorio perdido; en efecto, uno puede reterritorializarse en un ser, en un objeto, en un libro, en un aparato o sistema...(...)”³¹

El abandono que implica la desterritorialización de la autoridad en La Nueva Novela, cargaría de sentido a la figura del autor: su función es la de sustraerse parcialmente de la obra. Desde esta perspectiva, el gesto del abandono como de la pérdida, constituyen la línea de fuga de la autoridad del autor. El autor -en tanto autoridad- se reserva un espacio negativo en la obra: el espacio lúdico de la desaparición. Las líneas de fuga, donde es posible encontrar y perder una imagen del autor, tienen la particularidad de ser segmentos de la obra. Tenemos en este sentido una representación fragmentada, incompleta de su imagen. Para la retórica tradicional, esta estrategia discursiva se entiende como una operación semántico-textual: supresión parcial³², en oposición a

Pre-textos. Cfr. Rizoma (introducción).

³¹ Ibid.

³² Entiendo por supresión -en sentido amplio- la operación retórica que altera a nivel léxico (lexemas: palabras) los constituyentes de una palabra. En este sentido el grado de supresión del lexema se acerca más a un tipo de negación (como se ha explicado anteriormente), y que no obedece necesariamente a lo que la retórica tradicional entiende por *supresión*. El procedimiento metodológico de la supresión en sentido

supresión completa³³. Si tomamos el texto “La sinceridad” como ejemplo encontramos tipos de supresión:

LA SINCERIDAD

Dado que usted me presenta [a mí] un tarjeterito afirmándome que está vacío, si al abrirlo bruscamente [yo] me encuentro con un cocodrilo de gran tamaño, ¿quién ha mentido: usted o yo? Adivine lo que [yo] quiero decir.

En este texto es posible explicitar en el uso de la preposición y el pronombre personal en primera persona (entrecorchetados y explicitados para el análisis los que están elípticos), una supresión completa, en la medida en que se verifica una condición

tradicional, es alterado aquí, respecto de sus funciones normales. Para la Retórica General del grupo μ “la supresión puede ejercer sus efectos en el nivel infralingüístico cuando se le retira a un fonema uno de sus fonemas y esta sustracción no impide la producción de la unidad. Se altera así la calidad articulatoria de la palabra” (RG:103). En el caso de “(~~Juan Luis Martínez~~)” no se sustrae ningún signo de la frase. La supresión funciona en un nivel semántico y está asociado a la negación parcial del nombre. Estoy consciente del desvío metodológico de la función “supresión”, pero me ha parecido necesaria por participar del campo semántico de la negación, y por provocar un efecto (semántico) retórico; en consecuencia “(~~Juan Luis Martínez~~)” se comportaría como una figura o un tropo -como también de un emblema- en un nivel semántico y sintáctico a partir de una alteración *negativa* en el nivel morfológico.

³³ Para la operatividad de la supresión completa he respetado sus funciones retóricas tradicionales. Con esto quiero decir que entiendo y aplico el concepto en los mismos términos que la retórica del grupo de Lieja. Vale decir: “No habrá que olvidarse que toda supresión puede ser completa. Obtenemos así la anulación pura y simple de la palabra, marcada en la frase por cierta inflexión melódica que, en la tipografía, se representa convencionalmente por puntos suspensivos. Citemos este ejemplo de Miguel Hernández: “Si no es posible, dímelo en seguida y no sigo más aquí... no aguardo nada... sin probar el néctar de la gloria...” y recordemos que *Le Petit* de Georges Bataille comienza así: “...fiesta a la cual me invito yo solo, en la que rompo todo vínculo con los demás”. Evidentemente, sólo se puede hablar de *supresión* cuando la redundancia es suficientemente elevada para suplir toda ausencia de indicación. Por otra parte (...) la *supresión* es también elipsis, asemia, silencio. Se puede sostener incluso que se trata más de una figura del contenido que de una metábole de la forma, puesto que el tipo de redundancia que entra en juego es frecuentemente de orden semántico (RG 104)”. Aclarado el punto, estaríamos en presencia de una supresión completa (enblanqueamiento y asemia) en la página que sucede a “La página en blanco”, que

elíptica o tácita, para cada forma lingüística. Ahora bien, en un nivel más profundo del texto, -esto es en su estructura semántica-, podríamos establecer dos consideraciones importantes. La primera relacionada con la sinceridad (espacio de la autenticidad [verdad] y del original) en oposición a la mentira; y una segunda consideración vinculada con el intercambio de signos entre dos interlocutores. Uno necesariamente presente: el lector. Otro, irremediamente ausente, el autor, sumado al problema de una adivinanza que corresponde a la intelección de un mensaje secreto, en consecuencia, suprimido. Me parece importante señalar que en este caso (del mensaje secreto) se trataría de una supresión parcial, en la medida en que se entregan elementos (tarjeterito vacío, cocodrilo de gran tamaño) que permiten una posibilidad de resolución de la adivinanza.

1.1.2 El problema pronominal del indicador “tercera persona”.

Situados ya en este campo temático donde es posible empezar a reconocer una forma de elisión del sujeto a través de un *yo*. Resulta indispensable abordar el problema de la propiedad de la pronominalización y de la subjetividad. En “La naturaleza de los pronombres”, Emil Benveniste³⁴ sitúa el problema de la *impersonalidad* de los pronombres como una instancia puramente discursiva:

está completamente en blanco (a diferencia de su complemento quiásmico).

“¿Cuál es, pues, la “realidad” a la que se refiere *yo* o *tú*? Tan sólo una “realidad de discurso”, que es cosa muy singular. *Yo* no puede ser definido más que en términos de “locución”, no en términos de objetos, como lo es un signo nominal. *Yo* significa “la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene *yo*”. Instancia única por definición, y válida nada más en su unicidad. (...) La definición puede entonces ser precisada así: *yo* es el “individuo que enuncia la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística *yo*.(...) Así los indicadores *yo* y *tú* no pueden existir como signos virtuales, no existen sino en cuanto que son actualizados en la instancia de discurso, donde marcan mediante cada una de sus propias instancias el proceso de apropiación por el locutor.”³⁵

Dentro del mismo problema existe una tercera instancia que se diferencia de los pronombres de primera y segunda personas en la cual Benveniste explica:

“Si el lenguaje en ejercicio se produce por necesidad en instancias discretas, ¿tal necesidad lo condena también a no consistir más que en instancias “personales”? Sabemos empíricamente que no. Hay enunciados de discurso que, a despecho de su naturaleza individual, escapan a la condición de persona, o sea que remiten no a ellos mismos, sino a una situación “objetiva”. Es el dominio de lo que se denomina la “tercera persona”. / La “tercera persona” representa de hecho el miembro no marcado de la correlación de persona. Es por ello por lo que no es una perogrullada afirmar que la no-persona es el solo modo de enunciación posible para las instancias de discurso que no deben remitir a ellas mismas, sino que predicen el proceso de no importa quién o no importa qué, aparte de la instancia misma, pudiendo siempre este no importa quién o no importa qué estar provisto de una referencia objetiva. (...) Lo que hay que considerar

³⁴ En Problemas de lingüística general. Editorial siglo XXI. México, 1997. Vol. I.

como distintivo de la “3º persona” es la propiedad 1) de combinarse con no importa qué referencia de objeto; 2) de no ser jamás reflexiva de la instancia de discurso; 3) de disponer de un número a veces bastante grande de variantes pronominales o demostrativas; 4) de no ser compatible con el paradigma de los términos referenciales tales como *aquí, ahora, etc.*”³⁶

Llegados a este punto de la cuestión, el problema de la nominación negativa del autor en La Nueva Novela soporta una lectura gramatical que -a mi juicio-, apoya la premisa de la autoridad negativa, en la medida en que la referencia figurativa del autor del texto está marcada por el pronombre de tercera: *él*³⁷ (autor). Tal como Benveniste explica en su trabajo, la “tercera persona”, desde este punto de vista, es una propiedad de: 1) combinación con una referencia “cualquiera” (el autor), así como con un objeto “cualquiera” (el objeto-libro La Nueva Novela); 2) como consecuencia del primer principio “no ser jamás reflexiva de la instancia de discurso”, esto es, funcionar como determinante de un referente cualquiera (el cisne p.e.); 3) el hecho de “disponer de un número bastante grande de variantes pronominales o demostrativas”, esto es, ser conmutable por dichos elementos y por otros (metáforas de la figura del autor) como se intentará probar más adelante; y finalmente 4) “no ser compatible con el paradigma de los términos referenciales” espaciales y temporales.

El conjunto de características que determinan el comportamiento gramatical y referencial del pronombre de tercera (*él*), marcan al sujeto de la enunciación del texto. Ahora bien, esta marca *impersonal*, bajo la perspectiva lingüística, confirma el carácter

³⁵Ibid. p.175.

³⁶ Ibid.

³⁷ Para precisar la definición: “Hay que tener presente que la “tercera persona” es la forma del paradigma verbal (o pronominal) que *no* remite a una persona, por estar referida a un objeto situado fuera de la alocución. Pero no existe ni se caracteriza sino por oposición a la persona *yo* del locutor que, enunciándola, la sitúa como “no-persona”. Tal es su estatuto. La forma *él...* extrae su valor de que es necesariamente parte de un

negativo (la no-persona) de la autoridad y el espacio de la obra que ocupa la figura del autor. Es por esta razón que he considerado necesario atraer la problemática lingüística hacia el comportamiento retórico y semántico del autor en la obra. En este sentido, la insistencia en la representación negativa de la autoridad del escritor, lo vincularía a mi juicio, con una “puesta en crisis de la subjetividad”, con un sujeto de la enunciación en crisis, consciente de su desaparición como ente real (y con autoridad) de su obra. El autor se apartaría *para siempre* de lo enunciado, de lo escrito, según esta manera de ver las cosas. Y es desde esta crisis que el argumento negativo de la autoridad en su estado extremo explicaría la isotopía semántica³⁸ de la **muerte del autor**.

1.1.3 El problema de la subjetividad en el espacio de la enunciación.³⁹

discurso enunciado por “yo”.” (Benveniste: 186).

³⁸**Isotopía semántica:** (*isotopie du discours, semantische Isotopie*). “La compatibilidad mutua de unidades semánticas, que depende de la identidad, contigüidad o equivalencias semánticas (...); la aparición recurrente de rasgos semánticos de un texto, la recurrencia de semas. Tenemos i.s. cuando en un texto los lexemas poseen idénticos rasgos semánticos o semas; en el contexto mínimo para una i.s. es el sintagma. Un texto puede mostrar varios niveles de isotopia entrelazados; en la anécdota el chiste, el chascarillo, se produce una contraposición brusca de i.s. (cfr. Greimas.1970) En Van Dijk (1970, pag 131) tenemos una secuencia textual isotópica “si y solo sí para cada una de sus frases es verdadero que contenga al menos un sema / clasema contenido también en otras frases” Rastier (1972) distingue como subgrupos de las *isotopies du contenu* isotopias clasematicas, semiológicas y semánticas”. Lewandowski, Theodor. Diccionario de lingüística, ediciones Cátedra, Madrid, 1986.

³⁹ “Los pronombres personales son el primer punto de apoyo para este salir a la luz de la subjetividad en el lenguaje. De estos pronombres dependen a su vez otras clases de pronombres, que comparten el mismo estatuto. Son los indicadores de la *deixis*, demostrativos, adverbios, adjetivos, que organizan las relaciones espaciales y temporales en torno al “sujeto” tomado como punto de referencia: “esto, aquí, ahora”, y sus numerosas correlaciones “eso, ayer, el año pasado, mañana,” etc. Tienen por rasgo común definirse solamente por relación a la instancia de discurso en que son producidos, es decir bajo la dependencia del *yo* que en aquella se enuncia. Fácil es ver que el dominio de la subjetividad se agranda más y tiene que anexarse la expresión de la temporalidad.(...) El lenguaje es pues la posibilidad de la subjetividad, por contener siempre las formas lingüísticas apropiadas a su expresión, y el discurso provoca la emergencia de la subjetividad, en virtud de que consiste en instancias discretas. El lenguaje propone en cierto modo formas “vacías” que cada locutor en ejercicio de discurso se apropia, y que refiere a su “persona”, definiendo él mismo como *yo* y una

Hasta ahora la investigación se ha concentrado en mostrar el carácter *impersonal* de lo que Benveniste denomina indicadores (pronombres personales), entendidos éstos como signos no virtuales, cuya existencia está *subordinada* “en tanto que son actualizados en la instancia de discurso, donde marcan mediante cada una de sus propias instancias el proceso de apropiación por el locutor.”⁴⁰ Gracias a los indicadores se marcaría entonces, el proceso de apropiación discursiva por parte del sujeto de la enunciación. Ahora bien, según Benveniste, dicho proceso lingüístico ocuparía el centro del problema *la subjetividad en el lenguaje*, -o dicho de otra manera-, configura la naturaleza de la apropiación que ejerce un sujeto (productor de signos) en relación a su producto: desde esta perspectiva todo discurso es fundamentalmente subjetivo. En efecto, la subjetividad es definida por Benveniste como: “la capacidad del locutor [sujeto de la enunciación] de plantearse como “sujeto”. Se define no por el sentimiento que cada quien experimenta de ser él mismo (sentimiento que, en la medida en que es posible considerarlo, no es sino un reflejo), sino como la unidad psíquica que trasciende la totalidad de la experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia.”⁴¹ En este sentido la permanencia de la conciencia es una forma de autoconciencia. En efecto, el fenómeno de la autoconciencia es identificado por Hegel, en los siguientes términos:

“El concepto, en la medida en que ha logrado una *existencia* que es de suyo libre, no es

pareja como *tú*. La instancia de discurso es así constitutiva de todas las coordenadas que definen el sujeto, y de las que apenas hemos designado sumariamente las más aparentes.” Benveniste, E. Op. cit. 183-184.

⁴⁰ Benveniste, E. Op. cit. Vol I p. 176.

⁴¹ Ibid. p. 180.

otra cosa más que el *yo* o la pura conciencia de sí. Ciertamente yo tengo conceptos⁴², esto es, conceptos determinados; pero el *yo* es el puro concepto mismo que, en cuanto concepto, ha llegado a la existencia. (...) El *yo* es, en primer lugar, una unidad pura que se refiere a sí misma.⁴³”

Pero la cuestión de la subjetividad no queda circunscrita sólo a ésta dimensión en la medida en que Benveniste sostiene que:

“(...) esta “subjetividad”, póngase en fenomenología o en psicología, como se guste, no es más que la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje. Es “ego” quien *dice* “ego”. Encontramos aquí el fundamento de la “subjetividad”, que se determina por el estatuto lingüístico de la “persona”.⁴⁴

Pero Benveniste va un poco más allá al afirmar que “la conciencia de sí sólo se puede experimentar por contraste: no empleo *yo* sino dirigiéndome a alguien, a un *tú*. La condición de diálogo es constitutiva de persona: la reciprocidad de tornarme *tú*, pero ambos términos son complementarios y reversibles.” En este sentido la identidad del autor como figura y contrafigura (sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación⁴⁵) del

⁴² En Hegel, G. W. F. Fenomenología del Espíritu. Ciencia de la experiencia de la conciencia. Apartado B. Autoconciencia. Op. cit. p. 107 y ss. La atracción del discurso de la metafísica no es azaroso, en la medida en que algunos contenidos de La Nueva Novela, hacen referencia a la cuestión del sujeto, del ser, la realidad (lo real), del espacio y el tiempo. Naturalmente el problema excede los márgenes de esta investigación. Cfr. Anexo 5.9.6 p. 258.

⁴³Hegel, G. W. F. Ciencia de la Lógica. II, pp. 220-221. Traducción de Augusta y Rodolfo Mondolfo. Editorial Hachette. Buenos Aires, 1956. 2 tomos.

⁴⁴ Ibid. p. 181.

⁴⁵La distinción es pragmática en la medida en que ambos conceptos señalan el ámbito de la producción de emisiones del habla de una lengua o enunciados. Etimológicamente el término sujeto “remite al término *subjectus*, participio pasado del verbo *subjicere*, cuyos diferentes sentidos convergen en la idea de sumisión, de subordinación y de sujeción. El sujeto está determinado, así pues, por una acción que le es exterior y a la que debe someterse. (...) Para que el *subjectus* de sumisión y de sujeción se convierta en

libro *La Nueva Novela* representa y *se autopresenta* en el juego dialógico que pretende establecer -atemporalmente-⁴⁶ con el lector: el diálogo con el lector -del cual *está* consciente o al menos la supone-, lo legitima, asignándole los valores de la negatividad. Es desde esta asignación negativa que la escritura martineana puede leerse como la renuncia que posterga o desaplaza a la figura del autor, en virtud de una insistencia de establecer un diálogo con el lector; relación que puede verificarse en las apelaciones al lector a resolver determinados ejercicios o problemas que plantea el texto: “Adivine lo que quiero decir” “Haga un dibujo” etc. Escribir se transforma en un aplazamiento del “yo”, en la medida en que “escribir es lo interminable, lo incesante”, el aplazamiento

una categoría antropomorfa por entero, categoría filosófica, jurídica, sociológica, etc., ha habido que hacerla pasar por algunas operaciones discursivas e ideológicas que, del papel de paciente, la han elevado al de agente.” Krisinski, Wladimir. Op. cit. A su vez enunciación significa la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto (de habla) individual; razón por la cual “su condición específica es la de constituirse en un acto de producción de un enunciado en oposición al producto mismo que será el texto del enunciado. Así, mientras el enunciado es la transmisión exclusivamente verbal de un mensaje, la enunciación es un procedimiento que actualiza procedimientos no verbales (emisor, destinatario, contexto).” Wallace David. *Glosario de Términos Literarios*. Universidad de Chile. Fac. De Filosofía y Humanidades. Dpto. de Literatura. La relación entre enunciación y enunciado es comparable entonces a los conceptos de producción y producto. En este sentido se habla de planos o dominios de enunciación y enunciado, donde este último se define como una “secuencia cerrada y acabada de palabras emitida por uno o varios emisores.” Ibid. La distinción entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado corresponde al modo en que se determina al sujeto de un discurso. Sujeto de la enunciación es el sujeto que produce un discurso (emisión), y sujeto del enunciado es el que aparece incorporado al discurso (texto, mensaje), es producto y parte de la secuencia cerrada y acabada de palabras”. En este sentido ambas categorías son dependientes de lo que Genette llama instancias de enunciación, entendiendo por instancia de enunciación, la situación -contexto- en qué se enuncia algo. El sujeto “no es sólo el que realiza o sufre la acción, sino también el que (el mismo u otro) la trasmite y eventualmente todos los que participan, aunque sea pasivamente, en esa actividad (...) Sabido es que la lingüística ha tardado un tiempo en emprender la tarea de explicar lo que Benveniste ha llamado la *subjetividad en el lenguaje*, es decir, **en pasar del análisis de los enunciados al de las relaciones entre dichos enunciados y su instancia productora: lo que hoy se llama su enunciación.**” Genette, Gerard. *Figuras II*. Cap. V, Voz. (El destacado es mío).

⁴⁶ Atemporalmente significa aquí la permanencia que el discurso literario representa *en el tiempo*, en cuanto posibilidad de superación del tiempo vital de un determinado autor. La obra no muere con el autor, es la expresión supratemporal al tiempo vital de este último. Extraña paradoja, el autor es desenterrado de su muerte biológica por su obra

silencioso que “tiene su fuente en la desaparición a la que está invitado aquel que escribe.”⁴⁷ En este sentido, Juan Luis Martínez se inscribe en un modelo de escritura en que no cabe la monumentalidad moderna del yo-autor, y donde “el tono no es la voz del escritor sino la intimidad del silencio que impone la palabra, lo que hace que ese silencio sea aun el *suyo*, lo que permanece de sí mismo en la discreción que lo aparta. El tono hace a los grandes escritores, pero quizá la obra no se preocupe por lo que los hace grandes.”⁴⁸ Este *orfismo*⁴⁹ literario del que participa “La página en blanco” delimita un lugar en que la desaparición acontece como representación estética de la ausencia, de la presencia ausentada, o si se prefiere la personificación simulada del cisne. La blancura considerada como signo, como huella de esa desaparición silenciosa se erige como la *fuentes* a la que es invitado quien escribe: “(...) La página signada / designada: asignada a la blancura (...) el revés blanco de una página cualquiera: / la inhalación de su blancura venenosa (...) (*¿Swan* de Dios?)”⁵⁰. El padecimiento (pathos) del sujeto implica que “lo que habla ya no es él mismo, pero tampoco es el puro deslizamiento de la palabra de nadie. Del “Yo” desaparecido, conserva la afirmación autoritaria aunque silenciosa (...) Así, se preserva en el interior de la obra, está contenido allí donde no hay nada contenido.”⁵¹

*

Siguiendo con la lógica de la subjetividad (ahora entendida también como alteridad⁵²), los rasgos constituyentes de la autoridad negativa del autor estarían

que no hace sino perpetuar esa diferencia.

⁴⁷ Blanchot, Maurice. El Espacio Literario. Editorial Paidós, segunda edición. Barcelona, 1992. Cfr. anexo 5.9.4 “La mirada de Orfeo”, p. 226. Notas 205, 206.

⁴⁸ Ibid. p.21.

⁴⁹Vid. Anexo 5.9.4 “La mirada de Orfeo”. p. 226 y ss.

⁵⁰Martínez, Juan Luis. “El cisne troquelado” en La nueva novela. Op.cit. p. 87. El destacado es mío (Complejo semiótico Swan=Cisne=Signo).

⁵¹ Blanchot, Maurice. El espacio literario. Op. cit. p. 21.

⁵² Alteridad significa la relación que establece -en términos de un desplazamiento- un

caracterizados por un tipo de desvío semántico contradictorio o marcado por la contradicción: inversión radical de las propiedades semánticas y referenciales⁵³. El autor

“yo” hacia un otro. El fenómeno de alteridad como tal es una relación dialógica: constituye diálogo. El “yo soy otro” de Rimbaud, en este sentido, es vinculado a un desarreglo, un desorden de los sentidos (sinestesia). El problema ha sido tratado por Emmanuel Levinas y Maurice Blanchot en forma concluyente. Tanto Levinas como Blanchot, entienden el fenómeno de la alteridad como indisociable de la *responsabilidad* que el yo asume frente a un otro. Sin embargo, dicha relación, no está exenta de contradicción, en la medida en que la proximidad del prójimo permanece distanciada, diferida. Para Levinas: “Lo que se expresa en la desnudez -el rostro- es alguien hasta el punto de apelar en mí, de colocarse bajo mi responsabilidad; desde ese momento, yo tengo que responder por él (...) El prójimo me caracteriza como individuo por la responsabilidad que tengo sobre él. (...) El Yo -o yo en mi singularidad- es alguien que escapa a su concepto. El Yo no despunta, en su unicidad, más que respondiendo por los otros, con una responsabilidad de la que yo no podría librarme. El yo es la identidad de uno mismo, que estaría constituida por la imposibilidad de hacerse reemplazar.” Levinas Emmanuel. *Dios, la Muerte y el Tiempo*. Editorial Cátedra. Madrid, 1994. Y Blanchot: “En la relación entre *yo* y *El Otro*, El Otro es lo que no puedo alcanzar, lo Separado, lo Altísimo, lo que escapa de mi poder y por ende lo sin poder, lo ajeno y lo desguarnecido. Mas en la relación del *Otro conmigo*, parece que todo se da vuelta: lo lejano se vuelve lo próximo (...) *Mi* responsabilidad para con El Otro supone un vuelco tal que no puede señalarse más que por un cambio de estatuto de “yo”, un cambio de tiempo y quizá un cambio de lenguaje. (...) La responsabilidad de la que estoy cargado no es mía y hace que yo no sea yo.” En Blanchot, Maurice. *La Escritura del Desastre*. Op. cit.

⁵³La figura retórica que expresa dicha inversión corresponde a el **quiasmo**. Para la retórica de Bice Mortara: “El **quiasmo** es una antítesis en la que los constituyentes de los segmentos textuales tienen una disposición especular (gr. *chiasmós*, de *chiázos*, “dispongo en forma de X”, esto es, en forma de la letra griega que el alfabeto latino translitera co *ch*): es un entrecruzamiento de miembros equivalentes o contiguos en los que dos o más términos sucesivos han invertido el orden de aparición en los miembros (...) El esquema del quiasmo es opuesto al de la disposición paralelística y consta de varios tipos que pueden clasificarse según la longitud de sus miembros: en el **pequeño quiasmo** la inversión afecta a palabras cruzadas y a sintagmas: “**muerte de inmortales / y de inmortales vida**”; “**las damas, los caballeros, las armas, los amores**”; en el **gran quiasmo** hay entrecruzamiento de frases enteras: “**Bien se te emplea, buen rey, buen rey, bien se te empleará**”; “**su vida es muerte de inmortales / y es de inmortales vida el morir**. Las subdivisiones ulteriores producen:

(a) el quiasmo simple: los elementos con función sintáctica idéntica (o pertenecientes al mismo tipo gramatical de palabras) se colocan en posición especular (...): **El arte y la ciencia son libres y libre es su enseñanza**.

(b) el **quiasmo complejo, antimetábole** o antimetátesis (*commutatio, permutatio*) se define como una permutación del orden de las palabras que produce una inversión de sentido. El “entrecruzamiento” puede ser:

(b1) **semántico**, con paralelismo sintáctico (y de las clases de palabras) y con especularidad en las correspondencias de los significados:

del texto en su doble articulación (~~Juan Luis Martínez~~), (~~Juan de Dios Martínez~~)⁵⁴, se suprime parcialmente como enunciado y como productor de la obra: es posible que el lector lo descodifique, lo siga realizando, asignándole en una lectura de primer plano el sentido de la negación⁵⁵. Ahora bien, la suficiencia quiásmica del sujeto -en tanto lugar *originante*⁵⁶ de la obra- se explicitaría en esta negación incompleta que es la tachadura,

el que tiene pan (prótasis)	<i>no tiene dientes</i> (apódosis)	y	<i>el que tiene dientes</i> (prótasis)	no tiene pan (apódosis)
más vida (objeto directo)	<i>para nuestros años,</i> (dativo)	y	<i>no más años</i> (objeto directo)	para nuestra vida (dativo)
lengua (sustantivo)	<i>libre</i> (adjetivo)	y	<i>libertad</i> (sustantivo)	lingüística (adjetivo)

(b2) *sintáctico*, con inversión especular de las funciones sintácticas y con paralelismos en las correspondencias en los significados:

su vida (sujeto)	<i>es muerte de inmortales</i> (predicado)	y	<i>de inmortales vida</i> (predicado)	es el morir (sujeto)
Si está caliente (prótasis) (adjetivo)	<i>enfríalo</i> (apódosis) (verbo)	y	<i>caliéntalo</i> (apódosis) (verbo)	si está frío (prótasis) (adjetivo)

Garavelli, Bice Mortara. Manual de retórica. Editorial Cátedra, Madrid, 1991.

⁵⁴ Tal como aparece en la portada de La nueva novela.

⁵⁵ El sentido de la negación se explica por la fuerza de la supresión, alternativamente parcial y completa indicando o señalando la exención del sentido: silencio de la escritura.

⁵⁶ El desplazamiento negativo de la autoridad, su posicionamiento en el interior del texto, hace de la relación autor-obra una alegoría de la negación del origen de la obra. Esta negación del autor puede ser leída como el movimiento de ruptura de la tradición artística. El gesto es una característica importante de las vanguardias históricas. En el *Origen de la obra de arte*, Martin Heidegger dice: "Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. La pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por la fuente de su esencia. Según la representación habitual, la obra surge a partir y por medio de la actividad del artista. Pero ¿por medio de qué y a partir de dónde es el artista aquello que es? Gracias a la obra; en efecto, decir que una obra hace al artista significa que si el artista destaca como maestro en su arte es únicamente gracias a la obra. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de estos dos soporta tampoco al otro por separado [¿lo insoportable

si bien actúa como supresión parcial del nombre, de la identidad del autor. Al interior del texto no cabe la pregunta por el autor, sino más bien por el lugar al que está asignado -el autor- en la obra: el lugar del sujeto (cuyo padecimiento negativo es el silencio *lo predicado*). Esa es su propiedad, el territorio del que se ausenta (el nombre), en tanto insistencia paradójica: la nula importancia que se asigna como *valor* semántico y como devenir⁵⁷ al margen de la obra. En este sentido la multiplicidad de la obra se constituye en la expresión de un simulacro o pastiche, el enunciado que niega el origen de la enunciación: tanto el silencio⁵⁸-el blanco- como el espacio de inserción de textos

ocuparía un centro de la relación?]. El artista y la obra *son* en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte.” En Heidegger, Martin. Caminos de Bosque. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza editorial. Madrid, 1995. La relación determinante es la inversión de los términos propuestos por Heidegger: a saber en La nueva novela la “esencia” son las fuentes -intertextos- y el juego de su disposición: la sobredeterminación intertextual y el juego especular -reflexivo- del plano metatextual e intratextual-

⁵⁷“Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar el presente (...) El buen sentido es la afirmación de que, en todas las cosas, hay un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez (...) Es una dualidad más profunda, más secreta, enterrada en los cuerpos sensibles y materiales mismos: dualidad subterránea entre lo que recibe de la acción de la idea y lo que se sustrae a esta acción. No es la distinción del Modelo y la copia, sino la de las copias y los simulacros. El puro devenir, lo ilimitado, es la materia del simulacro en tanto que esquivo la acción de la Idea, en tanto que impugna a la vez el modelo y la copia (...) La paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita: identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado de la víspera y el día después, del más y el menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto.” Deleuze, Gilles. Lógica del sentido. Editorial Paidós. Barcelona, 1989. pp. 25-26.

⁵⁸La asociación entre blanco y silencio fue un recurso estilístico e ideológico de S. Mallarmé de quien Juan Luis Martínez es sin duda deudor. Sobre este punto (relación silencio-blanco) confróntese La estética de Stephane Mallarmé de Guy Delfel. Editorial Assandri. Córdoba, 1960. Cap.VI, tercera parte. Y en Blanchot: “El **silencio** quizás sea una palabra, una palabra paradójica, (...) pero bien sentimos que pasa por el grito, el grito sin voz, que rompe con toda habla, que no se dirige a nadie y que nadie recoge, el grito que cae como grito de descrédito: El grito, igual que la escritura (así como lo vivo habrá siempre ya rebasado la vida), tiende a rebasar cualquier lenguaje, aun cuando se deje recuperar como efecto de lengua, a la vez súbito (sufrido) y paciente, la paciencia del grito, lo que no se para en falta de sentido, a la vez que queda fuera de sentido, un sentido infinitamente suspendido, desacreditado, descifrable indescifrable.” Blanchot, Maurice. La escritura del desastre. Editorial Monte Ávila. Caracas, 1990. Traducción de

ajenos. En otras palabras, la obra le reserva al autor el espacio de la negación, de la no pertenencia, como pauta genética y figurativa de la obra. Este aspecto decisivo ocupa el centro del argumento negativo de la autoridad, que como veremos más adelante alcanza su “máxima” expresión en “La página en blanco” como de sus relaciones interiores y exteriores. La autoridad del escritor queda suspendida por el lenguaje subversivo⁵⁹ de la obra, el autor es parcialmente silenciado, amordazado por la tachadura, desde la cual habla de su propio extravío y desaparición: así en “La desaparición de una familia” “(...) Ese último día, antes que él mismo se extraviara / entre el desayuno y la hora del té, / advirtió para sus adentros: / “Ahora que el tiempo se ha muerto / y el espacio agoniza en la cama de mi mujer, / desearía decir a los que vienen, / que en esta casa miserable / nunca hubo ruta ni señal alguna / y de esta vida al fin he perdido toda esperanza.”⁶⁰

Tal relación es determinante a la hora de comprender un especie de *autoreconocimiento* de la obra con ella misma, una *autocomprensión* lingüística donde la obra se repliega sobre si misma: en otras palabras, se abisma⁶¹ o se fosiliza:

Pierre de Place, pp. 49-50.

⁵⁹ La *subversión* es entendida aquí como un tipo de enunciado que altera el orden de una estructura (la subvierte o invierte sus valores) en virtud de un efecto ideológico, asociado con la insatisfacción y la protesta. El lenguaje subversivo tiene un correlato retórico en la figura del sarcasmo en la medida en que se trata de “una figura lógica que puede ser considerada como una forma extremada de la ironía -que puede llegar hasta la crueldad-, dirigida a herir al destinatario.” Marchesse, Angelo y Forradellas. *Manual de retórica y terminología literaria*. Editorial Ariel. Barcelona, 1988.

⁶⁰ *La nueva novela*. Op. cit. p. 137.

⁶¹ La puesta en abismo es una función reflexiva por medio de la cual la obra se vuelve sobre sí misma. Constituye una modalidad de reflejo. Su propiedad esencial consiste en resaltar la inteligibilidad y la estructura formal de la obra. No obstante, dicha función no es exclusiva ni del relato literario ni de la literatura en sí. En *Las Meninas* de Velásquez, por ejemplo, es posible observar que el sólo hecho de que aparezca el pintor ejecutando la obra, dentro de la misma obra, es una modalidad reflexiva de la puesta en abismo en la pintura. “El Abime para la heráldica corresponde al corazón del escudo. Se afirma que una figura está abismada (o en abismo) cuando se halla con otras en el centro del escudo, pero sin contacto con ninguna de ellas. Se trata entonces de la imagen del escudo que recoge, en su centro, una réplica de sí mismo en miniatura.(...) es *mise an abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene. La modalidad reflexiva o de reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la

“Este concepto se relaciona de un modo tangencial con el **trabajo de fosilización** del lenguaje que practica Martínez en los textos. Por acción de tal proceso -la fosilización- el lenguaje se convierte tanto en el referente como el indicador de sí mismo (este fenómeno ocurre, por ejemplo, en la utilización deliberada de clichés⁶² del discurso literario. Las expresiones fosilizadas actúan, en relación al flujo del discurso, en bloque, como objetos indivisibles de significación, produciendo una oposición en el contexto en que ejercen. (...) El proceso de la fosilización se verifica también en el mecanismo de la inversión gráfica de los elementos de un texto, las palabras puestas en su negativo, violentando de tal modo la significación de los elementos tratados que, fijados éstos en su inversión, no pueden sino evidenciar su pura objetividad, despojados de toda pretensión de “profundidad” (v.g. cfr. La nueva novela p. 30, pp. 100-1, etc.), en el sentido de que se denuncia la invasión del lenguaje por cualificaciones precarias con apariencia de realidad y consistencia. Esto ni impide el desarrollo de las “relaciones múltiples” de la significación, puesto que la aparición isotópica del mecanismo fosilizador de la inversión ya conforma un trazado de relaciones entre los materiales

enunciación o al código del relato. Es un proceso de sobrecarga o (sobredeterminación semántica), donde el enunciado en que se apoya la reflectividad funciona por lo menos en dos niveles: el del relato, donde continúa significando, lo mismo que cualquier otro enunciado: el del reflejo, donde entra en calidad de elemento de una metasignificación (significación de la significación), merced a la cual puede el relato tomarse a sí mismo por tema.” Dallembach, Lucien. El Relato Especular. Editorial Visor. Madrid, 1991.

⁶²“Se trata (el cliché) de una estructura (de estilo) única, porque su contenido se halla ya dispuesto; un marco vacío puede llenar cualquier contexto, pero su marco ya llenado previamente será percibido siempre como un préstamo, siempre en contraste con el contexto al que es incorporado (...) estas sustituciones diversas tienen en común el hecho de que imponen al lector una toma de conciencia a la vez del elemento renovador y del elemento renovado. Este fenómeno de la doble lectura no es, pues, diferente (...) del que se produce cuando el lector descodifica un cliché: el cliché es simultáneamente nuevo y ya conocido, percibido en el texto y en el metatexto memorial (...) Su eficacia (del cliché) como un hecho de estilo es orientada. Mientras que el hecho de estilo original es extraño a su contexto, el cliché remite al macrocontexto en el que pareció sorprendente por primera vez; actúa, pues, como una cita, como una referencia a determinado nivel social, a determinadas manifestaciones de la cultura”. Riffaterre, Michael. Ensayos de estilística estructural. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1971. pp.

fosilizados a través de los textos.”⁶³

La Nueva Novela desautoriza el lugar de la enunciación (en virtud de una desautorización contradictoria o paradójica de su impropia fosilización), lo que acentúa, como veremos, su aspecto (in)significante, su carácter de objeto (la *coseidad* de la cosa en Heidegger⁶⁴). Desde esta perspectiva la escritura como el montaje que exhibe el contenido de la obra se clausura “según el orden de la semiología”, esto es la subordinación de los significados (plano o dominio de los contenidos) a los significantes (plano o dominio de las formas):

195, 204. Cfr. Anexo 5.6 p. 151 y ss.

⁶³Merino, Roberto. Op.cit. p. 8.

⁶⁴ Ya en Hegel, -especialmente en su Fenomenología del Espíritu, Ciencia de la experiencia de la conciencia, apartado C. AA. *Razón*: La identidad de coseidad y razón p. 208-, lo cósmico o coseidad de la cosa reviste un problema ontológico para su definición como realización de la autoconciencia. Hegel explicita: “La autoconciencia ha encontrado la cosa como sí misma y se ha encontrado a sí misma como cosa; es decir, *para la autoconciencia la cosa es en sí* la realidad objetiva. No es ya la certeza *inmediata* de ser toda realidad, sino una certeza para la que lo inmediato en general tiene la forma de algo superado, de tal modo que su *objetividad* solamente vale como la superficie cuyo interior y esencia es *la autoconciencia misma*. Por tanto, el objeto con que ésta se relaciona de un modo positivo es una autoconciencia; este objeto es en la forma de la **coseidad**, es decir, es *independiente*; pero la autoconciencia tiene la certeza de que este objeto independiente no es algo extraño para ella (...) la autoconciencia es el *espíritu* que abriga la certeza de tener la unidad consigo misma en la duplicación de su autoconciencia y en la independencia de ambas.” Hegel, G. W. F. Op.cit. Y, en el mismo sentido, El origen de la obra de arte: La cosa y la obra, Heidegger no se aparta demasiado de Hegel en la concepción de la coseidad de la cosa, pero sin embargo, establece distinciones substanciales: “¿Qué es verdaderamente la cosa en la medida en que es una cosa? Cuando preguntamos de esta manera pretendemos conocer el ser-cosa (la coseidad) de la cosa. Se trata de captar el carácter de cosa de la cosa. A este fin tenemos que conocer el círculo al que pertenecen todos los entes a los que hace tiempo damos el nombre de cosa. (...) Lo que da a las cosas su consistencia y solidez, pero al mismo tiempo provoca los distintos tipos de sensaciones que confluyen en ellas, esto es, el color, el sonido, la dureza o la masa, es lo material de las cosas. En esta caracterización de la cosa como materia (ὕλη) está puesta ya la forma (μορφή). Lo permanente de una cosa [su atemporalidad], su consistencia, reside en que una materia se mantiene como una forma. La cosa es una materia conformada (la cosa se dirige a nosotros por medio de su aspecto. La síntesis de materia y forma nos aporta finalmente el concepto de cosa que se adecua igualmente a las cosas de la naturaleza y a las cosas del uso.” Heidegger, Martin. Op.cit.

“La nueva novela es una obra fundamentalmente en proceso: desde el momento en que no está sometida a una concatenación unívoca y concluyente de sus elementos, aparece a la lectura como haciéndose, porque el lector debe, en ausencia de una coherencia de la organización en contigüidad, dar otra organización a la obra por medio de la actividad - el proceso- de su lectura. Las proyecciones en que los elementos significantes incurren, ofrecen la posibilidad de lecturas múltiples, en diversas series de redundancias y contrastes que atraviesan la obra. En este sentido, la obra no está nunca concluida, se nos presenta carente de principio, medio y fin. Asistimos entonces, al proceso de la constitución de nuestra lectura, lectura que transcurre con el apoyo de los rasgos textuales que permitan darle al conjunto sobrecargado de elementos, una organización distinta a la contigüidad. Por otra parte la exhibición abierta de una tradición literaria recurrente acentúa una característica: no afrontamos la subrepticia asimilación de un corpus de obras; se nos presenta un producto que exhibe todo su entramado cultural como soporte; este modo de proceder está avalado por la misma tradición a la que la obra adhiere. (...) El proceso en La nueva novela está dado por la presentación de los materiales casi en estado bruto, por el tratamiento insistente -nunca definitorio- que se les da a ciertos elementos (v.g. el caso de la serie de los portraits) hasta llegar a la conformación de series de isotopías. Entonces nos encontramos no con objetos inertes, sino con objetos en funcionamiento, objetos, además, en relación de tensión con su contexto de recepción, objetos en tratamiento, en definitiva, objetos en proceso. / El proceso o la transmutación de los materiales no están aquí ocultos en la remota potencialidad de la gestión de esta obra, sino exhibidos en su “ser en acto”. En este sentido, el lector accede al espectáculo -en primera instancia visual- de la construcción / deconstrucción (apertura / clausura) de expectativas de recepción que el texto le ofrece

(vid. cap. III).”⁶⁵

**

Dentro de la constelación de signos que es La Nueva Novela, la figura del autor padece una amenaza sistemática, a saber, la amenaza de la desaparición. En consecuencia, el autor se enmascara detrás de la mordaza que él mismo se autoimpone: la figura de la supresión parcial. La identidad *vacía* de su nombre es intervenida, entreparentizada y violentada por la tachadura que lo distancia y lo confirma simultáneamente. El problema de la recepción (del lector) es que se ve enfrentado desde un principio a una doble transgresión del sujeto. Dicha transgresión tiene como soporte un fondo fotográfico -la portada del libro- que representa el derrumbe del espacio vital: la casa⁶⁶. No sólo se transgrede el género de la novela (de ahí su *novedad*:⁶⁷ La Nueva

⁶⁵Merino, Roberto. Op. cit. p. 15-16.

⁶⁶En La Poética del Espacio, Gastón Bachelard realiza un estudio fenomenológico de los espacios de habitación, donde la *casa*, constituye el problema de entrada a las poéticas del espacio. Para Bachelard “la casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes. En ambos casos (...) la imaginación aumenta la realidad. Una especie de atracción de imágenes concentra a éstas en torno de la casa. (...) Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es, -se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. (...) La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar (...) fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo. (...) Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. (...) En esas condiciones, si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. (...) La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. (...) Es cuerpo y alma. (...) El ser es de inmediato un valor. La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa. (...) Así, más allá de todos los valores positivos de protección, en la casa natal se establecen valores de sueño, últimos valores que permanecen cuando la casa ya no existe.” Bachelard, Gastón. La Poética del Espacio. Editorial Fondo de Cultura Económica. Segunda edición. Santiago, 1993. La imagen del derrumbe del espacio interior, -del recuerdo, de los sueños-, junto con todas las metáforas o predicados atraídos por Bachelard en torno a la casa, forman parte del lugar desde donde se instauran las imágenes, los fotogramas y los discursos de La Nueva Novela: a saber la pérdida de cobijo, de fundamento y de libertad con el advenimiento del régimen militar en Chile.

⁶⁷ Novedad relativa (el absurdo de la nueva novedad en la aproximación de Carla Cordua: Cfr. Anexo Conversación con C. Cordua, p. 175 y ss.), en la medida en que las poéticas de La Nueva Novela, heredan una escritura de vanguardia, inorgánica,

Novela), sino también se ejerce la transgresión del sujeto que la enuncia. En pocas palabras La Nueva Novela se abre como espacio de anulación, relativización (sospecha) y desastre. Ahora bien, este derrumbe de la identidad, del espacio vital y del género, determinan a un sujeto que se instala (a pesar de su amenazada figura) en distintas páginas y capítulos del libro que guardan una relación interna (intratexto⁶⁸) respecto a la obra y a la inscripción de la figura del autor en tanto sello o emblema⁶⁹ poético.

fragmentaria. En este sentido “lo **nuevo**, lo novedoso, por no poder ubicarse dentro de la historia, es igualmente lo más antiguo, algo no histórico al que se nos tocará responder como si fuese lo imposible, lo invisible, lo que desde siempre ha desaparecido bajo los escombros.” (Blanchot 1990: 38).

⁶⁸ Si aceptamos con Riffaterre que un intertexto se define como “el conjunto de los textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante los ojos [lectura asociativa], el conjunto de textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado. El intertexto es, pues, un corpus indefinido. Siempre podemos, en efecto, reconocer su comienzo: es el texto que desencadena asociaciones de la memoria desde que comenzamos a leerlo.” Las diferencias entre intertexto e intratexto es que este último cumple una función asociativa de carácter interno en la obra, esto es como una obra dada, se cita a sí misma. En este sentido conviene observar que el conjunto de textos que pueden informar a un intratexto es definido y finito y puede cumplir una función especular en que la obra se refleja a sí misma. En palabras de T. Todorov: “El simbolismo intratextual es altamente responsable de la manera como se construyen los caracteres y el pensamiento (para tomar dos categorías aristotélicas) dentro de una ficción. Para construir sus personajes, el autor dispone de dos medios nombrando directamente sus cualidades, o bien dejando al cuidado del lector el deducirlas a partir de sus actos y de sus palabras; es bien sabido que, en el transcurso de su historia, la literatura se inclinó tanto por uno como por otro modo de presentación. (...) Otros, en cambio, renuncian a toda formulación de sentencias, pero no por eso dejan de transmitir ideas generales, sólo que lo hacen incitando al lector a deducirlas a partir de las acciones que componen la trama del libro. Estos son ejemplos en los cuales el “punto de llegada” de la evocación simbólica está dentro del texto mismo. Como en el caso de las relaciones intertextuales, es preciso reservar aquí un lugar **para aquellas relaciones intratextuales que no son simbólicas, sino figurales.**” En Todorov, T. Simbolismo e interpretación. Editorial Monte Ávila. Segunda edición. Caracas, 1992. (El destacado es mío). “Reflexividad intratextual (def): El repliegue de un conjunto textual sobre sí mismo, en virtud de una serie de posibilidades de remisión interna. Estas posibilidades entienden relaciones asociativas, por semejanza y por contraste; relaciones por figuraciones redundantes; relaciones por remisión explícita (del tipo véase o cfr.)” Merino, Roberto. Op. cit. Intratextos determinantes de “La página en blanco” para el enfoque de esta investigación son “Ejercicio 2” de “La resta”, p. 49. y “El cisne troquelado” p. 87 (entre otros, cfr. anexo 5.1 p. 101 y ss.) de La nueva novela, respectivamente, como se verá más adelante en el tercer postulado.

⁶⁹**Emblema:** Término de origen griego (emblema: incrustación, símbolo) con el que se designa un jeroglífico, símbolo o empresa en que se representa alguna figura, y al pie de

Estos son a grandes rasgos los elementos constituyentes de lo que he denominado el argumento negativo de la autoridad que en última instancia constituyen el posicionamiento estético-ideológico de la figura del autor.⁷⁰

la cual se escribe algún verso o lema que declara el concepto o moralidad que encierra (...) El emblema consta de tres elementos: una imagen o figura (pictura), un título en forma de breve sentencia (inscriptio) y una explicación más amplia del contenido implícito en la imagen y en el título (suscriptio). El lema o sentencia recoge, a veces, un adagio o refrán (...) Algunos críticos actuales utilizan el mencionado término para designar un rasgo del lenguaje, indumentaria, instrumentos u objetos particulares que caracterizan a un determinado personaje.” Extractado del Diccionario de Términos Literarios de Demetrio Estébanez Calderón, editorial Alianza. Madrid, 1999.

⁷⁰La tesis del posicionamiento estético-ideológico atraviesa toda la investigación que aquí se propone. Como se ha visto “el argumento negativo de la autoridad” es uno de sus puntos medulares, en la medida en que los postulados convergen en la idea de una desestabilización en el proceso de recepción de la coherencia y la cohesión del texto, y, simultáneamente una estabilización hipercodificada -en la medida en que depende de la intertextualidad e intratextualidad- del significado (plano del contenido) dependiente de la desestabilización (“desorden de los sentidos”) que provoca la lectura lineal. En el plano del contenido permanece estable la muerte del autor como principio rector de la coherencia de, a lo menos, la figura del autor. En este sentido Paul de Man ha escrito: “(...) La cuestión de la relación entre la estética y el significado es más compleja, ya que la estética aparentemente tiene que ver con el *efecto* del significado en vez de con su contenido *per se*. Pero la estética es, de hecho, -desde su desarrollo inmediatamente anterior a Kant y con él- un fenomenalismo de un proceso de significado y comprensión, y puede ser ingenua por cuanto postula (como su nombre indica) una fenomenología del arte y de la literatura que bien puede ser lo que esté en tela de juicio. La estética es parte de un sistema universal de filosofía en vez de una teoría específica.” En De Man, Paul, La resistencia a la teoría, editorial Visor, Madrid, 1990, p. 18.

Segundo postulado: La pauta genética de “La página en blanco”.

“Entre los antiguos ritos y el sortilegio que la poesía será siempre, existe un secreto parentesco; por lo tanto, escribir poesía significa evocar, en una obscuridad expresamente buscada, el objeto no nombrado por medio de palabras alusivas, jamás directas; supone una tentativa cercana a la creación, únicamente, puesta en juego por el encantador de letras que es el poeta.”

S. Mallarmé.

“Aquí no estamos diciendo únicamente que un solo código pueda producir muchos mensajes en sucesión, lo que es bastante obvio; ni que contenidos diferentes puedan ser transmitidos por el mismo significante, según el código usado, porque esto también es obvio; lo que estamos diciendo es que *usualmente un solo significante transmite contenidos diferentes y relacionados entre sí* y que, por tanto, lo que se llama “mensaje” es, la mayoría de las veces, un TEXTO cuyo contenido es un DISCURSO en varios niveles.”

Umberto Eco. Tratado de semiótica general. P. 97

2. El grado cero de “La página en blanco”:

Observaciones preliminares. La transparencia como superficie.

Literatura y fotografía.

“La página en blanco” forma parte de un conjunto de textos agrupados en el capítulo correspondiente a “La Literatura” (Cap. VI). La inscripción genérica -La nueva novela continente de la Literatura- es presentada al lector desde un macrocontexto: lo que el autor entiende y presenta como Literatura. En este sentido, las partes en que se divide el capítulo son representaciones emblemáticas de “La Literatura”. “La página en blanco”, sin embargo, marca una pauta de producción, en la medida en que la página es la superficie de trabajo del escritor. Es una parte de la instancia de producción literaria y un dispositivo donde el mismo autor exhibe, en consecuencia, la manera en que produce lo que inscribe -su producto y el objeto de su producto- en el campo epistemológico de

LA LITERATURA. “La página en blanco” indica entonces el enclave o la representación del ámbito de la producción literaria, al menos como el autor -su figura- nos la presenta.

Según ésta exégesis, el capítulo VI de La nueva novela -considerando a ésta una obra literaria-, “LA LITERATURA”, exhibe o se constituye en un dispositivo de la literariedad o lo estrictamente literario de la obra. Ahora bien, sobre qué sea y cómo funcione la supuesta “literariedad” de la literatura es, desde ya un problema que se ha abordado y discutido desde múltiples ámbitos. La intención aquí, obviamente no es hacerse cargo de los diversos ámbitos de discusión del problema y mucho menos de informar sobre éste problema en términos históricos -en la medida en que excede el espacio de la investigación. Sin embargo, he considerado necesario determinar el problema del código-literatura, breve y superficialmente desde tres puntos de vista:

- a) La literatura para ser reconocida como un discurso diferenciado de otros discursos, depende de una “convención” o “pacto” social que hace hincapié en la dimensión estética (efecto y, en consecuencia, placer) del texto / discurso literario.
- b) En dicho discurso (diferenciado) es recurrente una “técnica” de producción del texto literario: la intertextualidad, la superposición y el montaje de los textos que lo configuran desde la tradición literaria (cuestión relacionada con lo que H. Bloom ha llamado “la angustia de las influencias” que gravitan sobre todo escritor).
- c) La polémica tesis de Paul de Man “esa insistencia por llenar el vacío es lo que llamamos literatura” que enunciara en *La Resistencia a la teoría*⁷¹.

⁷¹ “La literatura implica el vaciado, no la afirmación, de las categorías estéticas. (...) La literatura es ficción no porque de algún modo se niegue a aceptar la “realidad”, sino porque no es cierto *a priori* que el lenguaje funcione según principios que son los del mundo fenomenal o que son como ellos. Por tanto, no es cierto *a priori* que la literatura sea una fuente de información fiable acerca de otra cosa que no sea su propio lenguaje.

Estoy consciente que estos tres puntos pueden ser insuficientes desde muchos puntos de vista e incluso que probablemente ni siquiera estén metodológicamente formulados, pero es mi punto de vista y mi modesta posición respecto de lo que aquí comprendo -a grandes rasgos- por literariedad de la literatura.

* * *

Literatura y fotografía establecen una relación sintagmática en La nueva novela, esto es, una relación de determinación directa o “en presencia” de ambos elementos. La obra literaria, en consecuencia, -su coherencia y su cohesión-, no sólo se compone del montaje de textos, sino también de la incorporación de la imagen -en tanto la imagen, puede ser leída de acuerdo a un contexto e intenciones-, y de su fosilización al texto. En este sentido, el / los discurso(s) de La nueva novela, y especialmente el Cap. VI, se genera a partir de las relaciones de arbitrariedad y determinación que el texto establece reflectivamente con ambos códigos; rasgo, éste último, que -en la medida de su recurrencia-, configura una poética, o un estilo de La nueva novela. Ahora bien, el capítulo “LA LITERATURA” se abre con “Portrait study of a lady” (retrato que el propio Lewis Carroll tomó de Alicia Lidell) y se cierra con el mismo retrato, aunque se altera el título y el contenido de dicho texto. En este sentido hay que advertir la función icónica del signo con que se abre y clausura “LA LITERATURA”, desplazando o sustituyendo la escritura “neutra”, su grado cero, por una escritura mixta que incorpora el código de la fotografía, y su sistema de representación en unidades: fotografías.

Si entendemos por código un “sistema de signos y de reglas que permite formular y comprender un mensaje”⁷², vemos que ya en su definición se estipulan como reglas del

(...) esa insistencia por llenar el vacío es lo que llamamos literatura.” de Man, Paul. Op. cit. pp. 22-23.

⁷²**Código.** (Del lat. * *codicus*, der. regres. de *codiculus*, codicilo.) m. Cuerpo de leyes dispuestas según un plan metódico y sistemático. || 2. Recopilación de las leyes o estatutos de un país. || 3. Por antonom., el de Justiniano. || 4. Cifra para formular y

código los elementos: **formulación, comprensión y mensaje**, v.g., la existencia de un codificador y un decodificador, como condiciones necesarias de la codificación y la recepción o lectura. En este sentido, tanto la FOTOGRAFÍA como LA LITERATURA -productos: conjunto de rasgos distintivos o de propiedades- comparten, cada uno, un sistema de signos materiales reconocidos por la sociedad⁷³, cuya actividad, también reconocida, es realizada por un (codificador 1) escritor y un (codificador 2) fotógrafo: ambos realizadores de un tipo de conocimiento. La codificación, en tanto *referencias* intertextuales de La nueva novela, establecen un punto de convergencia entre el fotógrafo y el escritor: a saber la figura de Lewis Carroll. Dicha convergencia permite establecer una red de relaciones⁷⁴ en relación a los formantes de la escritura martineana

comprender mensaje secretos. || (...) 6. *Comunic.* Sistema de signos y de reglas que permite formular y comprender un mensaje. || 7. *Comunic.* Sistema de signos o señales y reglas para dar otra forma a un mensaje. || (...) fig. Conjunto de reglas o preceptos sobre cualquier materia. (...). RAE. He extractado sólo las acepciones pertinentes para la investigación.

⁷³El de ser objetos, productos culturales, donde: "(...) Es indudable que los objetos son portadores de un índice de significaciones sociales, portadores de una jerarquía cultural y social -y esto en el menor de sus detalles: forma, material, color, duración, ubicación en el espacio, etc.- en una palabra, que constituyen un código. Pero, precisamente, por esto, puede sin duda pensarse que los individuos y los grupos, lejos de seguir sin rodeos las prescripciones de ese código, actúan con el repertorio distintivo e imperativo de los objetos como con cualquier otro código moral o institucional, es decir, a su modo; se burlan de él, trampean, lo hablan en su dialecto de clase." Baudrillard, Jean, La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase. En A.A.V.V. Les objets, Communications n° 13, 1969. Traducción de Silvia Delpy. Los objetos. Editorial tiempo contemporáneo. Buenos Aires, 1971.

⁷⁴ "En primera instancia reconocemos, en la presencia fotográfica reiterada de Alice Liddell, una cita tanto de ella misma como de Lewis Carroll -el fotógrafo-, una alusión cultural que los involucra a ambos en un hecho cultural específico, a saber, la fotografía conocida bajo el título de "beggard child", en castellano: "la pequeña mendiga". Reconocemos también que la cita se hace extensiva a todos los lugares al interior de LNN que recogen segmentos de la obra literaria de Carroll. / La reiteración de la imagen traza una serie que atraviesa LNN en la extensión del texto, inscrita en otra serie mayor -que comprende la totalidad de los "portraits"- donde se despliega una iconografía diversa, insistentemente acotada por textos y epígrafes. En la trayectoria de su serie de figuración, la imagen fotográfica de Alice va siendo transformada por los textos parafrásticos que la comentan, sin sufrir en rigor ninguna intervención directa (la imagen permanece intacta en su impresión; el diagrama que se le superpone en la "nota 7" no la modifica en aspecto alguno); la transformación se verifica en nuestra mirada /

-escritura bricolage-, que, como se ha explicado, subordina los significados a los significantes. En efecto, la figura de Lewis Carroll y de Alice Liddell forman un dispositivo de significación entre LITERATURA y FOTOGRAFÍA, entre imagen retratada y escrita, entre escritor y fotógrafo:

“El reverendo Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) enseñó matemáticas durante varias décadas en el Christ Church College de Oxford y escribió varios libros y muchos artículos y panfletos de matemáticas, casi todos ellos faltos de interés sustancial. En un siglo en que brillan matemáticos ingleses como Cayley, Sylvester o Clifford e irlandeses como Hamilton, la figura de Dodgson, que sólo aporta alguna contribución meritoria en materia de didáctica y de computación práctica, ni siquiera es de segunda fila. (...) Con la gris estampa del clérigo y profesor de matemáticas contrasta, en la mojigata sociedad de la Inglaterra victoriana, el perfil del excéntrico y originalísimo escritor Lewis Carroll (los nombres de pila de Dodgson, latinizados: Carolus, Ludovicus y en orden inverso inspiraron este seudónimo). Lewis Carroll ha pasado a la inmortalidad como autor de los cuentos de Alicia, goza de la alta reputación en la historia de la literatura como **pionero del “nonsense”**, ha firmado los libros de lógica escritos por Dodgson y es considerado asimismo **pionero de la historia de la fotografía** por una autoridad de la

lectura, en los códigos perceptivos que interponemos entre la imagen y nosotros, ya que los textos parafrásticos arrojan dudas sobre la imagen, modificando nuestra percepción de la misma. La hermosa ambigüedad de la figura es susceptible ante los textos que guían las interpretaciones posibles [Según Umberto Eco (La estructura ausente p. 234) las “inscripciones verbales” que generalmente acompañan un signo icónico -en este caso la fotografía-, confirman que éste siempre conlleva alguna ambigüedad, la que es subsanada por la presencia referencial del texto]. En la primera aparición de la “beggard child” (“Portrait of a lady” p.84) el texto parafrástico señala la intencionalidad del fotógrafo de “hacer aún más tangible la belleza sensual de esta niña”, para esto no habría agregado “mayores detalles de ilusión a la realidad”, arrancando del modelo la verdadera calidad de su expresión. Sin embargo, en la segunda aparición de Alice (“portrait of a lady”, p. 105) el texto dirige la mirada y la interpretación, confiriéndole opacidad a un aspecto que anteriormente nos parecía transparente, a saber, la modificación de la imagen lograda por la acción de la subjetividad del fotógrafo. Volvemos sobre el problema de la percepción como condicionante a nuestra captación

literatura como **pionero del “nonsense”**, ha firmado los libros de lógica escritos por Dodgson y es considerado asimismo **pionero de la historia de la fotografía** por una autoridad de la talla de Gernsheim. La vivísima afición del incorregiblemente tímido y tartamudo clérigo que fue Charles Dodgson por el teatro, por las niñas, vestidas y desnudas, por los juegos recreativos, la parapsicología, la invención de artilugios, los panfletos y la comunicación epistolar (se estiman en cien mil las cartas salidas de su pluma) hacen tentadora la hipótesis de que Lewis Carroll fuese el Mr. Hyde que exploró por su cuenta, escapando del asfixiante clima moral de su entorno y de su época, el continente irracional, antilógico y onírico de lo inconsciente que Sigmund Freud se encargaría de cartografiar científicamente en la primera mitad de nuestro siglo. (...) La teoría del “extraño caso del profesor Dodgson y Mr. Carroll”, propuesta ya en los años 30 por Langford Reed en su biografía del autor de Alicia, es una fácil esquematización de la realidad.”⁷⁵

A esto hay que agregar que la personalidad dual de Dodgson/Carroll fue objeto de perversas especulaciones -con lo que se carga de ambigüedad o ambivalencia el desdoblamiento de la personalidad-. En la trágica historia de amor protagonizada por Alice Liddell a la que él mismo fotografió disfrazada de mendiga, en el célebre retrato “beggard child”. Las relaciones Dodgson / Liddell, Carroll / Alice juegan aquí una tensión especial en la medida en que:

“El papel que jugó la persona real de Alicia Liddell en la vida de Dodgson/Carroll es, por falta de datos, materia de especulación, y recuerda en parte al de Beatriz en la vida de Dante y al de Lolita para el Humbert Humbert de Nabokov. De la principal fuente de documentación publicada, los “Diarios” de Carroll, falta información correspondiente a

de la realidad.” Merino, Roberto. Op. cit. p. 29-30

⁷⁵En Carroll, Lewis. Alicia en el País de Las Maravillas. Alicia a través del Espejo. Editorial Cátedra. Tercera Edición. Madrid, 1997. Vid. Introducción.

años cruciales. La relación social de Dodgson con Alicia Liddell pasa por tres fases: 1 Años de intimidad. La historia se remonta a 1855, cuando Henry George Liddell se incorporó como Decano al Christ Church, donde el joven Dodgson era ya residente. El nuevo Decano venía acompañado de su mujer y cuatro hijos pequeños, Harry, Lorina, Alicia y Edith. Dodgson, amante de la infancia, pronto trabó buena amistad con las niñas y visitó asiduamente la casa de los Liddell. La reserva con que anota en los diarios sus contactos con Alicia es notable. Emocionadamente, no obstante, es señalado el día 25 de abril de 1856, en que salió con las tres hermanas. Como ya conocía a la mayor y la menor sólo tenía dos años, es de suponer que esa emoción se la produjo Alicia, a punto de cumplir los cuatro, con la que se encontraba por primera vez. Pero el nombre de la niña no aparece en el diario hasta mayo de 1857, cuando Dodgson le hizo un presente por su quinto cumpleaños. Al extenderse en el College un rumor que lo relacionaba con la institutriz de las Liddell, anotará: “en adelante evitaré toda referencia en público a las niñas, salvo en ocasiones que no deje ningún lugar a dudas”. Desde noviembre de 1856 percibe hostilidad de la señora Liddell. Los volúmenes de los diarios que recogen información del 18 de abril de 1858 al 8 de mayo de 1862, periodo que condujo a la creación de Alicia en el país de las maravillas, parecen haberse perdido. La famosa excursión veraniega en barca tuvo precisamente lugar el 4 de julio de 1862. (...)”⁷⁶

En este sentido, el retrato de la niña mendiga evoca un saber escindido entre un plano biográfico real, y un plano artístico ideal, donde la ambigüedad de la representación fotográfica carga de una dimensión estético-ideológica el capítulo VI de La nueva novela. En efecto, la inscripción de apertura y clausura del código de LA LITERATURA -en relación al código FOTOGRAFÍA- de la unidad en la que el autor

⁷⁶Carroll, Lewis. Op. cit.

inscribe “La página en blanco”, marca un nivel de transgresión al género LITERATURA que se define por tener como estatuto ontológico el ser, precisamente: escritura. La tensión iconográfica, el montaje de las escrituras, codifica y sobredetermina la noción “género de la LITERATURA”, relativizando a través de un posicionamiento, los parámetros canónicos *-normales-* del género. La función contextual de la obra está directamente relacionada con la configuración de su *ethos*: “Si el estilo es algo “más que la suma de sus elementos” esta plusvalía proviene evidentemente de la correlación jerarquizada de los mecanismos. Generalmente se está de acuerdo (...) en reconocer que “toda obra es un universo verbal autónomo”, y que en esta perspectiva la combinación es tan importante como la selección. (...) Cada fenómeno de estilo ocupa un lugar en la estructura de un texto (...) Y por este juego de influencias recíprocas, de vecindades y de interacciones, se opera la selección de los *ethos* en potencia, los cuales pasan entonces al plano de la realización. (...) La realidad del *ethos* de una obra debe ser buscada en la integración de todos sus elementos, en las interferencias, convergencias y tensiones que ellos crean.”⁷⁷ En este sentido la realización del *ethos* de la obra responde a la combinación de una escritura hipercodificada por las referencias intertextuales *-hipogramas, clichés-* a través de la espectacularización, el carnaval de la imagen y la escritura. Esta es la particular visión de la literatura *-los mundos posibles convocados por ésta-*, donde, quien fotografía es “El fotógrafo, [que] lejos de registrar la realidad, suministró una imagen que sólo expresa su visión personal: el mundo como pequeño escenario para la fotografía / de una niña: y allí, detrás de ella: una enredadera cuyas hojas cubren en algún lugar de Inglaterra el reboque de un muro que ya no existe y que sin embargo todavía

⁷⁷ Grupo μ . Retórica General. Editorial Paidós, Barcelona, 1987. p. 242-243.

contemplamos como frágil telón de fondo.”⁷⁸

2.1 El código de la Fotografía.

Sin pretender extenderme demasiado sobre el punto, presentaré los elementos determinantes, que Roland Barthes ha expuesto sobre el tema de la Fotografía, restringiendo un corpus de aproximaciones que definen a la Fotografía en tanto código artístico. Para Barthes, el problema de la Fotografía es:

“(…) Desde el primer paso, el de la clasificación (pues es necesario clasificar, contrastar, si se quiere constituir un corpus), la Fotografía se escapa. Las distribuciones a las que se la suele someter son, efectivamente, bien empíricas (Profesionales/Aficionados), bien retóricas (Paisajes/Objetos/Retratos/Desnudos), bien estéticas (Realismo/Pictorialismo), y en cualquier caso exteriores al objeto, sin relación con su esencia, la cual no puede ser (si es que existiese) más que la Novedad de la que aquélla ha sido el advenimiento; pues tales clasificaciones podrían muy bien ser aplicadas a otras formas antiguas de representación. Diríase que la Fotografía es inclasificable. (...) Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el *Tal* (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la *Touché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable.”⁷⁹

En este sentido, el código Fotografía remite necesariamente a un tipo de representación, donde la imagen o lo referido, oculta, persuade de la técnica que hace posible la mediación de lo presentado: se ve la foto, se la contempla, pero en esta contemplación, el espectador olvida el proceso anónimo al que se desplaza tanto al fotógrafo como la

⁷⁸ “Portrait of a Lady” en La nueva novela. Op. cit. p. 105.

⁷⁹ Barthes, Roland. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Editorial Paidós.

fotografía. Es más, el juego de tensiones se complica, en el sentido de que: “la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios; (...) La fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos: el cristal y el paisaje, y por qué no: el Bien y el Mal, el deseo y su objeto: dualidades que podemos concebir, pero no percibir (yo no sabía todavía que de esa obstinación del Referente en estar siempre ahí iba a surgir la esencia que buscaba). / Esta fatalidad (no hay foto sin *algo* o *alguien*) arrastra la Fotografía hacia el inmenso desorden de los objetos -de todos los objetos del mundo: ¿por qué escoger (fotografiar) tal objeto, tal instante, y no otro?- La Fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para *marcar* una de sus circunstancias en concreto; quizá quisiera convertirse en tan grande, segura y noble como un signo, lo cual le permitiría acceder a la dignidad de una lengua; pero para que haya signo es necesario que haya marca; privadas de un principio de marcado, las fotos son signos que no cuajan, que se *cortan*, como la leche (...) una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos.”⁸⁰ Sin embargo el circuito de la codificación fotográfica, constituye un “saber fotográfico” directamente relacionado con el cuerpo de lo fotografiado: operación de superficie, escritura en que una foto ejerce una negación temporal -al fijar un presente excluye pasado y futuro- de su modelo fotografiado:

“¿Qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la Fotografía? Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto. (...) Técnicamente, la Fotografía se halla en la encrucijada de dos procedimientos completamente distintos; el uno es de orden químico: es la acción de la

luz sobre ciertas sustancias; el otro es de orden físico: es la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico.”⁸¹

La fotografía ejerce un movimiento de apropiación *phantastica* (de acuerdo con la etimología griega de “imagen: *phantasma*) sobre la superficie de los cuerpos que cosifica. El retrato porta esta dimensión retórica de la identidad y el enmascaramiento que la “pequeña mendiga” informa: mendicidad y ambigüedad re-tratada. En este sentido “(...) la Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme, y es por ello por lo que cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (...) Imaginariamente, la Fotografía (aquella que está en mi *intención*) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. (...) En el fondo, a lo que tiendo en la foto que toman de mí (la “intención” con que la miro) es a la Muerte: la Muerte es el *eidos* de esa Foto.”⁸²

En consecuencia la grafía, el texto de una foto, vuelve a presentar el instante, la contingencia de una intervención que modificó la realidad del movimiento sustituyéndola por la muerte, la fijeza. El pequeño simulacro es localizado por el título del retrato: “pequeña mendiga”.

Si la Literatura tuvo por objeto a una niña-mendiga en el eje de significación

⁸⁰Ibid. p. 34.

⁸¹Ibid. p. 38-39.

PORTRAIT STUDY OF A LADY

"¿Qué es una niña?"



La máquina fotográfica no agregó mayores detalles de ilusión a la realidad, pues fue el fotógrafo, quien en su necesidad de hacer aún más tangible la belleza sensual de esta niña, descifró en ella una mirada interrogante y atrevida, cuyo alcance podría perfectamente no ser sólo un simple fraude óptico.

Dodgson/Alice, es el código de la Literatura -su literariedad- el que se carga con la mendicidad simulada y la ambigüedad de la pregunta “¿Qué es una niña?”, confirmando la objetivación de un proceso residual y la intervención en la apertura y clausura del capítulo: ese cuerpo extraño que es el intertexto, su adherencia infinita.

La imagen que se reproduce *al infinito*, la posibilidad de sus lecturas, confirma la insistencia de lo incesante: llenar el vacío.

La superposición, el montaje de los códigos icono-gráficos en La nueva novela, exhibe una retórica de la imagen con que “LA LITERATURA” (la escritura), se permea o se traviste, en la medida en que el autor -el poeta como superman: la superación de los límites tradicionales de la poesía-literatura- se entrega a la (su) desaparición y el ocultamiento de las señales de ruta de un origen positivo. Una escritura de significantes, o una escritura óptica, no dejaría de desorientar a un lector prometiendo un sentido, una dirección ordenada que más bien es un extravío: la ficcionalización sistemática de lo referido.

Así, en “PORTRAIT STUDY OF A LADY”, una niña-objeto elevada a la simulación de una mendicidad pactada por la representación, desvía al lector hacia un saber y una secreta convergencia, donde el dispositivo, la metáfora de la máquina y su operador, nos informan parcialmente sobre la intervención del “retrato de una señora”:

La máquina fotográfica no agregó mayores detalles de ilusión a la realidad, / pues fue el fotógrafo, quien en su necesidad de hacer aún más tangibles la be-/ lleza sensual de esta niñita, descifró en ella una mirada interrogante y atrevida, / cuyo alcance podría perfectamente no ser sólo un simple fraude óptico.” (p. 86)

PORTRAIT OF A LADY



El fotógrafo, lejos de registrar la realidad, suministró una imagen que sólo expresa su visión personal: el mundo como pequeño escenario para la fotografía de una niña: y allí, detrás de ella: una enredadera cuyas hojas cubren en algún lugar de Inglaterra el reboque de un muro que ya no existe y que sin embargo todavía contemplamos como frágil telón de fondo. Respecto a la niña nos queda la incertidumbre si la realidad fue o no modificada por el fotógrafo, ya sea porque él mismo al hacerla posar, la ubicó de cierta manera en un lugar determinado o porque con su presencia turbadora modificó también conducta y mirada en su pequeña modelo.

perfectamente no ser sólo un simple fraude óptico.” (p. 86)

Y en:

PORTRAIT OF A LADY

“El fotógrafo, lejos de registrar la realidad, suministró una imagen que sólo ex-/ presa su visión personal: el mundo como pequeño escenario para la fotografía / de una niña: y allí, detrás de ella: una enredadera cuyas hojas cubren en al-/ gún lugar de Inglaterra el reboque de un muro que ya no existe y que sin em-/ bargo todavía contemplamos como frágil telón de fondo. Respecto a la niña / nos queda la incertidumbre si la realidad fue o no modificada por el fotógrafo, / ya sea porque él mismo al hacerla posar, la ubicó de cierta manera en un lugar / determinado o porque con su presencia turbadora modificó también conduc-/ ta y mirada en su pequeña modelo.” (p. 105)

2.2 Qué se entiende por grado cero y el vínculo de los intertextos

Grado cero no significa ausencia o “*exención de sentido*”, como en una primera lectura lineal podría parecer a los ojos del lector. El grado cero de una estructura textual comienza a aparecer en la medida en que el análisis de dicha estructura se concentre en las reglas de expansión, en la gramaticalidad del texto (o del objeto icono-grafiado) dada por sus constituyentes y el modo de su disposición.⁸³

Para los retóricos de Lieja, el grado cero asegura una función vinculada a la norma y al código de una gramática determinada:

“A pesar de que toda concepción del desvío haga intervenir una **norma**, o **grado cero**, es extremadamente difícil darle una definición aceptable. Nos podríamos contentar con una definición intuitiva: la de un discurso “ingenuo” y sin artificios,

⁸³ Como acertadamente ha observado Bernardita Bolumburu en su trabajo de investigación sobre las metáboles en la *Retórica General* del Grupo μ : “el Metabolismo pues, requiere una transformación y desde el punto de vista de la retórica, la transformación implica una desviación que se inicia desde la forma cero. Esta norma neutra se constituye como una regla *standar* para todo lenguaje, como la forma más *perfecta* desde el plano de la significación.” Cfr. anexo 5.9.5 “La Retórica”, p. 240 y ss.

desnudo de todo sobreentendido, para el cual “un gato es un gato”. No obstante, las dificultades surgen cuando se trata de apreciar si tal texto es o no figurado.”⁸⁴

En este sentido, las figuras (tropos) del discurso marcan los desplazamientos semánticos del grado cero, que está determinado por la figuración -aquí entendida también-, como el modo o la manera en que se disponen los componentes en relación a un desvío semántico. Sin embargo para los retóricos del grupo μ el problema no termina con la lectura de la figuración de un texto. El problema es abordado más adelante con mayor claridad:

“*Grado cero y codificación.* –Todo lo que forma parte del código lingüístico constituye una norma, es decir un grado cero: ortografía, gramática, sentido de las palabras. A lo que añadimos el código “lógico”, definido por la veracidad del discurso. Pero es obvio que todas las clases de convenciones más o menos tácitas pueden dar lugar a desvíos perceptibles.”⁸⁵

En este sentido el grado cero *obedece*, por así decir, a una explicitación textual de acuerdo a un determinado criterio de lectura del desvío o transgresión discursiva.

La última observación agrega un factor importante a considerar. El grado cero no sólo está compuesto por el problema de la figuración de un texto determinado. El grado cero no puede ser separado -para estos autores- del concepto de **norma** sumado al código lógico de verdad convencional en la medida en que la percepción del grado cero se confirma por la transgresión, el desvío de la **norma**. En este sentido norma y transgresión no pueden ser concebidos uno sin el otro, ya que toda transgresión implica

⁸⁴Cfr. Grupo μ . Retórica General. Editorial Paidós. Barcelona, 1987. p. 77

una norma y viceversa. Es en este desplazamiento (como en sus intersticios) normativo y codificado donde es posible encontrar el grado cero: extrañeza de la anomalía, la percepción de una falta⁸⁶. El texto exhibe su condición formal en el grado cero de la escritura, en la medida en que texto “(...) quiere decir Tejido, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido -esa textura- el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una *hifología* (*hifos*: es el tejido y la tela de araña).”⁸⁷ La figura del autor se disemina en el proceso de producción de su propio decir y “la literatura consiste en eliminar al señor que queda al escribirla”, en eso consiste la inscripción de su figura.

2.3 La transparencia de la página: ironía del cerco.

⁸⁵ Ibid.p. 82.

⁸⁶ Siendo el valor operatorio de una tautología de los más reducidos, es preferible quizás indagar sobre el carácter específico del discurso poético, y es justamente eso lo que han hecho repetidamente los estudiosos de la poética. Pero el término de desvío, atribuido a Paul Valéry y lanzado por Charles Bruneau, no podría pasar como una formulación verdaderamente satisfactoria, como tampoco la observación de Charles Bally, según el cual “el primer hombre que ha llamado a un barco de vela una vela ha cometido una *falta*”. Entre los equivalentes propuestos, a menudo inconscientemente, se pueden observar *abuso* (Valéry), *violación* (J. Cohen), *escándalo* (R. Barthes), *anomalía* (T. Todorov), *locura* (L. Aragon), *desviación* (L. Spitzer), *subversión* (J. Peytard), *infracción* (M. Thiry), etc., términos todos que contienen fuertes connotaciones morales, incluso políticas, y se comprende que algunos hayan reaccionado contra este vocabulario, que podría en definitiva llevar a la teoría, muy de moda en el siglo XIX, del arte como fenómeno patológico (el poeta como neurótico, el Greco como astigmático.” *Retórica General*. Op.cit. Y en Barthes: “Este arte tiene la estructura del suicidio: el silencio es en él como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra menos como el jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción, libertad.” Barthes, Roland. “La escritura y el silencio”. Cfr. Anexo 5.9.1 p. 216.

⁸⁷ Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Editorial Siglo XXI.

Valores de la transparencia.

El problema de la transparencia ocupa un lugar importante en la obra de Martínez. El proceso de su objetivación, -su marco objetivo-, está vinculado a la visión y su carácter performativo, depende de los grados de compromiso y ejecución de determinados problemas que se le plantean al lector que acepta (o no) realizar las proposiciones del texto. Así en “UN PROBLEMA TRANSPARENTE” (p. 41), el carácter problemático de la ejecución performativa se centra en la personificación⁸⁸ de la transparencia y luego en que ésta, a partir de un proceso autoreflexivo, “se observe a sí misma” construyendo con esto un problema paradójal. Esto es, partiendo de un imposible: la personificación de la transparencia. El texto dice:

“Tardieu, ¿por qué si Usted se mira en un espejo a través de esta página, sólo / puede observar cómo Usted mismo observa La Transparencia y no observa / así también cómo La Transparencia es observada?*

La Transparencia no podrá nunca observarse a sí misma.

*Tardieu, cuando uno se observa observar, ¿¿Qué Observa?!

La “transparencia” -en tanto problema e insistencia, en tanto signo- es una isotopía⁸⁹ de

Decimotercera edición, México, 1996. P. 104

⁸⁸ Figura de pensamiento por sustitución en el plano del contenido. “La **prosopopeya** o **personificación** (gr. *prosopoiía*, de *prosopoiéo*, “personifico”, compuesto de *prósopon*, “vuelto” y *poiéo*, “hago”; traducido en latín como *fitio personae*, en francés, con el calco *personification*, de donde procede el italiano *perzonificazione*; en castellano, *prosopopeya* o *personificación*) consiste en representar como personas a seres inanimados o a entidades abstractas. En los sistemas clásicos estaba unida a la alegoría, pero se ha extendido hasta comprender las “humanizaciones”, populares y cultas, de los animales en los cuentos, la fabulística, la sátira, en los anecdotarios y en la narrativa en general (...)” Mortara Garavelli, Bice. Op. cit. p. 301.

⁸⁹ Isotopía semántica (def): “La compatibilidad mutua de unidades semánticas, que depende de la identidad, contigüidad o equivalencia semánticas (...); la aparición

La nueva novela, en la medida en que se constituye en un lugar recurrente de la escritura en términos de objeto, forma-significante, como también secuencia de contenido asociada a un tipo de lenguaje “transparente”, “vacío” y “silencioso”:

a. A través de su canto los pájaros comunican una comunicación en la que dicen que no dicen nada.

b. El lenguaje de los pájaros es un lenguaje de **signos transparentes** en busca de la **transparencia dispersa** de algún significado.

c. Los pájaros encierran el significado de su propio canto en la malla de un lenguaje vacío; **malla** que es a un tiempo **transparente e irrompible**.

d. Incluso el silencio que se produce entre cada canto es también un eslabón de esa malla, un signo, un momento del mensaje que la naturaleza se dice a sí misma.

e. Para la naturaleza no es el canto de los pájaros ni su equivalente, la palabra humana, sino el silencio, el que convertido en mensaje tiene por objeto establecer, prolongar o interrumpir la comunicación para verificar si el circuito funciona y si realmente los pájaros se comunican entre ellos a través de los oídos de los hombres y sin que estos se den cuenta.

NOTA:

Los pájaros cantan en pajarístico, pero los escuchamos en español. (El español es una lengua opaca, con un gran número de palabras fantasmas; **el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras**).⁹⁰

recurrente de rasgos semánticos en un texto, la recurrencia de semas. Tenemos isotopías semánticas cuando en un texto los lexemas poseen idénticos rasgos semánticos o semas; el contexto mínimo para una i. s. es el sintagma. (...) En Van Dijk (1970, pag. 131) tenemos una secuencia textual isotópica “si y sólo si para cada una de sus frases es verdadero que contiene al menos un sema / clasema contenido también en otras frases.(...)” En Lewandowski, T. Óp. cit.

⁹⁰“OBSERVACIONES RELACIONADAS CON LA EXUBERANTE ACTIVIDAD DE LA “CONFABULACIÓN FONÉTICA” O “LENGUAJE DE LOS PÁJAROS” EN LAS OBRAS DE J.-P. BRISSET, R. ROUSSEL, M. DUCHAMP Y OTROS” LNN, p. 89, Cap. VI La Literatura. El destacado es mío. Cfr. anexo 5.1, p 101.

Es significativo que “OBSERVACIONES RELACIONADAS...” forme parte del capítulo VI de La nueva novela, pues el texto -“Observaciones...”- constituye una reflexión metalingüística y semiológica sobre el lenguaje de los pájaros, o pajarístico, -en tanto sistema de signos material / inmaterial-. Transparencia y silencio cumplen una función lingüística, en la medida en que “transparencia” es asociada a la materialidad de los signos de un código comunicativo y el “silencio” es un mensaje-eslabón -que “la naturaleza se dice a sí misma”- y un “momento” que permite la verificación del circuito: esto es, una función fática del código. Ahora bien, el “pajarístico” y su transparencia silenciosa se relaciona metonímicamente con el canto del cisne: ave emblemática cuyo canto, como se ha explicado, es un canto fúnebre.

La convergencia de los cantos, permite las relaciones intratextuales entre “La página en blanco”, “Observaciones relacionadas...” y “Nota 5” de la sección “NOTAS Y REFERENCIAS” que a su vez remiten (notas 5, 6, 7 y 8) al Cap. VI. En este sentido “Nota 5” constituye una importante referencia que vincula y define las relaciones metatextuales entre el canto de los pájaros por una parte y el canto-exhalación del cisne. Pero si el cisne canta, y el pajarístico es un canto de los pájaros a través del cual “comunican una comunicación / en la que dicen que no dicen nada”: la “confabulación fonética”, en tanto “actividad exuberante”, constituye a) la desarticulación / deconstrucción del logos; b) la expresión irracional de “algunos escritores” en la que se igualan locura y silencio.⁹¹

Ahora bien el sentido del silencio es polivalente en la medida en que “el silencio que se produce entre cada canto es también un eslabón de esa malla, un signo”, signo que posibilita la función fática del circuito de la comunicación, y que “convertido en mensaje tiene por objeto establecer, prolongar o interrumpir la comunicación”, así como

⁹¹ A este respecto cfr. anexo 5.1, p. 101 y ss., los textos: “Nota 5” y “LA LOCURA DEL

también el silencio es un “momento del mensaje que la naturaleza se dice a sí misma”; de una naturaleza personificada, la metáfora de la madre que se habla (a sí misma) a través de los pájaros que “se comunican entre ellos / a través de los oídos de los hombres / y sin que estos se den cuenta”. Sin querer reducir a un sólo problema la isotopía de la transparencia diré que el sema que actualiza es el silencio como signo - “eslabón de una malla”- cuya propiedad reflexiva y tautológica, en consecuencia, determina la naturaleza cifrada de los mensajes, del texto y el discurso de la escritura: de LA LITERATURA y su naturaleza figurativa en detrimento de lo literal o *puramente* referencial.

* * *

La pauta genética de “La página en blanco” considera entonces la naturaleza polivalente y plurisotópica de sus semas. La transparencia opaca de “La página en blanco”, mediatiza, distancia del vacío de la página que “transparenta” -la página efectivamente en blanco-; no hace sino confirmar una ironía: ¿hay una intención de burlarse del lector que se modela y (de)construye en LA LITERATURA de La nueva novela? ¿O más precisamente, el (autor) se burla del código de la recepción, en la medida en que “la ironía presupone en el receptor la capacidad de entender la diferencia entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado y de establecer la diferencia entre ellos⁹²”? ¿El autor definitivamente se burla de la capacidad de diferenciar estos dos planos? Si así fuera, ¿estamos en presencia de una ironía o un sarcasmo? La transparencia opaca en que está escrita -como se presenta al lector- “La página en blanco” bien podría ser un diagrama del vacío, diagrama superpuesto, montado sobre la ausencia de enunciados, que, sin embargo inscribe en su convocatoria un conjunto de

AUTOR”.

signos que tienen como referencia última el lugar de la enunciación⁹³ del texto: la figura de un sujeto múltiple, la diseminación progresiva de una ficcionalización: ~~Juan-Luis Martínez~~, ~~Juan de Dios Martínez~~, Swan (Cisne) de Dios, Jxuan de Dios o la secuencia de una autoridad “anónima y plural”.

2.4 Componentes: aproximación fragmentaria.

Un análisis superficial de las figuras de “La página en blanco” nos reporta el siguiente resultado:

Página: sinécdoque por libro (parte por el todo). Superficie de inscripción y producción de sentido.⁹⁴

Blanco: metonimia por vacío, silencio, ausencia etc. (parte por parte).⁹⁵

Cisne: metáfora simbólica por muerte y canto> “el cisne canta cuando muere y muere cantando”.

Ana Pavlova: sinécdoque por ballet y especialmente por la pieza que la hizo famosa *La muerte del cisne*; con música de Saint-Saens, coreografía compuesta por Fokine para ser interpretada por otra bailarina, la cual la despreció por insignificante, y que Pavlova convirtió en una obra maestra, considerada por millares de espectadores como la visión

⁹²Wallace, David. *Glosario de términos literarios*, Op. cit.

⁹³ “La enunciación es (...) poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización”, por lo que su condición específica es la de constituirse en un acto de producción de un enunciado en oposición al producto mismo que será el texto del enunciado. Así, mientras el enunciado es la transmisión exclusivamente verbal de un mensaje, la enunciación es un procedimiento que actualiza procedimientos no verbales (emisor, destinatario, contexto). Ibid.

⁹⁴Cfr. anexo 5.3 “Campo etimológico de componentes”, p 135.

⁹⁵ Cfr. anexo 5.4 “Campo simbólico de componentes”: Blanco, p. 137 y ss. Como también anexo 5.9.2 “Vacío”, p. 218. Para la definición del tropo ‘metonimia’ vid. p. 252.

de los postreros momentos de ese pájaro heráldico que **muere todas las noches**.⁹⁶

Ahora bien, el mecanismo de la **nota al pie** (la cita de autoridad) también configura un tipo de desvío retórico que será analizado más adelante en el marco de la derivación textual.

Todos los constituyentes poseen una rica acepción simbólica que es parte del campo semémico y enciclopédico del texto. En conclusión, la expansión del grado cero de “La página en blanco” -su condensación intertextual y los semas o predicados de sus constituyentes-, está dado por el tipo de construcción textual (derivación), donde los componentes funcionan como asignaciones de sentido, en el marco del blanco de la página y su silencio: espacio textual donde se ha perdido toda voz original, la voz del autor se disemina y muere en la personificación o prosopopeya del cisne, figura con la cual se establece una red de vínculos⁹⁷. La figura metamorfoseada del autor muere cantando en el espacio donde la marca de su voz falta; el *canto* del autor se limita a la disposición de componentes (citas, fósiles, clichés) de la tradición; re-inscripción y transformación de discursos ajenos, donde:

“El texto es un **objeto fetiche** y (...) me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las **referencias**, la legibilidad, etc.; y perdido en medio del texto (no por detrás como un *deus ex-machina*) está siempre el otro, el autor.”⁹⁸

Desde esta perspectiva, oculto tras el blanco de la página, es posible encontrar la presencia de una ausencia -ficcional- o si se prefiere la presencia ausentada de una

⁹⁶ Cfr. anexo 5.5 “Campo enciclopédico de componentes”, p. 147 y ss.

⁹⁷ La investigación ha concentrado los vínculos en los anexos principalmente. El cisne en tanto isotopía y formante de un sistema descriptivo se ha rastreado desde el imaginario antropológico medieval, las acepciones simbólicas y etimológicas como también algunas relaciones con S. Mallarmé, Rubén Darío y Enrique González Martínez. Vid. anexos: 5.2.1, p. 112 y ss.; 5.2.2, p. 125 y ss.; 5.2.3, p. 133.

⁹⁸ Barthes, Roland. El Placer del Texto y Lección Inaugural. Editorial Siglo XXI.

imagen inaccesible del autor: su diseminación consumada.

Dos esquemas de las relaciones:

Esquema I.

Canto del cisne (*cigne*: signo) —————> muerte (predicado o elemento determinante).



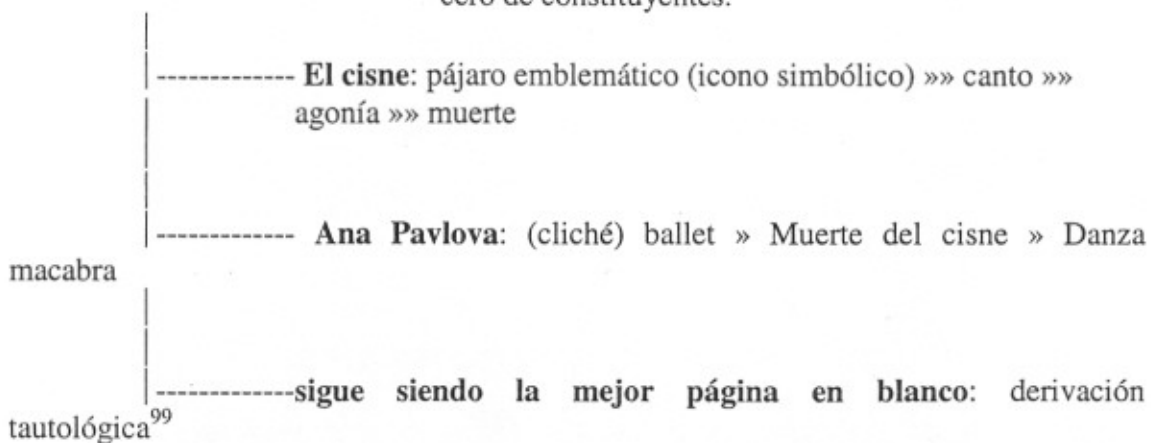
metonimia: muere *cantando*.

Donde la forma verbal “cantando” tiene las marcas “ndo” de gerundio: acto o acción de cantar. Implica locución o enunciación. Se observa, sin embargo que se trata de una enunciación enmarcada por un canto fúnebre, donde no sólo muere el autor en la “obra o canto”, sino también se asiste a una exhibición (o concepción de la escritura) de la

muerte del signo. Lejos de querer otorgar a esta relación de lectura un valor de verdad, postulo que sin alterar la coherencia del texto: donde aparece el lexema “cisne” es posible sustituir “cisne” por “signo” tal como aparece por lo demás en “El cisne troquelado” donde “cisne” aparece vinculado intertextualmente a Mallarmé e hipogramáticamente - en la medida que la referencia no es explícita- a Darío y González Martínez.

Esquema II.

“LA PÁGINA EN BLANCO”-- Desvío por notación hipogramática desde el grado cero de constituyentes.



⁹⁹La derivación tautológica ocurre cuando una palabra repite el significado de la que la precede, o actualiza uno o más de sus semas o presuposiciones (...) El tipo más común de la tautología en la poesía convencional “clásica” es el epíteto hecho. Pero la tautología de ninguna manera se limita a los adjetivos e incluye, por ejemplo, cadenas de sinónimos. El efecto de la sobredeterminación es la transferencia del significado de

repetición »» reflexión »» espejo »» doble.



La cita o hipograma del texto “La página en blanco” es una oración que presenta la particularidad de ser conmutables sujeto y predicado, por lo tanto, también presenta en el nivel sintáctico una estructura sintagmática [nominal (t) -verbal (t')] refleja: *El cisne de Ana Pavlova / sigue siendo la mejor página en blanco -o- la mejor página en blanco / sigue siendo el cisne de Ana Pavlova*. En este sentido también puede hablarse de una disposición especular en el nivel sintáctico.

El punto de mediación entre los intertextos y el espacio en que se enuncian -y son insertados efectivamente los componentes de las unidades-, forman un campo semémico; espacio de transformación, en virtud del contexto donde son atraídas dichas unidades, donde la figura del autor confirma una muerte doblemente articulada: muerte del autor, muerte del signo. Muerte ausentada, desplazada -en la medida en que se ausenta su rostro, su máscara-, pero no se ausenta ni se aplaza lo que el sujeto productor instituye -el hipograma, la cita-, en nombre de la literatura: ¿la angustia del escritor frente a una página en blanco?

“Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera, yo deseo al autor: tengo necesidad de su figura (...)”¹⁰⁰ Figura que se dispersa en la obra, signo de dispersión y desaparición, juego de extravío, la transparencia de la que también se ausenta, dejando sin embargo, el signo de su ausencia como huella de su ficción. Al grado cero le

una palabra a varias, como si se saturara la frase con ese significado, de manera tal que el lector siente que la frase continúa confirmando abiertamente lo que él coligió con una sola palabra. Esto le da al lector la impresión de especial verdad, acusada conveniencia y rica expresión. Riffaterre, M. Op. cit.

acontece entonces un *sujeto cero* que juega a escaparse de las determinaciones (jirones arrancados a la tradición: hipogramas), y en la medida en que se esconde “el sujeto reaparece pero no ya como ilusión sino como ficción.”¹⁰¹ Así, en la lectura de un fragmento de “El cisne troquelado” el signo del cisne, el signo de Swan es también: “(...) la realidad de la página como ficción de sí misma: / el último canto de ese signo en el revés de esa página: / el revés de su canto: la exaltación de su último poema.”¹⁰²

2.5 Intertextualidad, Intertexto y Sobredeterminación en “La página en blanco”.

(Matriz, modelo y derivación hipogramática.)

“La literatura consiste en eliminar al señor que queda al escribirla.”

“(...) Más o menos todos los libros contienen la refundición de algo ya dicho que se repite calculadamente.”

S. Mallarmé.

Como se ha visto en el capítulo precedente, el grado cero de “La página en blanco” está expresado por el orden y la naturaleza de sus componentes. En este sentido

¹⁰⁰ Barthes, R. Cfr. anexo 5.9.3 “La muerte del autor”, p. 220 y s.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² En La nueva novela, p. 87. Op. cit. Vid. anexo 5.1, p. 101.

fue considerada también tanto la disposición de los componentes como la derivación textual que resultaba de dicho orden. Se realizó un análisis superficial de las figuras (componentes) de “La página en blanco” con el fin de establecer los desplazamientos retóricos (desvíos, *faltas*) que vinculan al texto con un tipo de autoridad negativa: los intertextos. Denomino *autoridad negativa* a estos desplazamientos intertextuales por dos razones:

1. Remiten a un conocimiento enciclopédico exterior a la obra (son citas de autoridad).
2. En la medida en que son externos marcan negativamente el plano de la enunciación del discurso: al autor no le pertenecen, los extrae -inscribiéndolos- desde la tradición.

Considerando estas proposiciones como un tipo de modelización dominante, esto es como poética de La Nueva Novela, el grado cero de “La página en blanco” se constituye en *la* anomalía y *el* enclave de la obra: la inscripción de la figura del autor desde “El cisne troquelado”. Es desde su extrañeza -de su condición de fetiche, siguiendo la idea de Barthes- que surge la sospecha, como una posibilidad de lectura de entrada a la obra, -en tanto insistencia en la muerte del autor: isotopía¹⁰³-, como también de la lectura de un argumento negativo en la inscripción del signo de su autoridad. Ahora bien la norma (-en sentido amplio: *gramaticalidad*-) de “La página en blanco” está dada por el mosaico de citas -o hipogramas- con las cuales está escrita. En otras palabras, las *reglas*

¹⁰³Isotopía: “Término propuesto por Greimas y central en su consideración de la semántica: “Por isotopía se entiende un haz de categorías semánticas redundantes, que subyacen al discurso que se considera” (*En torno al sentido*), idea que después recreará así: “Conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme [...] tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados, después de la resolución de sus ambigüedades, resolución guiada en sí misma por la búsqueda de una lectura única.” La isotopía no es un procedimiento, sino un concepto básico para la definición de procedimientos: las diferentes isotopías, relacionadas entre sí, que existen en un discurso constituyen su universo. (...) Desde el plano del significado, un texto literario es plurisotópico, porque está sometido a distintos niveles de codificación que, al entrecruzarse, determinan lexemas polisémicos y “distorsiones textuales” (Greimas).” En Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Editorial Ariel. Barcelona, tercera edición, 1971.

de construcción de la unidad textual, “La página en blanco”, obedecen a la *pauta* de la intertextualidad e intratextualidad modélica de la obra, y a la transformación contextual de sus intertextos: esto es, a su derivación hipogramática¹⁰⁴.

El término *hipograma* -en el teorema de Riffaterre-, corresponde a la textualización concreta de los elementos (signos) citados o atraídos -implícita o explícitamente- por el texto donde son transformados en virtud del nuevo contexto donde son reunidos.¹⁰⁵ Un

¹⁰⁴ En la derivación hipogramatical (étimo: “bajo la letra”) o hipogramática “la secuencia verbal se modela sobre grupos de palabras que preexisten en el lenguaje [código epistemológico: saber] y que generalmente ya han sido probados por largo tiempo en literatura [tópico], grupos como el cliché, **la cita** y el sistema descriptivo (defino este sistema como una red de palabras asociadas unas con otras alrededor de una palabra medular en concordancia con la configuración semántica del meollo). (...) Cuando comparamos el hipograma con su derivación, vemos claramente que la última siempre ocupa más espacio que el primero, y que cada componente del modelo genera una forma más compleja que él mismo. Aquí está en funciones un proceso de expansión: a través de esta expansión una palabra produce una frase y una frase un texto. La expansión necesariamente involucra modificar parte del hipograma, y si el hipograma es transformado por completo, se genera una perífrasis para compensar, por medio de un desarrollo descriptivo o explicativo, el ocultamiento o la represión del modelo. (...) Es evidente desde lo anterior que la derivación hipogramática es el mecanismo mediante el cual son seleccionados los modelos para la actualización de la matriz. Además, el sistema descriptivo que gira alrededor de la palabra medular tiene características similares a aquellas de su meollo. Por ejemplo, en términos de jerarquía social de las palabras, cada uno de los componentes del sistema tendrá las mismas connotaciones en el lenguaje que las que tiene su palabra medular. Y porque cada componente está en relación metonímica respecto de este meollo, y puede ser sustituido por él, estos componentes posibilitan el mismo simbolismo. Así el poema producido por el proceso de expansión que acabo de describir refleja estas constantes aún distorsionándolas. Por distorsión me refiero a la distinción, también constante, sacada por la matriz del sistema descriptivo en su estado natural -esto es, en el uso lingüístico- y su actualización en un poema en donde la matriz lo hace expresar un significado distinto del propio.” Riffaterre, Michel. En Sobredeterminación semántica en poesía. Traducción de Margarita Niemeyer. Publicado en *A Journal for descriptiv poetics and history of literature* N° 2, año 1977. North-Holland Publishing Co.

¹⁰⁵ Los textos preexistentes en la tradición que esta investigación postula son básicamente dos poemas de Mallarmé: (Intertextos) Soneto al cisne y “El demonio de la analogía” como también los poemas de Darío y González Martínez que forman parte del sistema descriptivo (Vid. anexos 5.2.1 y 5.2.2). Ahora bien la reunión que establece el nuevo contexto determina una transformación estética de los componentes. Dicha relación puede compararse con un pasaje de Los cantos de Maldoror de Lautremont, por ejemplo, donde la atracción y montaje de realidades distantes, transforman -en la medida en que

hipograma, en tanto unidad de significación, es derivado por un proceso de inserción en el texto. En este sentido se trataría de un elemento funcional que, por su carácter dinámico, pertenece más al dominio del discurso que del texto: el discurso es entendido aquí en términos generales como la puesta en movimiento o puesta en juego del texto -donde el texto, el *tejido*, es una estructura fija: un conjunto de significantes encadenados sintagmáticamente- que informan un sistema descriptivo. Se trata entonces de una modalidad discursiva en la medida en que la “significancia global y única trasciende los sentidos sucesivos que tienen las palabras en los planos narrativo y descriptivo. La unicidad de la significancia es un resultado de que el texto entero se deriva por expansión (...) Ahora bien, el proceso de expansión es sobredeterminado por una serie de modelos latentes, **paragramas** o **hipogramas**, los cuales no son sino textos preexistentes.”¹⁰⁶

La intertextualidad, el intertexto y los hipogramas son entendidos aquí como conceptos operativos o pragmáticos, en el marco de los postulados teóricos de Michael Riffaterre. Para el autor no deben ser confundidos intertextualidad e intertexto ya que:

“La intertextualidad es un modo de percepción del texto, es el mecanismo propio de la lectura literaria. Solamente ella produce, en efecto, la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literario y no literario, sólo produce el sentido. El sentido es únicamente referencial: resulta de las relaciones, reales o imaginarias, de las

se reúnen en un nuevo contexto-, la significación estética de los elementos. El pasaje al que me refiero -y que sirvió como modelo de la estética surrealista en Francia- corresponde al canto VI, tercera estrofa donde se lee: “**Bello** como la retractilidad de las garras en las aves de rapiña (...) y, sobre todo, como *el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas.*” Cabe señalar que es el valor estético de la belleza, lo bello, el que es asociado -metáfora, comparación- al montaje. En Ducasse, Isidore. Conde de Lautremont. Obras completas. Introducción, traducción y notas de Aldo Pellegrini. Editorial Argonauta. Cuarta edición. Barcelona, 1986. P. 228. (El destacado y las cursivas son mías).

palabras con los elementos no verbales correspondientes a ellas. La significancia, por el contrario, resulta de las relaciones entre esas mismas palabras y sistemas verbales situados fuera del texto (pero a veces parcialmente citados en ese texto) y que se hallan ora en estado potencial en la lengua, ora ya actualizados en la literatura.”¹⁰⁷

La distinción entre ambos conceptos nace de una reflexión pragmática en torno a una moda conceptual, “confusión en que se incurre muy a menudo entre *intertextualidad* e *intertexto*. El intertexto es el conjunto de los textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado. El intertexto es, pues, un corpus indefinido. Siempre podemos, en efecto, reconocer su comienzo: es el texto que desencadena asociaciones de la memoria desde que comenzamos a leerlo. En cambio es evidente que no le vemos el fin. Esas asociaciones son más o menos amplias, más o menos ricas, según la cultura del lector.”¹⁰⁸

El autor distingue básicamente tres tipos de intertextos: el intertexto anterior, el intertexto posterior y el intertexto a-crónico que correspondería, éste último, al dominio de la tematología.

El primero corresponde a un tipo de conocimiento que:

“(…) sería del dominio de la historia de las influencias, de las filiaciones literarias, de la investigación tradicional de las fuentes (…).”¹⁰⁹

¹⁰⁶Riffaterre, M. *Intertextualité*. Semiótica intertextual: el interpretante. P.146. Op. cit.

¹⁰⁷Ibid. *Silepsis intertextual*. Op. cit.

¹⁰⁸Ibid. *El intertexto desconocido*. Op. cit.

Y el segundo comprende también un tipo de conocimiento que:

“(…) sería del dominio de la historia de la supervivencia de una obra, de lo que la filología del pasado siglo llamaba la *Nachleben* (Trad. tomar como ejemplo).”¹¹⁰

El intertexto es una huella rastreable en el texto (lo que está *entre* el tejido), resultado de un tipo de lectura: la lectura literaria -y no meramente lineal- de un texto determinado: implica descodificación. Estas huellas se constituyen en “anomalías intratextuales” (transgresiones o desvíos), donde “una obscuridad, por ejemplo, un giro de frase inexplicable con la sola ayuda del contexto, una falta con respecto a la norma que el idelecto del texto constituye. A esas anomalías las llamaré agramaticalidades.”¹¹¹ Término -éste último-, que también cubre “toda alteración de cualquiera de los sistemas de lenguaje -morfológico, sintáctico, semántico, semiótico. Esas agramaticalidades indican la presencia latente, implícita, de un cuerpo extraño, que es el intertexto.”¹¹²

La intertextualidad queda redefinida por Riffaterre de la siguiente manera:

“(…) fenómeno que orienta la lectura del texto, que rige eventualmente la interpretación del mismo, y que es lo contrario de la lectura lineal. Es el modo de percepción gracias al cual el lector toma conciencia del hecho de que, en la obra literaria, las palabras no significan por referencia a cosas o a conceptos, o, de manera más general, por referencia a un universo no-verbal. Significan por referencia a complejos de representaciones ya

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid.

enteramente integrados al universo de lenguaje. Esos complejos pueden ser textos conocidos, o fragmentos de textos que sobreviven a la separación de su contexto, y a los que, en un nuevo contexto [donde los intertextos son transformados] se reconoce como preexistentes al mismo.”¹¹³ Baste decir por el momento que, de “La página en blanco”, podemos inferir un conjunto de intertextos (textos preexistentes) o hipogramas, de los cuales el lector puede completar el sentido y la significancia¹¹⁴ de los signos o componentes que la informan: a saber la ambigüedad, la duda y la muerte como semas nucleares. Pero el problema no termina con el reconocimiento de las unidades o componentes presentes en la cita de “La página en blanco”, en la medida en que la significancia de “La página en blanco” también depende de los intratextos que completan su sentido; estos componentes intertextuales que informan el sistema descriptivo¹¹⁵ son:

Intertextos:

Musicales: El carnaval de los animales de Camille Saint-Saens, especialmente “La muerte del cisne”, pieza que como se sabe inmortalizó a la famosa bailarina Ana Pavlova.¹¹⁶

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid. *El intertexto desconocido*. Los complejos de representaciones que forman parte del sistema descriptivo, están propuestos aquí, en los intertextos de Mallarmé, Darío y González Martínez fundamentalmente.

¹¹⁴ Significancia: “Se llama así a una unidad formal y semántica, que incluye todas las indicaciones de dirección (=decir uno y significar otro). Se opone a significado (meaning) que consiste en una serie de unidades de información.” Guzmán, Jorge. Michael Riffaterre, Semiotics of Poetry Bloomington & London: Indiana University Press, 1978. Nótese la equivalencia del postulado de la significancia con la oposición tradicional de los conceptos “lectura ingenua o literal” / “lectura de figuras o figurada”.

¹¹⁵ Un sistema descriptivo es “un modelo ideal que regula la repartición y las funciones de sus componentes, que permite concebirlos como un todo organizado y también imaginar los que no están actualizados en el texto, partiendo de los que sí lo están (...) El sistema descriptivo es una red de palabras asociadas entre sí alrededor de una palabra nuclear (es decir, el sistema descriptivo puede tener más de una palabra, ser una frase) en acuerdo con el semema de ese núcleo”. Guzmán, Jorge. Ibid.

¹¹⁶Cfr. anexo 5.5 “Campo enciclopédico de componentes”, p. 147.

Poéticos: Soneto al cisne y “El demonio de la analogía” de S. Mallarmé. “Yo persigo una forma...”, “El cisne” y “Los cisnes” de Rubén Darío y “Tuércele el cuello al cisne” de Enrique González Martínez.¹¹⁷

Intratextos:

“Ejercicio 2” de La resta (p. 49), “El revolver de cabellos blancos”, “El cisne troquelado”, “Observaciones relacionadas...”, “La grafología”, “La locura del autor”, “Silogismo en homenaje a René Crevel”, “Nota 5”, “Nota 6”, “La desaparición de una familia”¹¹⁸

Ahora bien, el problema o la complejidad de la inferencia -que aquí se propone- de los intertextos poéticos, es, que ambos dependen del intratexto “El cisne troquelado”, en la medida en que de la lectura de los hipogramas medulares de éste texto, se infiere por sus *marcas* : “(La página en blanco): La escritura anónima y plural: / **El demonio de la analogía**: su dominio: (...)”¹¹⁹ para “EL DEMONIO DE LA ANALOGÍA” de Mallarmé, y las marcas :

“Le **SIGNE** blanc de le **CYGNE** Mallarmé”.¹²⁰
CYGNE **SIGNE**

con las que se vincula “Soneto al cisne” del mismo autor. La referencia hipogramática para Darío está dada en la cuarta estrofa: “(...)¿Y el signo interrogante de su cuello (?) ? : / reflejado en el discurso del agua: (¿) : es una errata (...).” Los vínculos con Enrique González Martínez son más arbitrarios y atraídos como parte del sistema descriptivo, aunque el verso de “El cisne troquelado”: “(...) el **plumaje anónimo**: su

¹¹⁷ Cfr. Anexo 5.2 p. 112.

¹¹⁸ Cfr. Anexo 5.1 p. 101.

¹¹⁹ “El cisne troquelado”, p. 87. Op. cit.

¹²⁰ Ibid.

nombre tañedor de signos / **borroso en su designio** / **borrándose** al borde de la página”, con que termina el poema puede ser asociado desde un punto de vista semántico con: “Tuércele el cuello al cisne de **engañoso plumaje** (...)”, en la medida que hay convergencia en la ambigüedad que comparten los semas **borroso** y **engañoso**. Sin embargo, reconozco que es un poco forzado el sentido de la comparación; la atracción de “Tuércele el cuello al cisne”, insisto, es desde el punto de vista del sistema descriptivo.

En conclusión la premisa o postulado de “la muerte del autor” depende de la asociación que se infiere de un complejo de representaciones o sistema descriptivo, que cargan de sentido a “La página en blanco” y la expansión de sus componentes. Como el complejo de signos que rodean esta unidad textual sobredeterminan con la muerte del cisne -y su insistencia tautológica- a “La página en blanco”, me ha parecido total y completamente pertinente la premisa de la muerte del autor¹²¹. Sin embargo, esta premisa es dependiente de un tipo de lectura hipogramática, donde se subentiende que: “El hipograma es ya un sistema de signos que comprende por lo menos una predicación y puede ser tan largo como un texto. (...) un hipograma es, entonces “a veces, el contenido semémico de algunas palabras. Y hay hipogramas internos e hipogramas externos. Porque también es hipograma otro texto o un cliché (cita). Hipograma es simplemente, la presencia de unidades generativas interiores o exteriores, semémicas o textuales, en

¹²¹ La muerte del cisne, como se ha visto, genera el canto de esta ave heráldica, v.g. su lugar de enunciación está marcado por la extinción de su vida. Así el canto fúnebre, donde “canto” en virtud de una relación metonimia daría “poema”, “escritura”, y “cisne” (Swan=Juan) por una relación de analogía como se ha visto en el “verso”-citado más arriba- de “El cisne troquelado”, puede leerse también como “signo”, en consecuencia, la muerte del cisne, la muerte de Juan (su canto) y la muerte del signo -signo de autoridad y filiación positiva- son una misma cosa. La muerte del autor es la muerte de una función determinada y no la muerte de una persona real: recuérdese la ficcionalización de la función (autor), el “ser más literario que real”.

un texto.”¹²²

Tercer Postulado: Retórica de componentes

“Los fragmentos son los testimonios nupciales de la idea.”

S. Mallarmé.

“El Poema ideal sería el “poema callado, en blanco.”

H. Friedrich.

3. Extensiones hipogramáticas.

Hasta ahora hemos examinado las distintas funciones que se desprenden de una lectura del plano intertextual de “La página en blanco” en relación a sus hipogramas internos: de los cuales, como se ha argumentado, se desprenden hipogramas externos. Pero es necesario, sin embargo, precisar todavía los tipos de hipogramas que M. Riffaterre

¹²²Guzman, Jorge. Op. cit.

postula en su teorema de la sobredeterminación. Dichas estructuras son dos¹²³:

a) Semas y presuposiciones: El hipograma está formado de los semas de una palabra y / o de sus presuposiciones. La palabra nuclear del hipograma mismo puede estar actualizada o no.¹²⁴En “La página en blanco” el sema nuclear resulta de la relación del cliché **Ana Pavlova** (y “La muerte del cisne” no actualizado en la estructura de superficie); y la presuposición -que depende de la conexión Swan de Dios-Juan De Dios- es la muerte del autor que resulta del proceso de lectura (actualización o catalización de los semas).

b) Clichés y sistemas descriptivos: estos hipogramas están actualizados en formas fijas en la mente del lector. Su mecanismo básico, sin embargo, es también de actualización de semas. Son más complejos que las redes de presuposiciones, pero en su forma más simple se hallan muy cerca de la definición de diccionario de sus palabras nucleares. (...) Cualquiera de estas palabras, por la solidez de sus vínculos con las demás y con el núcleo, puede servir de metáfora del conjunto¹²⁵. Esto es, la presuposición “muerte del autor” como posicionamiento estético-ideológico.

¹²³ Para éste caso puntual tomo las definiciones de los apuntes que Jorge Guzmán ha realizado sobre los postulados de Riffaterre, en la medida en que en éstos se han sistematizado con mayor claridad para el lector.

¹²⁴ El semema de la palabra núcleo funciona como una enciclopedia de representaciones relacionadas al significado de esa palabra. Guzmán, Jorge. Op. cit.

¹²⁵En la derivación hipogramática: “la secuencia verbal se modela sobre grupos de palabras que preexisten en el lenguaje y que generalmente ya han sido probados por largo tiempo en literatura, grupos como el cliché, la cita y el sistema descriptivo (defino este sistema como una red de palabras asociadas unas con otras alrededor de una palabra medular en concordancia con la configuración semántica del meollo). (...)

(El poema como representación) Se llama descriptivo porque es un modelo ideal que regula la representación y las funciones de sus componentes, que permite concebirlas como un todo organizado e imaginar aquéllas que no son realizadas en el texto.” Riffaterre, Michel. Sobredeterminación semántica en poesía. Op. cit. V.g. Ana Pavlova y “la muerte del cisne”.

En este sentido, el cliché “El cisne de Ana Pavlova” en la medida en que remite a una representación figurada de la muerte del cisne, funciona -dentro de este postulado- metafóricamente como muerte del autor, muerte del signo y muerte del signo de la autoridad del autor. Como podrá apreciar el lector, el mecanismo de derivación de “La página en blanco” responde a la organización de un complejo de signos que, en el sistema de Riffaterre se ordenan bajo el grupo del cliché, la cita y el sistema descriptivo. En palabras de Riffaterre:

“El sistema descriptivo que corresponde a la palabra que sirve como modelo¹²⁶ debe ser considerado como el intertexto del poema. Sólo si es percibido en relación a ese intertexto tiene sentido el poema o, mejor dicho funciona como poema en vez de como un texto que sólo atrae conceptos o hechos vulgares. Sólo parte del intertexto está explícitamente involucrado como el polo opuesto del texto (v. gr., el texto que es su actualización a la inversa); pero el intertexto como un todo forma una red de significados implícitos que guían indirectamente y controlan la lectura y la interpretación, ejerciendo este control como presuposiciones. El lector lee, por decirlo así, dos textos al mismo tiempo, el poema que tiene ante su vista y el intertexto que su competencia lingüística le permite reconstruir a través de la memoria, empezando desde la versión modificada del texto. Para explicar cómo llega a esa versión, propongo la regla siguiente: Cada vez que un texto se genera por expansión desde una palabra o desde un grupo de palabras que se refieren a un modelo hipogramático, este modelo

¹²⁶ El modelo (Cisne) es “el objeto de un consenso de usuarios de la lengua, por ejemplo el cuerpo femenino en la alegoría. (...) La anáfora del modelo, por el contrario, es un rasgo muy general, y por lo que puedo ver, es una constante de la sobredeterminación: el modelo siempre resulta ser clasificable como figura retórica. Una anáfora, como ésta o como cualquier otro tipo de repetición altamente visible, se explica por el hecho de que el modelo y la marca de conversión pueden ser una, y la misma cosa o pueden coincidir parcialmente.” Ibid.

funciona como un intertexto desde el cual el texto se deriva por la modificación del mismo factor en cada componente homólogo a un componente intertextual. Es a esta modificación (de un indicador positivo a uno negativo, por ejemplo), que yo llamo conversión. La conversión está dictada por la matriz.”¹²⁷ La “muerte del cisne” funciona como matriz de sentido, que en virtud de un principio de comparación elíptica, se transforma en una marca de la “muerte del autor”. En este sentido la proposición “muerte del autor” se genera por un principio de expansión que depende de las relaciones intratextuales.

3.1 Gramaticalidad de “La página en blanco”

Desde la perspectiva de la lingüística es posible afirmar que en el plano o estructura de superficie, como en el plano o estructura profunda (o de contenido), el texto “La página en blanco”, es una estructura gramaticalmente formada. Esto es, ninguno de sus componentes transgrede la norma de la formación de frases en el código de la lengua

¹²⁷ Ya en el comienzo de *Sobredeterminación semántica en poesía*, Riffaterre postula las unidades o variantes (formantes de una estructura textual) principales en los siguientes términos: “Yo postularé que el poema resulta de la transformación de una afirmación simple y literal a una perífrasis compleja, más larga y no literal. En el caso más extremo la transformación de una palabra en un texto. A esta unidad básica de sentido actualizada por el poema la llamaré matriz (unidad semántica). Llamaré modelo al primer componente del texto desde la cual el lector pueda volver a (referirse de vuelta) la matriz. Es desde el modelo más que desde la matriz que se derivan otras actualizaciones en una secuencia asociativa hasta que el poema llega a su fin. Matriz, modelo, texto son variantes de la misma estructura (...) La matriz sola no basta para explicar la derivación textual, ni tampoco lo haría el modelo tomado en forma separada, puesto que sólo los dos en combinación crean el lenguaje especial (en que se realiza la derivación textual). (...) El texto en su complejidad no hace más que modular la matriz. La matriz es así el motor, el generador de la derivación textual, mientras que el modelo determina el modo de esa derivación.”Ibid. A este respecto Jorge Guzmán observa que la matriz es una “estructura de lo dado”, siendo un “concepto abstracto que nunca se actualiza per se. Sólo es perceptible en sus variaciones, las agramaticalidades.”

española. Sin embargo desde la perspectiva de la *semiótica de la recepción* en Riffaterre -si así puede denominarse satisfactoriamente este sistema de lectura-: “Las agramaticalidades proceden del hecho físico de que una frase ha sido generada por una palabra que debería haberla excluido, del hecho de que la secuencia verbal poética se caracteriza por contradicciones entre las presuposiciones de una palabra y lo que ella entraña o conlleva. Tampoco es la competencia lingüística el único factor. La competencia literaria también interviene: ella consiste en la familiaridad del lector con los sistemas descriptivos, con temas, con la mitología de su sociedad y, sobre todo, con otros textos. Cada vez que hay soluciones de continuidad o comprensiones en el texto -como descripciones incompletas, o alusiones o citas- sólo tal competencia literaria habilitará al lector para responder adecuadamente y completar o llenar vacíos siguiendo el modelo hipogramático.”¹²⁸ De modo que las mencionadas agramaticalidades o desvíos de “La página en blanco” según el esquema de Riffaterre, funcionan en un plano paradigmático de lectura: la significancia del texto depende de las actualizaciones que el lector -desde una adecuada competencia literaria- haga respecto de los textos o “presuposiciones de una palabra y lo que ella entraña o conlleva”. El tipo de lectura profunda que esto implica, activará “el proceso semiótico [que] ocurre en la mente del lector y es resultado de una segunda lectura. Ello exige distinguir entre dos niveles de lectura. Porque la semiótica de la poesía comienza por tropezar en la mimesis¹²⁹ en una lectura heurística en que el lector aprehende el meaning, y donde pone en juego su competencia lingüística, que le permite hacerse cargo de las agramaticalidades del texto. La segunda, retroactiva, es una lectura propiamente hermenéutica. En ella, el lector advierte que preferencias sucesivas y diferentes que primero percibió como meras

¹²⁸Riffaterre, Michael. Citado del trabajo de Jorge Guzmán.

¹²⁹ “Lo propio de la mimesis es la variación y la multiplicidad, que, según R. permiten la ilusión de realidad.” Ibid.

agramaticalidades son, de hecho, equivalentes, porque ahora aparecen como variaciones de la misma matriz estructural.”¹³⁰Queda por destacar entonces, que los niveles de lectura que *exige* “La página en blanco”, son altamente codificados y que se mueven en “el domino propio de la semiótica [que] es la transferencia de un signo de un nivel de discurso a otro, lo cual implica una metamorfosis de lo que fue primero un complejo significativo a nivel inferior en una unidad significativa.”¹³¹Unidad significativa, esta última, que corresponde a uno de los objetivos centrales de la investigación: determinar la muerte de la función clásica de autor. A este respecto remito al anexo en que es presentado un fragmento importante del ensayo de M. Foucault, “¿Qué es un autor?”¹³².

* * *

Por último gramaticalidad, en sentido amplio y aplicado al texto “La página en blanco”, es entendido aquí como el conjunto de reglas de construcción que subyacen al texto en tanto producto. Desde esta perspectiva, he tomado en cuenta tanto el plano sintáctico -donde no hay alteraciones a la cohesión del mismo-, como el plano semántico -coherencia- donde sí se presentan complicaciones, ya que el sentido del texto depende de una lectura intertextual del mismo, con todas las desviaciones que esto implica -básicamente la competencia del lector en sus actualizaciones-. Ahora bien, hay que tener presente, sin embargo, que las reglas de construcción del texto dependen de un mecanismo identificado por Riffaterre como “mecanismo de derivación intertextual”:

“(…) El mecanismo de derivación intertextual que he estado examinando ocurre en un texto controlado estrechamente por su autor y presumiblemente el fruto de cuidadosas revisiones estilísticas. Sin embargo, no es un efecto exclusivamente intencional, un

¹³⁰Ibid. (P. 2).

¹³¹Ibid. (Pp. 1-2)

¹³²Vid. anexo 5.9, p. 193 y ss.

trunfo del artefacto; eso lo convertiría en un **caso especial de literariedad** más que en una característica universal. Sin duda lo podemos observar todavía con mayor claridad en poemas que actualizan asociaciones verbales sin correcciones, mecánicas, tal vez incluso subconscientes, es decir, en écriture automatique como la que practicaban los surrealistas franceses en los años veinte y treinta.”¹³³

Dicho mecanismo de escritura, constituye entonces, la gramaticalidad suplementaria del texto, que Riffaterre vincula con la escritura de vanguardia, tendencia, esta última que Juan Luis Martínez conoció y practicó efectivamente, formando a mi juicio, un circuito de influencias que sobredeterminan el conjunto.

3.2 Componentes de “La página en blanco”: observaciones.

¹³³Riffaterre, Michael. Sobredeterminación semántica en poesía. P. 11. Op. cit. El

LA PAGINA EN BLANCO *

* (El Cisne de Ana Pavlova sigue siendo la mejor página en blanco).

En la representación que sigue, he marcado con un rectángulo la transparencia escrita, con negritas los componentes y con cursivas los enlaces y determinantes¹³⁴:

LA PAGINA EN BLANCO*

* *El cisne de Ana Pavlova sigue siendo la mejor página en blanco*

3.3 La página como expresión de superficie.

destacado es mío.

¹³⁴ El texto se nos presenta en la obra -sin numeración de página. Por esta razón, hay que hacer una observación importante. La correlación del número que corresponde a "La página en blanco" (p. 87) aparece numerando el texto subsiguiente "El cisne troquelado", cuestión que no descarto en las relaciones intratextuales que eventualmente se pueden suponer, p.e. que el vacío (contenido) de "La página en blanco" se completa, por así decir, en los sememas y el sistema descriptivo de "El cisne troquelado".

“La página replegada sobre sí misma / La apertura del documento cerrado: (EVOLUTIO LIBRIS) / El pliego / el manuscrito: su texto corregido y su lectura...”

Juan Luis Martínez

Como se mostró en el primer análisis de componentes (en el capítulo El grado cero de “La página en blanco”), el lexema *página*, aceptaba la lectura retórica, esto es su comportamiento figurativo, de sinécdoque¹³⁵. Así la página es una parte de una totalidad mayor, a saber: el libro¹³⁶. En este sentido, la parte remite a un todo, de la cual,

¹³⁵El término **sinécdoque** se deriva del latín *synecdoche*, transcripción del término griego *synekdoche* (*syn*, juntamente, con, y, *déchomai*, cojo, recibo, tomo). Del resto de nombres latinos, *conceptio*, *intellectio*, el primero es un calco que traduce el término griego; el segundo, que significa “comprensión”, aparece en la definición de la *Rhet. Her.*, IV, 33, 44: *intellectio est, cum res tota parva de parte cognoscitur aut de toto pars* [“cuando se reconoce la cosa completa a partir de una pequeña parte o de una parte del todo”].

Las definiciones más divulgadas reproducen en lo sustancial las de los rétores antiguos, para los que la sinécdoque consiste en expresar una relación mediante una palabra que por sí misma designa otra noción cuya relación con la primera es “cuantitativa”: como cuando se nombra la parte por el todo y viceversa, el singular por el plural y viceversa, la especie por el género y el género por la especie, la materia con la que está hecho un objeto por el objeto mismo (en los últimos dos casos la relación cuantitativa se explicaría entendiendo la especie como comprendida dentro del género y, por tanto, como de menor extensión que éste, y entendiendo la materia como componente del objeto, o el objeto como parte de una materia compartida con otros objetos).

Fontanier denomina la sinécdoque “tropo por conexión” y la caracteriza como “designación de un objeto con el nombre de otro que forme con el primero un conjunto o un todo” (por ej., llamar *techo* a la casa), y siempre que “la existencia o la idea de uno de ellos esté comprendida en la existencia o en la idea del otro”.

Lausberg habla del “desplazamiento” de la denominación de una entidad de un único plano de contenido nocional; los “límites” que se desplazan estarían entre el género y la especie, la parte y el todo, el singular y el plural, la indicación del objeto y la de la materia con la que está hecho. La sinécdoque se define, pues, como una “metonimia de relación cuantitativa” con dos tipos: “de más a menos” (*a maiore ad minus*; es la sinécdoque “generalizante” del Grupo μ , cfr.3.2:C) y “de menos a más” (*a minore ad maius*; es la sinécdoque “particularizante” del Grupo μ), tipos que ya distinguían las doctrinas clásicas recurriendo a los *loci* respectivos (...) (Bice Mortara: 1991).

¹³⁶ “Un **libro** no tiene objeto ni sujeto, está elaborado de materias distintamente formadas, de fechas y velocidades muy diferentes. A partir del momento en que un libro es atribuido a un sujeto, se descuida este trabajo de las materias y de la exterioridad de

la parte es una representación que contiene -eventualmente- el todo que compone (La Nueva Novela). Por el momento diré que a partir de la estructura hipogramática e intertextual con la cual está escrita “La página en blanco”, puede verificarse que la composición general de La Nueva Novela opera bajo el mismo procedimiento poético: montaje de fragmentos, mosaico de citas. No es mi intención profundizar aquí los tipos de equivalencias generales y sus relaciones o derivaciones, porque excede la lectura de los componentes¹³⁷. Desde esta perspectiva la lectura realizada desde el plano de la figuración del lexema *página*, permite comprender el texto “La página en blanco” como un enclave emblemático del libro, (participando de la determinación explícita) esto es, el capítulo que inscribe a la obra dentro de un ámbito o dominio: LA LITERATURA¹³⁸.

sus relaciones (...) En un libro, al igual que en todas las cosas, hay líneas de articulación o de segmentariedad, planos, territorialidades; pero, también, líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. (...) Todo esto, líneas, velocidades medibles, constituye una *composición maquínica*. Un libro es una tal composición y, como tal es inatribuible.” Deleuze y Guattari. Op. cit.

¹³⁷A este respecto vid. Merino, Roberto. La Reflexividad en la Poesía Chilena Contemporánea. La Nueva Novela de Juan Luis Martínez: Proposición de una lectura.

Tesis para optar al grado de Licenciatura en Filosofía con mención en Literatura. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Literatura. Santiago, 1983. Vid. especialmente Cap. I y II.

¹³⁸La literatura, ¿institución o código? ¿Se define por un palimpsesto, una cita convocada a la representación? La literariedad de la literatura ¿vacío sobre vacío?: “La lingüística de la semiología y de la literatura tiene aparentemente algo en común que sólo su común perspectiva puede detectar y que les pertenece distintivamente a ellas. La definición de este algo, a menudo referido como **literariedad**, se ha convertido en el objeto de la teoría literaria. / La literariedad, sin embargo, se malentiende a menudo de un modo que ha provocado gran parte de la confusión que domina la polémica de hoy. Se supone con frecuencia, por ejemplo, que la literariedad de términos tales como estilo y estilística, forma o incluso “poesía” (como en la “poesía de la gramática”), todos los cuales tienen fuertes connotaciones estéticas, ayuda a alimentar esta confusión (...) La función poética, en el sentido más amplio del término, sería así definida por una conciencia crítica cratílina del signo, y el escritor sería el encargado de transportar este mito secular que quiere que el lenguaje imite a la idea y que, en contra de las enseñanzas de la ciencia lingüística, cree que los signos son motivados. (...) No es una función estética sino retórica del lenguaje, un tropo identificable (la paronomasia) que opera al nivel del significante y que no contiene ninguna declaración responsable sobre la naturaleza del mundo -a pesar de su fuerte potencial para la ilusión opuesta. (...) Si la literariedad no es una cualidad estética, tampoco es principalmente mimética. La mimesis se vuelve un tropo entre otros, donde el lenguaje decide imitar una entidad no

Esta consideración funcional/ficcional -desde el plano o dominio de la expresión, esto es en términos de un conjunto organizado de signos- de la página como continente, configura su horizonte componencial: la página es superficie y posibilidad de inscripción de sentido. Visto de esta forma, la página es el espacio, la superficie para la formulación del signo, lingüístico o icónico: es el territorio de la re-presentación de una entidad del mundo o que ha *devenido* mundo posible, instancia (no-)referencial.

La gramaticalidad del texto dependerá de las extensiones de sentido que le correspondan a cada uno de los intertextos -semas constituyentes-, como los elementos externos a los que apela -código cultural: macrocontexto-. De esta forma el análisis de las unidades de significación llenarán un horizonte de lectura que tiene por finalidad abrir el grado de figuración, hipercodificación y sentido del texto: “La página en blanco”. Entiéndase por el momento *hipercodificación* como el modo de derivación del texto: su condición de cita o complejo de signos escritos al margen o al pie de la página¹³⁹.

Ahora bien, un segundo problema es el que corresponde a la intratextualidad¹⁴⁰ con que

verbal como la paronomasia “imita” un sonido sin ninguna pretensión de identidad (o reflexión sobre la diferencia) entre los elementos verbales y no verbales. La representación más engañosa de la literariedad, y también la objeción más repetida a la teoría literaria contemporánea, la considera como puro verbalismo, una negación del principio de realidad en nombre de ficciones absolutas, y por razones que se dice son ética y políticamente vergonzosas.” de Man, Paul. La resistencia a la teoría. Editorial Visor. Madrid, 1990.

¹³⁹“(…) lo propio de la **intertextualidad** es introducimos a un nuevo modo de lectura que hace estallar la linealidad del texto. Cada referencia intertextual es el lugar de una alternativa: o bien seguir la lectura viendo allí un fragmento como cualquier otro que forma parte integrante de la sintagmática del texto, o bien volverse hacia el texto de origen operando una suerte de anamnesis intelectual en la que la referencia intertextual aparece como un elemento paradigmáticamente ‘desplazado’ y producto de una sintagmática olvidada. De hecho la alternativa no se presenta más que a los ojos del analista. Esos dos procesos operan simultáneamente en la lectura -y en la palabra-intertextual, constelando el texto de bifurcaciones que abren poco a poco el espacio semántico. Jenny, Laurent “La estrategia de la forma”, A.A.V.V. Intertextualité, op. cit.

¹⁴⁰**Reflexividad intratextual** (def): El repliegue de un conjunto textual sobre sí mismo, en virtud de una serie de posibilidades de remisión interna. Estas posibilidades

se mueve el sentido del lexema *página* de “La página en blanco”; sus relaciones con otros textos¹⁴¹ al interior de La nueva novela . A pesar de que es posible encontrar múltiples relaciones internas de los contenidos de La nueva novela con “La página en blanco”, -como por ejemplo que La nueva novela descansa o suspenda el plano del contenido en su propia confirmación codificada: Cap. VI “La literatura”, como en su transparencia *vacía*: “La página en blanco”. Para la comprensión de las relaciones intratextuales con que se mueve el sentido de “La página en blanco”, dos textos son fundamentales. El primero corresponde a “Ejercicio 2” del apartado “La Resta”(p. 49), y el segundo se trata de “El cisne troquelado”(p. 87) del capítulo “La literatura”, como se ha explicado anteriormente. Estos dos textos -a los que sin duda se podría sumar “La proximidad” (p. 62) por su semejanza formal-, configuran y modelan los lineamientos de sentido de “La página en blanco”¹⁴². En síntesis podemos decir que “La página en blanco” se modela - en el plano del contenido-, interna y externamente a través de los hipogramas y sus respectivas organizaciones semémicas macrocontextuales. Su sentido depende de la relación con estos textos a los que se vincula en forma literal y figurada. Desde esta perspectiva, la gramaticalidad de “La página en blanco” -microcontexto de sentido- es suplementaria y responde a la incorporación de los elementos intertextuales - macrocontexto cultural o enciclopédico- con los cuales se fusiona. En otras palabras la significancia mínima del texto se completa en sus referentes externos, esto es, la posibilidad de una legibilidad suficiente: el complejo simbólico del cisne, Mallarmé,

entienden relaciones asociativas, por semejanza y por contraste; relaciones por figuraciones redundantes; relaciones por remisión explícita (del tipo véase o cfr.). Merino, Roberto. Op. cit

¹⁴¹Como por ejemplo “LA PÁGINA SESENTA Y UNO” y “LA PÁGINA NOVENTA Y NUEVE” de La nueva novela, donde se establece un juego de aparición fragmentaria y desplazamiento de la figura del autor. El destacado es mío.

¹⁴²El conjunto de textos que determinan los lineamientos de sentido de “La página en blanco” están contenidos en anexo 5.1. p. 101 y ss. (Coherencia local del sistema descriptivo)

Darío y Ana Pavlova; la secuencia de relaciones establecida por “El cisne troquelado” asociado a la muerte del autor, la transparencia como superficie e isotopía del texto.

* * *

Desde esta perspectiva me parece que es indisoluble de la aproximación a la página como superficie, la apropiación violenta que ejerce el movimiento de la escritura: su apropiación y significación efectiva. En este sentido, la nominación (escritura que ordena un territorio) fija movimientos de genealogía y fundación. La muerte del autor deja desprovista, o más precisamente, en un descampado, la autoridad de quien enuncia: las palabras suprimen a un tiempo y confirman a otro, la nada de una blancura “venenosa” que se llena de registros, de huellas, de gestos de abandono. Juan Luis Martínez consciente de una *propiedad impropia* de su autoridad (propiedad negativa), realiza con *su* escritura de “La página en blanco”, la construcción de un cerco que violenta a la blancura en tanto expresión alegórica de la muerte del autor. Como en Mallarmé “el lenguaje aparece como despido de lo que nombra, y aún más (...) como el movimiento en el cual desaparece aquel que habla”.¹⁴³ El acto de desaparición a su vez se esconde, se enmascara en la metáfora del cisne que *canta cuando va a morir y muere*

¹⁴³ Mallarmé: “la literatura consiste en eliminar al señor que queda al escribirla.” Foucault: “En efecto, [yo] “hablo” se refiere a un discurso que, ofreciéndole un objeto, le sirve de soporte. Ahora bien, este discurso falta; el [yo] “hablo” no aloja su soberanía más que en la ausencia de cualquier otro lenguaje; el discurso del que hablo no preexiste a la desnudez enunciada en el momento en el que digo [yo] “hablo”; y desaparece en el instante preciso en el que callo. Toda posibilidad de lenguaje queda aquí desechada por la [ilusoria] transitividad en la que se cumple. El desierto la rodea. ¿En qué extrema finura, en qué punta singular y tenue podría recogerse un lenguaje que quisiera reanudarse en la forma desnuda del [yo] “hablo”? A no ser que el vacío en el que se manifiesta la delgadez sin contenido del “hablo” no fuera precisamente una abertura por donde el lenguaje puede extenderse hasta el infinito, mientras que el sujeto -el yo que habla- se trocea, se dispersa y se disemina hasta desaparecer en este espacio desnudo. (...) y el sujeto que habla ya no es tanto el responsable [yo-autor] del discurso (...) cuanto la inexistencia en cuyo vacío se prosigue sin tregua la expansión indefinida del lenguaje.” Foucault, Michel. *El Pensamiento del Afuera*. En Entre Filosofía y Literatura. Introducción, traducción y notas de Miguel Morey. Editorial Paidós. Barcelona, 1999.

cantando. El canto dirige su melodía hacia la extensión de su propia extinción: la nada que se desdibuja en, y por el gesto de la ausencia. Escritura del afuera, del fuera de sí. Pero la nada que se escribe emerge desde lo informe para negar su estatuto vacío, la nada se llena de sentido, en la medida en que:

“(…) es necesario decir esa *nada*. ¿Cómo decir: *nada*? Nos encontramos delante de una gran paradoja de escritura: *nada* sólo puede decirse *nada*; *nada* es tal vez el único vocablo de la lengua que no admite ninguna perífrasis, ninguna metáfora, ningún sinónimo, ningún sustituto, pues decir *nada* por su solo puro y denotante (la palabra *nada*) es al instante llenar la nada, desmentirla: como Orfeo que pierde a Eurídice volviéndose hacia ella, *nada* pierde un poco de su sentido cada vez que se la enuncia (que se la de-nuncia). Por lo tanto es necesario trampear. La *nada* sólo puede ser asida por el discurso oblicuamente, al sesgo, mediante una especie de alucinación deceptiva (...) el tema está vacío, y ese vacío es el sentido mismo de la interlocución: se habla del tiempo para no decir nada, para decirle al otro que se le habla, para no decirle sino esto: yo os hablo, usted existe para mí, yo quiero existir para usted (...); pero por vacío que sea el “tema”, el tiempo reenvía a una existencia compleja del mundo (de lo que es) donde se mezclan el lugar, el decorado, la luz, la temperatura, la sinestesia, y que es ese modo fundamental según el cual mi cuerpo está allí y se siente existir...”¹⁴⁴

Esta afirmación negativa de la existencia, su desvinculación autorial, convierte a la obra en un especie de *ready-made*¹⁴⁵:

¹⁴⁴Barthes, Roland. El Grado Cero de la Escritura. Editorial Siglo XXI. Sexta ed. México, 1983. pp. 227-228.

¹⁴⁵ “Los *ready-mades* son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Al mismo tiempo, ese gesto disuelve la noción de “objeto de arte”. La contradicción es la esencia del acto; es el equivalente plástico del juego de palabras: éste destruye el significado, aquél la idea de valor. Los *ready-mades* no son anti-arte, como tantas creaciones modernas, sino *a-artísticos*. Ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía (...) El *ready-made* no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso (...) Otra condición:

“El mecanismo expresivo que significa la internación de objetos concretos en contextos nuevos podemos llamarlo mecanismo del ready-made. El uso recurrente de este procedimiento en el interior de La nueva novela confirma la constante apelación de esta obra a códigos de la vanguardia. El empleo operacional del concepto de ready-made nos obliga a remitirnos a los trabajos de Marcel Duchamp, producidos a partir de 1913. Como todas las producciones de Duchamp posteriores a sus cuadros de influencia cezanniana, el ready-made conlleva un intento del artista por trascender los códigos estrictamente pictóricos. El ready-made estaba llamado a remecer la conciencia estética del público de arte mediante la deliberada violentación de un espacio cultural (la institución-museo o sala de exposiciones) y el anticipo rupturista respecto a una tradición artística complaciente y sensual. En este sentido, el artista pretendía remover el estancamiento espiritual y, por ende, intelectual, producido por formas de apreciación del arte tendientes al anquilosamiento -por ejemplo, el gusto estético-. Para Duchamp, en cuanto al arte, “el peligro esencial está en llegar a una forma de gusto”. / Desde 1913 Duchamp comienza a trabajar y a proponer los objetos, artefactos de la cotidianeidad, como objetos artísticos, acuñándolos de un título y de un pequeño texto, y a veces, un “detalle gráfico de presentación” (ready-made-aided)./ Estas realizaciones provocaron un quiebre en el trabajo del arte, un quiebre propagado por la tensión del enfrentamiento del objeto con el texto y el contexto. De este modo, encontramos un mingitorio rotulado con un tópico pictórico tradicional (“fuente”). Probablemente se produzca un doble contraste: por un lado el del título con el objeto que designa, y, por otro, el del título con su contexto de origen. Para subrayar la “antinomía fundamental” entre el arte y los ready-mades, Duchamp llegó a proponer el uso de un Rembrandt como tabla de

la práctica del *ready-made* exige un absoluto desinterés”. Paz, Octavio. Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp. Ediciones Era S.A. Cuarta Edición. México, 1985.

planchar (ready-made recíproco).¹⁴⁶

En este sentido, Juan Luis Martínez se inscribe en un tipo de producción artística donde los productos padecen una violencia que descontextualiza los referentes, y donde la figura del autor es intervenida -objetivando- el signo de su propio nombre. Abandonándose a la representación: operación de transferencia: el lugar que ocupaba la autoridad ahora lo ocupa la fuga de un cuerpo, la muerte del autor. La obra le reserva el espacio de la destrucción y el desastre¹⁴⁷, inscribiéndose -negativamente- en una tradición en que “la escritura atravesó así todos los estados de una progresiva solidificación: primero objeto de una mirada, luego de un hacer y finalmente de una destrucción, alcanza hoy su último avatar, la ausencia: en las escrituras neutras, llamadas aquí “el grado cero de la escritura”, se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración, como si la Literatura que tiende desde hace un siglo a transmutar su superficie en una forma sin herencia, sólo encontrara la pureza en la ausencia de todo signo, proponiendo

¹⁴⁶Definición del **ready-made**: “objeto usual elevado a la dignidad de objeto artístico por la simple elección del artista”. Marcel Duchamp, citado por José Pierre en El futurismo y el dadaísmo. En Merino, Roberto. Op. cit.

¹⁴⁷ “El desastre lo arruina todo, dejando todo como estaba. No alcanza a tal o cual, “yo” no estoy bajo su amenaza. En la medida en que preservado, dejado de lado, me amenaza el desastre, amenaza en mí lo que está fuera de mí, alguien que no soy yo me vuelve pasivamente otro. No hay alcance por el desastre. Fuera de alcance está aquel a quien amenaza, no cabría decir si de cerca o de lejos -en cierto modo el infinito de la amenaza ha roto todos los límites. Estamos al borde del desastre sin poder ubicarlo en el porvenir: más bien es siempre pasado y, no obstante, estamos al borde o bajo la amenaza, formulaciones éstas que implicarían el porvenir si el desastre no fuese lo que no viene, lo que detuvo cualquier venida. Pensar el desastre (suponiendo que sea posible, y no lo es en la medida en que presentimos que el desastre es el pensamiento), es ya no tener más porvenir para pensarlo./ El desastre está separado, es lo más separado que hay./ Cuando sobreviene el desastre, no viene. El desastre es su propia inminencia, pero, ya que el futuro, tal como lo concebimos en el orden del tiempo vivido, pertenece al desastre -éste siempre lo tiene sustraído o disuadido- no hay porvenir para el desastre, como no hay tiempo ni espacio en los que se cumpla. (...) *El escritor, su biografía: murió, vivió y murió.*” Blanchot, Maurice. La Escritura del Desastre. Editorial Mote Ávila. Caracas, 1990.

en fin el cumplimiento de ese sueño órfico¹⁴⁸: un escritor sin Literatura.” A una escritura de significantes no se la puede dissociar de la noción de espacio e inscripción: la superficie vacía se carga de un sentido no-referencial que sin embargo se lee como un texto que contiene su propio vacío.

V. Conclusiones: El posicionamiento estético-ideológico de la muerte del autor.

“Digo: la categoría del sujeto es constitutiva de toda ideología, pero al mismo tiempo e inmediatamente agregó que la categoría del sujeto es sólo constitutiva de toda ideología en la medida en que toda la ideología tiene la función (que la define) de ‘constituir’ individuos concretos como sujetos.”

L. Althusser.

Como se ha argumentado en el transcurso de la investigación -y particularmente en la

¹⁴⁸ En relación a este tópico cfr. Anexo 5.9.4 “La mirada de Orfeo”, p. 226 y ss.

en fin el cumplimiento de ese sueño órfico¹⁴⁸: un escritor sin Literatura.” A una escritura de significantes no se la puede disociar de la noción de espacio e inscripción: la superficie vacía se carga de un sentido no-referencial que sin embargo se lee como un texto que contiene su propio vacío.

V. Conclusiones: El posicionamiento estético-ideológico de la muerte del autor.

“Digo: la categoría del sujeto es constitutiva de toda ideología, pero al mismo tiempo e inmediatamente agrego que la categoría del sujeto es sólo constitutiva de toda ideología en la medida en que toda la ideología tiene la función (que la define) de ‘constituir’ individuos concretos como sujetos.”

L. Althusser.

Como se ha argumentado en el transcurso de la investigación -y particularmente en la

¹⁴⁸ En relación a este tópico cfr. Anexo 5.9.4 “La mirada de Orfeo”, p. 226 y ss.

nota 70-, uno de los postulados centrales de la tesis expresa la relación entre poética y posicionamiento (local) de la figura del autor¹⁴⁹. A esta relación la he llamado posicionamiento estético-ideológico de la muerte del autor. Dicho postulado pretende articular de manera coherente el hilo argumentativo del trabajo aquí presentado. En este sentido, la exposición de la premisa del posicionamiento, responde a una localización concreta dentro de la obra. Desde esta perspectiva, los indicios textuales, informan una parte de la premisa del posicionamiento en función de la estabilización del plano del contenido -global o general- de La nueva novela. Me ha parecido importante establecer, de esta manera, la distinción formal entre dos niveles de lectura de la obra. Con esto me refiero a (dos niveles de lectura) 1) un plano desestabilizador en función de una estética, esto es, el predominio de las formas o significantes (escritura de significantes), donde el sentido o significado, ocupa un plano “secundario”.¹⁵⁰ 2) un segundo presupuesto que supone una dependencia determinante del principio de desestabilización e incoherencia formal (escritura de significantes), en función de una estabilización secundaria de sentido, cuya isotopía o recurrencia, es la figura del autor inscrita (supresión parcial, argumento negativo, etc.); así como los desplazamientos e inscripciones señaladas: relación intratextual entre Swan-Cisne, canto-muerte. Desde esta perspectiva, si hay algo que permanece estable en la inscripción del autor al plano de la estabilización de contenido, es el tópicus de la muerte del autor¹⁵¹. Dicho sentido, como se ha postulado, depende de las relaciones intratextuales, metatextuales e intertextuales del sistema descriptivo-hipogramatical, como también de los ámbitos epistemológicos presentados en los anexos de la investigación. Ahora bien, en el curso de este trabajo se ha

¹⁴⁹Vid. sobre este problema, las relaciones de apropiación, atribución y posición de un autor en Anexo: 5.9, p. 193.

¹⁵⁰Desde este presupuesto, La nueva novela no se articula bajo ningún principio estable de cohesión ni de coherencia: non-sense o *sentido del sin-sentido*.

¹⁵¹Que en el complejo textual “La página en blanco” -- “El cisne troquelado” por un

argumentado con relativa insistencia en el concepto “escritura de significantes”, y en este sentido, tanto la escritura como el escritor se inscriben a la obra, constituyen un tópico de ella. Es por esta razón que se puede discutir una superposición o convergencia entre producción y proceso de escritura de la obra con la inscripción concreta de su productor. En pocas palabras, el isótopo de la muerte del autor es indisoluble de la escritura que hace posible la recurrencia y el proceso calculado de la inscripción. La relación ‘escritura-muerte’ forman un encadenamiento metonímico, se determinan semánticamente.

El posicionamiento del autor es simultáneamente un posicionamiento de la escritura, su posición poética, el modo o manera de la producción artística.

De esta forma “LA GRAFOLOGÍA” constituye uno de los puntos de convergencia más claros al interior de la obra, en la medida en que: 1) se iconiza el apellido del autor en los dientes de un serrucho 2) la nota al pie establece una voluntad de pertenencia histórica a una tradición artística determinada.

La nota a “LA GRAFOLOGÍA” -el estudio de la escritura como medio de conocer el carácter y el ‘pulso’ de un escritor, en sentido amplio,- desambigua el signo de la inscripción:

“ * (En numerosos poemas modernos y en varios cuadros de Picasso aparece también, sin que exista ninguna necesidad objetiva de ello, una sierra o por lo menos los dientes de un serrucho, colocados oblicuamente sobre superficies geométricas. No es necesario pensar en ninguna posible influencia: la aparición de ese símbolo de la sierra o del serrucho es de categoría negativa y sólo puede explicarse como uno de los signos que mejor traduce la coacción ejercida por la estructura sobre la poesía y el arte modernos a partir de la segunda mitad del siglo pasado)”.¹⁵²

proceso de expansión, se desarrolla temáticamente.

¹⁵² “LA GRAFOLOGÍA” p. 91 de *La nueva novela*, op. cit.

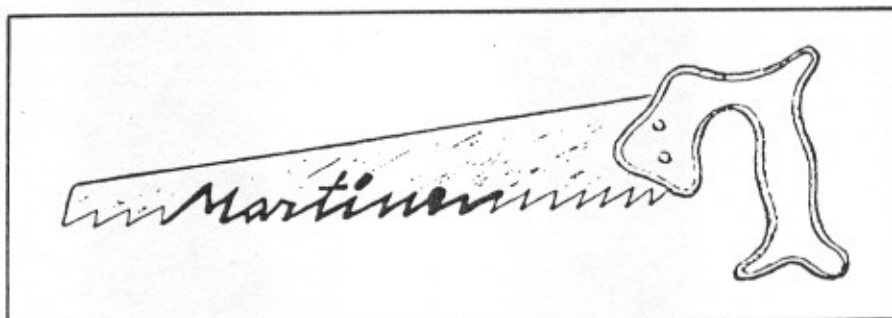
LA GRAFOLOGIA

-a R. Barthes-

a F. Le Lionnais

"El nombre que puede nombrarse
no es el verdadero nombre".

Tao Teh King



A sílabas entrecortadas quiso repetir un nombre: (Jxuan de Dios), ¡Ah, ese si que hubiera sido un verdadero nombre! , mas como un serrucho trabado en el clavo oculto (que maldice el carpintero), sólo pudo pronunciar, a duras penas, tartamudeando - atragantado por el aserrín de sus palabras - las chirriantes sílabas de su apellido: (Mar - mar - ttí - nnez).

* (En numerosos poemas modernos y en varios cuadros de Picasso aparece también, sin que exista ninguna necesidad objetiva de ello, una sierra o por lo menos los dientes de un serrucho, colocados oblicuamente sobre superficies geométricas. No es necesario pensar en ninguna posible influencia: la aparición de ese símbolo de la sierra o del serrucho es de categoría negativa y sólo puede explicarse como uno de los signos que mejor traduce la coacción ejercida por la estructura sobre la poesía y el arte modernos a partir de la segunda mitad del siglo pasado).

En la inscripción a los dientes de una sierra o serrucho se lee “Martínez”, el autor escoge ésta herramienta cuya función es cortar, para expresar un tipo de inserción, que se diferencia de la inserción emblemática: ~~Juan Luis Martínez~~ , ~~Juan de Dios Martínez~~.

En “LA GRAFOLOGÍA”, la escritura, el epígrafe, el icono y la cita completan una estrategia que caracteriza la escritura de significantes y la inscripción ‘negativa’ del autor a la obra: a excepción de la fotografía como rasgo constituyente, están presentadas de manera sucinta, los distintos modos de La nueva novela. El apellido del autor “el nombre que puede nombrarse no es el verdadero nombre”, la ficcionalización iconográfica de una parte del nombre en los dientes del serrucho, constituye de alguna manera, la firma de una posición: su

a-firmación. Esta es la propiedad del nombre, lo que se afirma sobre la ficcionalización de un sujeto, las “sílabas entrecortadas” que informan un carácter de la letra: “A sílabas entrecortadas [él] quiso repetir un nombre: (Jxuan de Dios), ¡Ah, ese si / que hubiera sido un verdadero nombre!, mas como un serrucho trabado en el / clavo oculto (que maldice el carpintero), sólo pudo pronunciar, a duras penas, / tartamudeando - atragantado por al aserrín de sus palabras- las chirriantes / sílabas de su apellido: (Mar - mar - ttí - nnez).” El juego de analogías -carpintero-lector, carpintero-escritor- y disociaciones -literatura=carpintería o trabajo penoso- se insertan a un campo cultural y artístico claramente delimitado, donde la propiedad del nombre es segmentada y segmentante: el autor es una parte de la obra y la obra no es sino la proliferación, el juego y la dispersión de sus partes.

La disposición de los dientes del serrucho-Martínez, es en forma oblicua, lo que marca, desde el punto de vista de una localización espacial, una posición respecto a una superficie: la superficie de la obra.

En este sentido, “LA GRAFOLOGÍA”, exhibe una concordancia en la nota, con el

sistema descriptivo de “La página en blanco” en la medida en que se establece un campo histórico de inscripción. Modernidad, cubismo y vanguardia informan el posicionamiento negativo de la ficcionalización del autor: recorte y ensamblaje características de las vanguardias históricas como de La nueva novela. El icono simbólico del serrucho-Martínez se carga de una “categoría negativa”, categoría que comparte el núcleo semántico de la supresión parcial ~~Juan Luis Martínez~~. En este sentido puede postularse una nueva hipótesis: La nueva novela, contiene un sistema calculado, que guía y controla la lectura, en virtud de un principio de coherencia metatextual. Efectivamente la “categoría negativa” del icono simbólico “sólo puede explicarse como uno de los signos [cisnes] que mejor traduce la coacción ejercida por la estructura sobre la poesía y el arte modernos [y postmodernos en un sentido histórico] a partir de la segunda mitad del siglo pasado.” De esta manera el posicionamiento negativo traduce negativamente la tradición en la que se inserta, siendo esta negación de la tradición una de las constantes que Octavio Paz definiera como “tradición de la ruptura” en relación a las vanguardias y sus antecedentes.¹⁵³

* * *

Ahora bien, el concepto de ideología¹⁵⁴ es atraído en un sentido restrictivo, esto es,

¹⁵³Vid. Paz, Octavio, Los hijos del limo, “La tradición de la ruptura”, editorial Seix Barral. Tercera Edición. Barcelona, 1990, primera parte. Y de Micheli, Mario, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Alianza editorial, Madrid, 1999; Primera parte, caps. 1, 2, 3 y 5.

¹⁵⁴“El término se usa con frecuencia como sinónimo de *Weltanschauung*, es decir de visión del mundo y de la vida. Cada artista tiene una concepción ideal propia, que no se articula necesariamente en un sistema filosófico, sino que están en relación con valores, convicciones, actitudes mentales o espirituales ligadas a las conveniencias dominantes en una determinada época; por ejemplo sería muy difícil entender la sustancia del mensaje de Quevedo, Góngora o Gracián sin hacer referencias a la ideología dominante -que no filosofía- del barroco español. De hecho, Sartre define la ideología como los sistemas intercalares que se desarrollan entre los grandes momentos filosóficos de la historia. En una concepción más restringida, el marxismo considera a la ideología como cualquier forma de racionalización cultural o “falsa conciencia” que las clases dominantes desarrollan como justificación de su poder. Althusser la define como “la

como: “la función (que la define) de ‘constituir’ individuos concretos como sujetos.” Es, en consecuencia, una concepción de una propiedad de la subjetividad y la producción de campos culturales hegemónicos (ARTE-LITERATURA, ETC.), que la ideología, desde la perspectiva marxista¹⁵⁵, ejerce sobre la obra una marca localizada -dos fotografías de Marx- en La nueva novela.

El postulado del posicionamiento estético-ideológico de la figura del autor, clausura¹⁵⁶ y estabiliza el contenido y la diseminación de los sentidos, que la obra, en tanto escritura de significantes, propone abiertamente al lector. En este sentido, el postulado de un posicionamiento junto con proponer dicha estabilización -en el plano del contenido-, vincula los ejes de determinación y sobredeterminación de la escritura, esto es, los ejes de la intertextualidad subyacente de “La página en blanco” (convocatoria

relación imaginaria de los individuos frente a las relaciones reales bajo las que viven”. De esta forma la ideología impregna todas las superestructuras y también la del arte, de tal manera que en ciertas posiciones metodológicas marxistas será la labor fundamental del crítico la de caracterizar la *Weltanschauung* de un escritor en cuanto ideología o expresión particular (organizada coherentemente) de la ideología de una clase o de un grupo intelectual, portavoz de intereses sociales específicos.” Marchesse y Forradelas. Op. cit.

¹⁵⁵(...) La ideología, para Althusser, representa en efecto la realidad -pero lo que representa es la manera en que yo “vivo” mis relaciones con el conjunto de la sociedad, lo que no puede considerarse una cuestión de verdad o falsedad-. La ideología para Althusser es una organización particular de prácticas significantes que constituye a los seres humanos en sujetos sociales, y que produce las relaciones vividas por las que tales sujetos están conectados a las relaciones de producción dominantes en una sociedad (...) La ideología, sostiene Althusser, “expresa un deseo, una esperanza o una nostalgia, más que la descripción de la realidad” (Louis Althusser, *For Marx*, Londres, 1969, pág. 234). (...) Althusser intenta hacernos pasar, pues, de una teoría *cognitiva* a una teoría *afectiva* de la ideología -lo que no es necesariamente rechazar que la ideología contenga ciertos elementos cognitivos, o reducirla a lo meramente “subjetivo”-. Es ciertamente subjetiva en el sentido de estar centrada en el sujeto: sus manifestaciones han de ser descifradas como expresión de las actitudes o las relaciones vividas del hablante con el mundo.” Vid. Eagleton, Terry, *Ideología. Una introducción*, Editorial Paidós, Barcelona, 1997, pp. 40-41.

¹⁵⁶La ideología funciona entonces como cierre semiótico, por una parte, y como pensamiento expresado, -proposición o predicado- sobre una determinada clausura de (la significación de) una identidad de discurso.

autorizada de la tradición).¹⁵⁷

II La segunda instancia de posicionamiento negativo, confirma la reflectividad de la insistencia, lo incesante de la escritura, en su trazado cartográfico de la isotopía 'muerte del autor'. El texto fija una pauta de la isotopía, en la medida en que transforma un complejo intertextual (hipogramas y clichés), que concluye con una comparación oximorónica o contradictoria, que iguala comparativamente, los semas **vida y muerte**. A diferencia de lo que ocurre en "La página en blanco" de una forma velada, en "EL REVOLVER DE CABELLOS BLANCOS" se determina claramente a la figura del poeta con la escritura y la muerte. Para el enfoque de esta interpretación, el hecho es inequívoco y se produce en la intervención al epígrafe del texto: "Ruptura carencia, hueco, he aquí la tra-/ ma de lo textual (lo de dentro, lo de fue-/ ra, el "tejido capilar"). / M. Blanchot." La intervención del texto es presentada como un montaje de fragmentos dispuestos sobre una fotografía -retrato de un fumador de pipa-. La significancia del texto depende, -como es común a la obra-, de las relaciones entre el código fotográfico y el código literatura, procedimiento emblemático del capítulo VI "LA LITERATURA". La intervención a la cita que aquí me interesa destacar es la siguiente: "Ruptura, carencia, hueco, **he ahí la trama de lo real**: (la vida, la muerte: lo de dentro, lo de fuera): la cabeza / disparando desde la página -(**la fijación de la escritura**)- hacia el vacío que la bordea, -(el retardo de la lec-/ tura)- destruyendo objetivamente la subjetividad: lo no textual (...) **La fotografía y el texto**: la horizontal, / la vertical: la forma de una pistola... (...) ... **el percutor ya golpeado** y el gatillo / humeante como una pipa. (...) [dispuesto de manera vertical ascendente:] EL REVOLVER DE CABELLOS BLANCOS ↔ **LA TRAICIÓN DE UN TRADUCTOR** ↔ LA PISTOLA CANOSA

¹⁵⁷Sobre la función estética -efectos de verosimilización o citas de autoridad- de dicha incorporación vid. "BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE LOS GATOS" en La nueva novela, p. 77.

EL REVOLVER DE CABELLOS BLANCOS *

Ruptura, carencia, hueco, he aquí la trama de lo textual (lo de dentro, lo de fuera), el "tejido capilar".

M. Blanchot

EL REVOLVER DE CABELLOS BLANCOS ↔ LA TRAICION DE UN TRADUCTOR ↔ LA PISTOLA CANOSA



Ruptura, carencia, hueco, he ahí la trama de lo real: (la vida, la muerte: lo de dentro, lo de fuera): la cabeza disparando desde la página —(la fijación de la escritura)— hacia el vacío que la bordea, —(el retardo de la lectura)— destruyendo objetivamente la subjetividad: lo no textual.

La fotografía y el texto: la horizontal, la vertical: la forma de una pistola. . .

. . . el percutor ya golpeado y el gatillo humeante como una pipa.

La cabeza convertida en objeto: el proyectil que destruyendo se destruye: el cañón roto: la muerte del poeta: (su vida).

Habitualmente el encanecimiento se inicia en las sienes o, en lenguaje anatómico, en la región temporal, llamada así porque marcaría el paso de los años.

La abundancia de gránulos en el cabello y las minúsculas burbujas de aire que en ellos quedan aprisionadas determinan cambios en el color de los cabellos. En general el descoloramiento se debe y progresa debido a que, por razones todavía desconocidas, se forman pigmentos más parsimoniosamente y a que en grado menor, se modifica también el contenido de aire y aceite de la estructura del cabello. El mecanismo físico de este proceso no autoriza, sin embargo, para desplazar absolutamente hacia el mundo de la fabulación el relato de personas cuyos cabellos se blanquearon de la noche a la mañana por efectos del pavor de haber visto acercarse un revólver o simplemente por la angustia que produjo en ellas el transcurso del tiempo.

* "Le Revolver A Cheveux Blancs", André Breton., (Editions des Cahiers Libres, Paris, 1932).

(...)[dispuesto de manera vertical ascendente:] La cabeza convertida en objeto: el proyectil que destruyendo / se destruye: el cañón roto: **la muerte del poeta: (su vida).**”¹⁵⁸

Fotografía y texto, imagen y escritura, clausuran la dinámica poética de la obra, o en otras palabras, ésta es la consistencia fundamental de la escritura de significantes: la vida del poeta comienza por su muerte: la “fijación de la escritura” es posible por la acción de un “percutor ya golpeado”.

III. El sentido estético, la estética del *posicionamiento*, en lo que concierne a estas conclusiones, se concentra en las acepciones de ésta, que privilegian el *efecto* de la obra (de arte), en detrimento de las categorías estéticas modernas que definen el campo de la disciplina como son los conceptos de: la belleza y lo bello, lo sublime y el carácter mimético en relación a la naturaleza (-en Kant p.e.-), como funciones ideológicas e imperativas de la estética clásica¹⁵⁹. De esta manera vuelvo a remitir la cita de Paul de Man:

“(…) La cuestión de la relación entre la estética y el significado es más compleja, ya que la estética aparentemente tiene que ver con el *efecto* del significado en vez de con su contenido *per se*. Pero la estética es, de hecho, -desde su desarrollo inmediatamente anterior a Kant y con él- un fenomenalismo de un proceso de significado y comprensión, y puede ser ingenua por cuanto postula (como su nombre indica) una fenomenología del arte y de la literatura que bien puede ser lo que esté en tela de juicio. La estética es parte de un sistema universal de filosofía en vez de una teoría específica.”

¹⁵⁸El destacado es mío.

¹⁵⁹Cfr. A.A.V.V. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Valeriano Bozal editor, (2 vol.) editorial Visor, Madrid, 1996.

El efecto del significado, lo propiamente estético del posicionamiento, está directamente determinado por una ideología de la autoridad: ideología que documenta su negatividad, desde la (sobre)determinación de un *cuerpo extraño*, que es el intertexto y su 'inscripción endemoniada' -acaso la figura misma, el simulacro o el juego enmascaramiento-desenmascaramiento del (autor). En este sentido, "La página en blanco", oculta bajo un hipograma -el cisne de Ana Pavlova- el *mismo* efecto que dispara el desenmascaramiento -la diseminación y muerte del autor- de los textos "LA GRAFOLOGÍA" y "EL REVOLVER DE CABELLOS BLANCOS". La lectura de un documento clausurado, su despliegue, si este ha sido en alguna medida posible, comprende que la muerte es una fisura del texto, que se paga con el nacimiento del lector.

Finalmente, la investigación, -a pesar de sus deficiencias analíticas en el sistema de notas de los anexos¹⁶⁰, cumple al menos -de un modo metodológicamente parcial-, con los objetivos que se ha impuesto en la introducción.

Especialmente Vol. 1.

¹⁶⁰ Deficiencia por carencia de comentarios más extensos, en cada una de sus unidades e intertextos, que de alguna manera se ampara en la suficiencia del sistema descriptivo.

5. ANEXOS

“En efecto, los que suponen la existencia del vacío hablan de él como una suerte de lugar o de recipiente, el cual piensan que está “lleno” cuando contiene la masa que es capaz de recibir y “vacío” cuando está privado de ella, como si “vacío”, “lleno” y “lugar” se refiriesen a una misma cosa, aunque su ser sea distinto.”

Aristóteles, *Física*, Libro IV.

5.1 Coherencia local: intratextualidad y posicionamiento.

A continuación se presentan los textos -considerados fundamentales- que forman parte del sistema descriptivo de “La página en blanco”. La incorporación de los textos responde a la necesidad de fijar una pauta genética intratextual de “La página en blanco” como de la muerte del autor. La exposición de los textos es más antológica que crítica, en función de un rastreo y apoyo de la premisa general del trabajo.

La Resta

- Ejercicio 2 El lago de los cisnes
 - Una página en blanco
 Una página en blanco

II

EL CISNE TROQUELADO

I (La búsqueda)

- La página replegada sobre la blancura de sí misma.
 La apertura del documento cerrado: (EVOLUTIO LIBRIS).
 El pliego / el manuscrito: su texto corregido y su lectura.
 La escritura de un signo entre otros signos.
 La lectura de unas cifras enrolladas.
 La página signada / designada: asignada a la blancura.

II (El encuentro)

- Nombrar / signar / cifrar: el diseño immaculado:
 su blancura impoluta: su blancor secreto: su reverso blanco.
 La página signada con el número de nadie:
 el número o el nombre de cualquiera: (LA ANONIMIA no nombrada).
 El proyecto imposible: la compaginación de su blancura.
 La lectura de unos signos diseminados en páginas dispersas.

(La página en blanco): La Escritura Anónima y Plural:

El Demonio de la Analogía: su dominio:

La lectura de un signo entre unos cisnes o a la inversa.

III

(La locura)

El signo de los signos / el signo de los cisnes.

El troquel con el nombre de cualquiera:

el troquel anónimo de alguno que es ninguno:

“El Anónimo Troquel de la Desdicha”:

Le SIGNE blanc de le CYGNE Mallarmé

CYGNE

SIGNE

(Analogía troquelada en anonimia):

el no compaginado nombre de la albura:

la presencia troquelada de unos cisnes: el hueco que dejaron:

la ausencia compaginada en nombre de la albura y su designio:

el designio o el diseño vacío de unos signos:

el revés blanco de una página cualquiera:

la inhalación de su blancura venenosa:

la realidad de la página como ficción de sí misma:

el último canto de ese signo en el revés de esa página:

el revés de su canto: la exaltación de su último poema.

(¿Y el signo interrogante de su cuello (?) ?):

reflejado en el discurso del agua: (¿) : es una errata).

(¿Swan de Dios?)

(¡Recuerda Jxuan de Dios!): (¡Olvidarás la página!)

y en la suprema identidad de su reverso

no invocarás nombre de hombre o de animal:

en nombre de los otros: ¡tus hermanos!

también el agua borrará tu nombre:

el plumaje anónimo: su nombre tañedor de signos

borroso en su designio

borrándose al borde de la página...

III.

OBSERVACIONES RELACIONADAS CON LA EXUBERANTE ACTIVIDAD DE LA “CONFABULACIÓN FONÉTICA” O “LENGUAJE DE LOS PÁJAROS” EN LAS OBRAS DE J.-P. BRISSET, R. ROUSSEL, M. DUCHAMP Y OTROS

- a. A través de su canto los pájaros comunican una comunicación en la que dicen que no dicen nada.
- b. El lenguaje de los pájaros es un lenguaje de signos transparentes en busca de la transparencia dispersa de algún significado.
- c. Los pájaros encierran el significado de su propio canto en la malla de un lenguaje vacío; malla que es a un tiempo transparente e irrompible.
- d. Incluso el silencio que se produce entre cada canto es también un eslabón de esa malla, un signo, un momento del mensaje que la naturaleza se dice a sí misma.
- e. Para la naturaleza no es el canto de los pájaros ni su equivalente, la palabra humana, sino el silencio,

el que convertido en mensaje tiene por objeto
 establecer, prolongar o interrumpir la comunicación
 para verificar si el circuito funciona
 y si realmente los pájaros se comunican entre ellos
 a través de los oídos de los hombres
 y sin que estos se den cuenta.

NOTA:

Los pájaros cantan en pajarístico,
 pero los escuchamos en español.
 (El español es una lengua opaca,
 con un gran número de palabras fantasmas;
 el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras).

IV.

LA LOCURA DEL (AUTOR)

(¡Vamos, cuéntame tu vida!).

A. EL OIDO DEL AUTOR:

¿Qué escucha cuando escucha

los trágicos	trotes	silenciosos
de un caballito	de madera	desarmado?

B. EL JARDIN DE SU LOCURA:

En el Jardín Azul de su Locura

crece el pequeño aster

de la razón.

C. LA AUSENCIA DE SU OBRA:

El silencio escucha silencio

y repite en silencio

lo que escucha que no escucha.

V.

SILOGISMO HOMENAJE A RENE CREVEL

“EL MAS BUENMOZO DE LOS SURREALISTAS”

(ORATE PRO NOBIS): a, b y c.

“La muerte es el más azul de los caminos”.
René Crevel

- a. La muerte es un camino azul.
- b. Todos los caminos son la muerte.
- c. Luego, todos los caminos son azules.

NOTA:

“Tao” significa propiamente camino. Primitivamente esta palabra se usó para designar el curso de las estrellas en el cielo. Es el concepto fundamental de la filosofía china y es equivalente al “Logos” griego, y sin embargo, fundamentalmente distinto.

VI.

NOTA 5. OBSERVACIONES SOBRE EL LENGUAJE DE LOS PÁJAROS
Véase: LA LITERATURA

El Lenguaje de los Pájaros o Confabulación Fonética es un lenguaje inarticulado por medio del cual casi todos los pájaros y algunos escritores se expresan de la manera más irracional posible, es decir a través del silencio. La Confabulación Fonética no es sino la otra cara del silencio. (Los pájaros más jóvenes como también así algunos escritores y músicos sufren hoy por exceso de libertad y están a la búsqueda del padre perdido).

Los pájaros ambicionan escapar del círculo del árbol del lenguaje -desmesurada empresa, tanto más peligrosa, cuanto más éxito alcanzan en ella-. Si logran escapar, se desentienden de árbol y lenguaje. Se desentienden del silencio y de sí mismos. Ignoran que se desentienden y no entienden nada como no sea lo indecible. Se desescuchan del silencio. Se desescuchan de sí mismos. Quieren desescucharse del oído que alguna vez los escuchara: (los pájaros no cantan: los pájaros son cantados por el canto: desmigajándose de sus pájaros el canto se des-en-canta de sí mismo: los pájaros reingresan al silencio: la memoria reconstruye en sentido inverso “El Canto de los Pájaros”: los pájaros cantan al revés).

Los pájaros viven fundamentalmente entre los árboles y el aire y dado que sus sentimientos dependen de sus percepciones, el canto que emiten es el lenguaje transparente de su propio ser, quedando luego atrapados por él y haciendo

que cada canto trace entonces un círculo mágico en torno a la especie a la que ellos pertenecen, un círculo del que no se puede huir, salvo para entrar en otro y así sucesivamente hasta la desaparición de cada pájaro en particular y en general hasta la desaparición y/o dispersión de toda la especie.

Los pájaros no ignoran que muchos poetas jóvenes torturan las palabras para que ellas den la impresión de profundidad. Se concluye que la literatura sólo sirve para engañar a pobres gentes respecto a una profundidad que no es tal. Saben que se ha abierto un abismo cada vez más ancho entre el lenguaje y el orden del mundo y entonces se dispersan o enmudecen: dispersan dispersas migas en el territorio de lo lingüístico para orientarse en el regreso (pero no regresan) porque no hay adonde regresar y también porque ellos mis- / mos se desmigajan en silencio desde una muda gritería y leguajejan el silencio desmiga- / jándolo en bullicio y gritería. Mudos de vergüenza se tragan en silencio su propio des-en-canto: descantan una muda gritería. ¿Se tragan a pequeños picotazos el silencio de su muda gritería? : (cantando el des-en-canto descantan el silencio: el silencio se los traga).

A través del canto de los pájaros, el espíritu humano es capaz de darse a sí mismo juegos de significación en número infinito, combinaciones verbales y sonoras que le sugieran toda clase de sensaciones físicas o de emociones ante el infinito. (Develar el significado último del canto de los pájaros equivaldría al desciframiento de una fórmula enigmática: la eternidad incesantemente recompuesta de un jeroglífico perfecto, en el que el hombre jugaría a revelarse y a esconderse a sí mismo: casi el **Libro** de Mallarmé).

Cantando al revés los pájaros desencantan el canto hasta caer en el silencio: -lenguaje lenguajeando el lenguaje-, lenguajeando el silencio en el desmigajamiento de un canto ya sin canto. Se diría: (restos de un Logos: migajas de un Logos: migajas sin nombre para alimento de pájaros sin nombre: pájaros hambrientos: (pájaros hambreados por la hambre y el silencio).

Desconstruyen en silencio el silencio, retroceden de unos árboles a otros: (han perdido el círculo y su centro: quieren cantar en todas partes y no cantan en ninguna): no pueden callar porque no tienen nada que decir y no teniendo nada picotean como último recurso las migajas del nombre del (autor): picotean en su nombre inaudible las sílabas anónimas del indecible Nombre de sí mismos.

VII.

Nota 6.

EL SUICIDIO DE RENE CREVEL
 (Orate pro nobis)
 Véase: LA LITERATURA

Si aceptamos, en cierta medida, las soluciones de la poesía y de la ciencia como soluciones equivalentes, todo nos induce a creer que percibidas como no contradictorias, la vida y la muerte son de color azul:

“La muerte es el más azul de los caminos”

o bien:

**“Si no ves la muerte de color azul
 tienes el corazón ciego para los colores”**

son informaciones y/o afirmaciones que opuestas al descubrimiento científico del doctor Wilhelm Reich * nos conducen inevitablemente a la hipótesis que “estar vivo” o “estar muerto” serían sólo distintos grados de estar y de no-estar en estado de color azul. Desgraciadamente los que andan el camino al que dan todos los caminos, ya no mandan noticias.

* “El doctor Wilhelm Reich ha aislado y concentrado una unidad que llama “orgón” -según Reich, los orgones son las unidades de la vida-, los ha fotografiado y son de color azul”.

Newsweek, 4 de Marzo de 1963.

VIII.

LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA

1. Antes que su hija de 5 años
se extraviara entre el comedor y la cocina,
él le había advertido: “Esta casa no es grande ni pequeña,
pero al menor descuido se borrarán las señales de ruta
y de esta vida al fin habrás perdido toda esperanza”.

2. Antes que su hijo de 10 años se extraviara
entre la sala de baño y el cuarto de los juguetes,
él le había advertido: “Esta, la casa en que vives,
no es ancha ni delgada: sólo delgada como un cabello
y ancha tal vez como la aurora,
pero al menor descuido olvidarás las señales de ruta
y de esta vida al fin habrás perdido toda esperanza”.

3. Antes que “Musch” y “Gurba”, los gatos de la casa,
desaparecieran en el living
entre unos almohadones y un Buddha de porcelana,
él les había advertido:
“Esta casa que hemos compartido durante tantos años
es bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo,
pero, estad vigilantes
porque al menor descuido confundiréis las señales de ruta
y de esta vida al fin, habréis perdido toda esperanza”.

4. Antes que “Sogol” su pequeño fox-terrier, desapareciera
en el séptimo peldaño de la escalera del 2º piso,

él le había dicho: “Cuidado viejo camarada mío,
por las ventanas de esta casa entra el tiempo,
por las ventanas sale el espacio;
al menor descuido ya no escucharás las señales de ruta
y de esta vida al fin, habrás perdido toda esperanza”.

5. Ese último día, antes que él mismo se extraviara
entre el desayuno y la hora del té,
advirtió para sus adentros:

“-Ahora que el tiempo se ha muerto
y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,
desearía decir a los próximos que vienen,
que en esta casa miserable
nunca hubo ruta ni señal alguna
y de esta vida al fin he perdido toda esperanza.

5.2 Intertextos fundamentales

5.2.1 Stephane Mallarmé y la inscripción referencial.

Susan Sontag¹⁶¹ se ha hecho cargo de un problema fundamental para la contextualización de lo que se ha venido llamando el proyecto artístico de la modernidad¹⁶². En un brillante ensayo (“La estética del silencio” 1967) postula que en “la época moderna, una de las metáforas más trajinadas para el proyecto espiritual es el “arte”. Una vez reunidas bajo esta denominación genérica (...) las actividades del pintor, el músico, el poeta y el bailarín han demostrado ser un ámbito particularmente adaptable en que se pueden montar los dramas formales que acosan a la conciencia, puesto que cada obra de arte individual es un paradigma más o menos astuto que sirve para regular o conciliar estas contradicciones”. Y agrega que la “meta que se adjudica el arte, cualquiera que sea, termina por surtir un efecto restrictivo cuando se la coteja con las metas más vastas de la conciencia. El arte, que es en sí mismo una forma de engaño, experimenta una serie de crisis de desmitificación: se impugnan y sustituyen ostensiblemente los viejos objetivos artísticos; se modifican los mapas arcaicos de la conciencia.”¹⁶³En este sentido el arte genera campos epistemológicos de transformación

¹⁶¹Sontag, Susan. Estilos radicales.(*Styles of radical will*) Editorial Muchnick. Barcelona 1985. Vid. especialmente “La estética del silencio”(pp. 11-43).

¹⁶² Sobre el problema cultural de la secularización y la modernidad confróntese: Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Caps. 2 “Todo lo sólido se desvanece en el aire: Marx, el modernismo y la modernización.” Cap. 3 “Baudelaire: el modernismo en la calle.” Editorial Siglo XXI. Décima edición. México, 1998; Gutiérrez Girardot, Rafael. Modernismo. Supuestos históricos y culturales. Editorial Fondo de Cultura Económica. Segunda edición. México, 1987; Paz, Octavio. Los hijos del limo. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1990. Schopf, Federico. Del vanguardismo a la antipoesía Editorial Lom. Santiago, 2000; vid. “Deslinde de la noción de vanguardia”. Casullo, Nicolás (compilador). El debate modernidad pos-modernidad Editorial Puntosur. Segunda edición. Buenos Aires, 1989; vid.: “1. La modernidad en discusión” y “2. Lo moderno: configuración, incertezas y crítica.” Habermas, Jürgen. El discurso filosófico de la modernidad. Editorial Taurus. Madrid, 1989. Vid. caps. 1, 2, 3.

¹⁶³Ibid. p.12. “(...) Pero lo que suministra energía a todas estas crisis -una energía que, por así decir, tienen en común- es la misma unificación de múltiples y muy diversas actividades en un sólo género. El período moderno del arte comienza en el momento en que nace el “arte”. A partir de entonces, cualquiera de las actividades incluidas en él se convierte en una actividad profundamente *problemática*, y es lícito poner en tela de juicio no sólo todos sus procedimientos sino también, en última instancia, su derecho

o sustitución de antiguos mapas por nuevas cartografías que ejercen un movimiento negativo en relación a los antecedentes de la tradición y el canon que ésta fija. Octavio Paz llamó a este movimiento “dialéctico” de la historia del arte: “la tradición de la ruptura”¹⁶⁴. Pero para Susan Sontag “la elevación de las artes a la categoría de “arte” genera el mito principal sobre el arte, a saber, el que concierne a la naturaleza absoluta de la actividad del artista.” Y es precisamente aquí en el lugar de la mitificación de la naturaleza del poeta como traductor del absoluto donde es posible situar a S. Mallarmé, en la medida en que se trata de la expresión de un ejercicio ascético de la literatura donde converge la crisis de la secularización -entendida ésta última como un cambio de paradigma, una sustitución estético-ideológica: léase muerte de Dios, trascendencia vacía- de la que resulta una vía negativa y la desintegración del sujeto en favor de lo que la obra artística debe proyectar conforme a los parámetros de la novedad moderna. Así el arte atraviesa por una desmitificación secular, por una reformulación teleológica donde “la versión más reciente del mito postula una relación más compleja y trágica del arte con la conciencia. Al negar que el arte sea una simple expresión, dicha versión del mito tiende a asociar el arte con la necesidad o capacidad de autoalienarse ínsita en la mente (...) el arte ya no es la conciencia *per se*, sino más bien su antídoto, emanado del seno de la conciencia misma.”¹⁶⁵ Para el caso de Mallarmé que junto a Baudelaire y Rimbaud- en el territorio de la literatura como una de las expresiones contundentes de la multiplicidad de conjunto en que se convierte el arte como género, lo que queda por realizar es un gesto de abandono en y por el arte. De esta forma un movimiento de ruptura y transgresión efectiva -de la moral y la tradición, entre otros valores seculares- que se inicia con Las flores del mal y, en cierta forma, culmina con la desintegración de la sintaxis y el sentido en Un golpe de dados jamás abolirá el azar, prepara un espacio

mismo a existir.”

¹⁶⁴ Vid. Paz, Octavio. Los hijos del limo. Editorial Seix Barral. Barcelona, tercera edición 1990. Cfr. “La tradición de la ruptura”, p. 17 y ss.: “Se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición. Si la ruptura es destrucción del vínculo que nos une al pasado, negación de la continuidad entre una generación y otra, puede llamarse tradición a aquello que rompe el vínculo e interrumpe la continuidad? (...) La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura... La contradicción subsiste si en lugar de las palabras interrupción o ruptura empleamos otra que se oponga con menos violencia a las ideas de transmisión y continuidad. Por ejemplo: la tradición moderna.”

¹⁶⁵Sontag, S. Op.cit. p. 12.

fecundo para el despliegue de las vanguardias.¹⁶⁶

Mallarmé se inscribe plenamente en la tradición presimbolista francesa, tal como lo ha explicado Ana Balakian en El movimiento simbolista¹⁶⁷; tradición moderna hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo, esto significa que desde el espacio teleológico de la contradicción proyecta sus desplazamientos. Contradicción artística asociada a un proyecto en que se iguala el arte con la praxis vital del artista, concepción que:

“(...) encuadra dentro de la actividad del arte muchas de las paradojas implicadas en la conquista de un estado absoluto del ser que describen los grandes místicos religiosos. Así como la actividad del místico debe concluir en una *vía negativa*, en una teología de la ausencia de Dios, en un anhelo de alcanzar el limbo de desconocimiento que se encuentra más allá del conocimiento y el silencio que se encuentra más allá de la palabra, así también el arte debe orientarse hacia el antiarte, hacia la culminación del “sujeto” (el “objeto”, la “imagen”), hacia la sustitución de la intención por el azar, y hacia la búsqueda del silencio. (...) Por consiguiente, se termina por interpretar el arte como algo que es necesario destronar. En la obra de arte individual ingresa un nuevo elemento que se convierte en parte integrante de ella: la exhortación (tácita o explícita) a abolirla y, en última instancia, a abolir el arte mismo.”¹⁶⁸ Mallarmé responde a un imperativo programático de la construcción de un mundo posible a través del lenguaje y la disolución de la materia misma con que es designada la posibilidad de ese mundo:

¹⁶⁶ Estoy consciente que las vanguardias no tienen únicamente como pauta genética a Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. Los criterios históricos que se han discutido para la delimitación genética de las vanguardias no descuidan el romanticismo alemán con poetas como Novalis y Holderlin, por ejemplo, ni tampoco dejan fuera el expresionismo alemán, entre otras corrientes artísticas que poseen horizontes relativos de lectura. A este respecto vid. Las vanguardias artísticas del siglo XX de Mario de Micheli, especialmente primera parte, pp. 15-130. (Alianza Editorial. Madrid, 1999).

¹⁶⁷ Balakian, Ana. El movimiento simbolista. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1969. Cap. V “Mallarmé y el cenáculo simbolista”: “Mallarmé no es un simbolista en el sentido de pertenecer a ese bando, pero es el principal responsable del alumbramiento del simbolismo (Cristo no fue cristiano, aunque inició lo que debía llegar a ser la cristiandad; Marx no fue comunista). (...) En efecto, hablando históricamente, Mallarmé no es un simbolista. Ciertamente que la mayoría de sus poemas aparecieron, durante los años 1860 y principios de los 1870, y por tanto son contemporáneos de los de Verlaine y Rimbaud (...) Mallarmé pertenecía a la misma generación de Verlaine, Swinburne, George Moore, de los parnasianos contemporáneos como Catulle Mendès y Théodore de Banville y del inagotable Villiers de l'isle Adam, con el que tantas cualidades tenía en común, así como del pintor Edouard Manet, al que vio todos los días durante diez años y que ilustró su más famoso poema *L'Après-midi d'un faune*.” (Pp. 93, 94, 95).

“Lucho bastante... también contra mí mismo, para lograr otra cosa, algo superior (Mallarmé. Carta a León Cladel, 18 de julio de 1897).” La literatura se transforma así en el espacio de la generación de una estética que concibe a “la obra pura” como “la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras movilizadas por el choque de su desigualdad; se iluminan con reflejos recíprocos como un virtual reguero de fuego sobre joyas, reemplazando la respiración perceptible por el antiguo soplo lírico o la personal dirección entusiasta de la frase (...) Acaso la existencia literaria, fuera de una, verdadera, que transcurre suscitando la presencia íntima de acordes y significaciones, se vincula con el mundo, a no ser como obstáculo.”¹⁶⁹ La situación de Mallarmé, en este sentido, es análoga a la de Rimbaud en donde se ha realizado el gesto supremo de la negación de la obra a favor de un silencio que no hace sino confirmar el fracaso de la negación: la paradoja de la negación responde como en Nietzsche al imperativo *creación es destrucción*¹⁷⁰. La desaparición de quien escribe a favor del valor de la obra, traslada de un mundo a otro a Rimbaud, quien después de renunciar a la poesía a los dieciocho años se entrega a la aventura: “Rimbaud ha ido a Abisinia para enriquecerse con el tráfico de esclavos. Wittgenstein, después de desempeñarse un tiempo como maestro de escuela en una aldea, ha optado por un trabajo humilde como enfermero de hospital. Duchamp se ha dedicado al ajedrez. Al mismo tiempo que renunciaba de manera ejemplar a su vocación, cada uno de estos hombres proclamaba que sus logros anteriores en el campo de la poesía, la filosofía o el arte habían sido triviales, habían carecido de importancia.”¹⁷¹ Hay en Mallarmé un rasgo en común con

¹⁶⁸ Sontag, Susan. Op. cit.

¹⁶⁹ En Delfel, Guy. La estética de Mallarmé. Editorial Cassandri, Córdoba, 1960. Pp. 95-96.

¹⁷⁰ En Nietzsche, F. La gaya ciencia. Libro segundo § 58 “(...) ¡Qué sería esto para un loco que allí opinase que bastaría con señalar hacia este origen y a este velo de niebla de la locura para *aniquilar* al mundo que se considera esencial, a la así llamada “*realidad*”! ¡Sólo en tanto creadores podemos aniquilar! Pero tampoco olvidemos esto: basta con crear nuevos nombres y valoraciones y probabilidades, para crear a la larga nuevas “cosas”.” Vid. Nietzsche, Friedrich. La ciencia jovial. Traducción de José Jara. Monte Ávila editores. Caracas. Segunda edición, 1992. Nota 71: “Nietzsche elabora la figura del filósofo como aniquilador-creador, tanto a través de la figura de Zaratustra y la imagen del “martillo” –para pasar de la vieja a la nueva imagen del hombre, el superhombre-, como mediante su autocalificación de ser el primer “inmoralista”, en referencia a su crítica de los valores de la moral cristiana. Ver Z., “En las islas afortunadas”, “De la superación de sí mismo”, “De las tablas viejas y nuevas” § 29 (este párrafo es retomado literalmente en Cr., “Habla el martillo”); MBM., § 211, 226; Cr., “La moral como contranaturalidad” § 6; EH., “Por qué soy un destino” § 2, 3, 4, 5, 6.”

¹⁷¹ Sontag, Susan. Op. cit. pp. 13,14.

los artistas que desmitifican el valor del poeta en función del silencio que rodea la obra en la que el artista *carece de importancia*. No ajeno a la desolación que impone el trabajo sobre la obra, Mallarmé transformará el padecimiento silencioso de quien escribe aislado del mundo: “porque ser víctima del anhelo de silencio implica ser, en un sentido más trascendente, superior a todos los demás. Esto sugiere que el artista ha tenido el ingenio de formular más preguntas que otros individuos, y que tiene nervios más templados y pautas más sublimes de perfección. (Casi no hace falta demostrar que el artista *puede* perseverar en la indagación de su arte hasta que aquél o éste se agota. Como ha escrito René Char: “Ningún pájaro se atreve a gorjear en un matorral de interrogantes”.¹⁷² En este sentido para Mallarmé la figura del poeta no está exenta de cierta fatalidad, en la medida en que “su situación, la del poeta, no deja de revelar cierta dificultad, y hasta comicidad. El es, en el orden cotidiano, un lamentable señor.¹⁷³” Es así como el poeta padece un confinamiento silencioso, las palabras para crear la alteración de lo real, el otro lado son cernidas por la malla del silencio: “de modo que el silencio es tanto la premisa del lenguaje como el resultado o el fin del lenguaje correctamente encauzado. Según este modelo, la actividad del artista consiste en crear o implantar el silencio; la obra de arte eficaz deja una estela de silencio. (...) El artista puede participar en esta tarea aunque el medio que emplee sea la palabra: el lenguaje se puede utilizar para controlar el lenguaje, para expresar la mudez. Mallarmé pensaba que la misión de la poesía consistía en desbloquear con palabras nuestra realidad atestada de palabras, mediante la creación de silencios en torno a las cosas.”¹⁷⁴

S. Mallarmé representa el fin de la evolución de la poesía francesa en los últimos años del s. XIX, ya comenzada por Baudelaire y Rimbaud. Sin embargo, su figura humana está lejos de la tradicional del “poeta maldito”, pero su vida banal y tranquila encierra un incansable deseo de innovación artística y un combate constante en el plano de la creación poética. Nació el 18 de marzo de 1842 en París y murió en Valvins el 11 de septiembre de 1898. Alumno del Liceo de Sens, sus aficiones literarias se despertaron leyendo a Baudelaire y a Poe. En 1863 se casó con Maria-Christina Gerhard y comenzó su carrera de profesor de inglés, primero en Tournon y otras capitales de provincia y a

¹⁷² Ibid. P. 15.

¹⁷³ Mallarmé, S. En Delfel, Guy. Op. cit. P. 90.

¹⁷⁴ Sontag, Susan. Op. cit. Pp. 31, 32.

partir de 1871 en París. Al mismo tiempo cultiva asiduamente sus aficiones literarias; en 1866 publica en “Le Parnasse contemporain” diez poemas claramente influidas por Baudelaire y por sus deseos de evasión hacia una superrealidad ideal. Esta primera época, representada por los famosos versos de *Brise Marine*: “La carne es triste, ¡ay!, y he leído todos los libros”, va a ser rápidamente superada por el poeta, que se orienta hacia una serie de investigaciones estéticas y metafísicas que le conduzcan hacia una poesía esencial. Fruto de esta actitud son dos largos poemas, *Hérodiade* (que no terminará) y *L’Après-midi d’un Faune* (La siesta de un Fauno), publicado en 1876 y que inspirará a Debussy su famoso *Preludio*. Por este camino Mallarmé va a continuar sus infatigables exploraciones, impulsado por una exigente conciencia artística que no retrocederá ni ante las dificultades de la creación ni ante la obsesión de la página en blanco: “Si el formato interviene en la página como elemento importante; si él no es ocioso, es porque toda figura se destaca sobre un fondo y sólo por confrontación adquiere toda su personalidad. Aquí el fondo es blanco cuya función es primordial. El arte de la dicción es saber calcular los silencios. (...) El blanco es el silencio de la obra escrita: los “blancos”, en efecto, asumen una importancia, sorprendente en un principio; la versificación los requirió, como un silencio en torno, a tal punto que un trozo, lírico o de pocos pies, ocupa, en el centro, aproximadamente el tercio de la hoja...(p. 455).¹⁷⁵ En 1877 apareció su poema *Le Tombeau de Edgar Poe* (El sepulcro de Edgar Poe), en cuyos versos expresa su ideal poético: “Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”.

Para Mallarmé como para Rimbaud, se trata de crear una lengua esencialmente poética, de hacer un corte radical entre el lenguaje profano y utilitario de todos los días y el lenguaje sagrado, que abre la puerta al misterio o a la realidad trascendente: “Nombrar un objeto significa suprimir las tres cuartas partes del goce de una poesía, que consiste

¹⁷⁵ Delfel, Guy. Op. cit. P.177, 178, 179: “El libro expansión total de la letra, debe sacar de ella, directamente, una movilidad, y espaciosamente, por correspondencias, instituir un juego –no sé cómo- que confirme la ficción (...) Frente a esta concepción tradicional [Mallarmé] quiere que una hoja, cerrada, contenga un secreto; que subsista en ella el silencio, precioso, y que sigan signos evocadores para el espíritu (...) Apoyar, según la página, el blanco, que inaugura su ingenuidad, por sí, hasta olvidándose del título, que hablaría demasiado alto; y cuando se alinea, en una ruptura –la menor- diseminada, vencido el azar palabra por palabra, indefectiblemente el blanco llega a ser de pronto, gratuito, ciertamente ahora, para concluir que más allá no hay nada y para autenticar el silencio (...) El pliego es, respecto de la hoja grande impresa, un índice, casi religioso; que no toca sino por su apilamiento en espesor, ofreciendo, realmente, la minúscula tumba del alma.”

en el placer de adivinar poco a poco. Sugerir he aquí el sueño”(Mallarmé, en *Encuesta sobre la evolución literaria*, de J. Huret, 1891). Para conseguir estos ambiciosos propósitos disloca la sintaxis, recurre a sugerentes vocablos evocadores de ausencias y sueña con la creación del libro total, que resumiría toda la entraña de la poesía y de las demás artes. Sus ansias de perfección le conducen a una serie de eliminaciones expresivas con el fin de reducir el lenguaje poético a sus elementos esenciales, y su poesía se hace cada vez más hermética y difícil. A pesar de ello, los últimos años de su vida se vio rodeado del afecto y admiración de los jóvenes poetas simbolistas, que se reunían todos los martes en la casa del poeta en la *rue de Rome*. En 1885 publica *Prose pour des Esseintes*, verdadero manifiesto poético donde los atrevimientos sintácticos y la difícil simbología marcan uno de los puntos culminantes de la obra de M., superada, sin embargo, en su último poema *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard* (Un golpe de dados jamás abolirá el azar), en el que recurre a los más insólitos recursos tipográficos (más tarde ampliamente empleados por la poesía posterior) para traducir las disposición caótica del mundo y del pensamiento.

La influencia de Mallarmé ha sido decisiva en los últimos años del s. XIX y principios del XX. Autores como Gide, Claudel y Valéry descubrirán la poesía llevados de la mano de Mallarmé, sumo sacerdote de lo poético. Su empresa, llena de rigor e intransigencia, es una experiencia límite que conduce a la poesía a un casi radical incomunicabilidad, únicamente salvada por el trabajo de glosa o explicación de la crítica especializada. Claro que la dificultad y oscuridad de Mallarmé proceden de la voluntad consciente del poeta y de los numerosos refinamientos e innovaciones de su sistema lírico en busca de una mayor perfección, de “una lengua inmaculada y de unas fórmulas hieráticas cuyo estudio ciega al profano” (*L'Artiste*, 1862).

EL DEMONIO DE LA ANALOGIA y SONETO AL CISNE.

Como se ha explicado en el transcurso de la tesis, la muerte del autor en “La página en blanco” resulta de una lectura del sistema descriptivo y de la codificación hipogramática -interna y externa-. En este sentido, los poemas “El demonio de la analogía” y soneto al cisne, forman parte de una proposición de lectura -como de una inscripción de sentido: muerte del autor- que sobredetermina intertextualmente no sólo “La página en blanco”

en forma aislada del contexto, sino también a La nueva novela: como a la instancia o posicionamiento de la producción -poética-, esto es el modo predominante o estilo del (autor). De esta manera en “El cisne troquelado”: “(...) (La página en blanco): **La Escritura Anónima y Plural**: / EL Demonio de la Analogía: su **dominio**: / La lectura de un signo entre unos cisnes o a la inversa (...) (Analogía troquelada en anonimia):...”; la tentación de establecer claves de lectura forma parte del juego de sentido y contrasentido de la obra. Sin embargo, las huellas -la deixis reflectiva- de “El cisne troquelado”, que ha sido reseñado como “ARTE POÉTICA” del autor¹⁷⁶, no deja de ser importante a la hora de las consideraciones generales. Baste decir por ahora que el dominio de la escritura -anónima y plural- martineana, desde la perspectiva intertextual tiene como uno de sus ejes el hipograma: “El demonio de la analogía”. El análisis acucioso del poema es una tarea que dejo pendiente por varias razones. Dos de ellas, quizá las más importantes, son la complejidad del texto y la extensión que requiere un análisis pormenorizado de sus lexemas y semas constituyentes. De todas formas la lectura aproximativa que planteo en relación a las poéticas de La nueva novela, son las siguientes:

- a) “El demonio de la analogía” desde la perspectiva tropológica exhibe un alto índice de fragmentación, esto es, el predomino, la insistencia estilística de la sinécdoque -*pars pro toto*-, y, en este sentido, el privilegio de la dimensión alegórica en el modelo de su composición y disposición (Vid. disposición de los versos “La penúltima / ha muerto”).
- b) La alegoría es un indicio o un rasgo de un modelo de representación. “En la alegoría tiene lugar un proceso de substitución (...). En el símbolo el concepto ha descendido a este mundo físico y es él mismo lo que vemos en la imagen sin la necesidad de mediación.”¹⁷⁷
- c) Tanto en “El demonio de la analogía” como en Soneto al Cisne, la construcción alegórica privilegia el fragmento, la parte. Sin embargo, esto no significa que la representación simbólica se excluya o que ocupe un lugar menor: la representación simbólica, sobredetermina el montaje de fragmentos que permite amplificar los sentidos y los efectos del sistema descriptivo -particularmente encriptado- en Mallarmé.

¹⁷⁶En Calderón, Teresa, Calderón Lila y Harris, Tomás, Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995), editorial Fondo de Cultura Económica, Santiago, 1996, p. 288.

¹⁷⁷Benjamin, Walter. El origen del drama barroco alemán, editorial Taurus, Madrid, 1990, pp. 156-157. Citado por David Wallace en Apuntes Seminario de Análisis de

d) La representación fragmentaria en “El demonio de la analogía” *funciona* como **puesta en abismo** -e inscripción isotópica- de:

I. El proceso de la escritura poética: “con la misma sensación de / un ala resbalando sobre las cuerdas de un instrumento, / arrastrada y ligera, que reemplazó una voz pronunciando / las palabras en un tono descendente: “La Penúltima ha / muerto”, de manera que / *La Penúltima* / concluía el verso y / *Ha muerto...*”;

II. El escritor -a través de un “yo” elíptico y explícito-: “[Yo] Di unos pasos en la calle y reconocí en el / sonido *nul* la cuerda tensa del instrumento musical (...) **Yo** iba (no contentándome ya con una per-/ cepción) leyéndola al fina del verso y, una vez, como / ensayo, adaptándola a mi habla...”

III. De la literatura: “¿Cantaron en vuestros labios palabras desconocidas, / despojos malditos de una absurda frase? (...) *Ha muerto* / se desprendió / de la suspensión fatídica más inútilmente en el vacío de / significación. (...) instrumento musical, que / estaba olvidando y que el glorioso Recuerdo venía, por cierto, de visitar con su ala o con una palma y, con el / dedo en el artificio del misterio (...) Hostigado, resolví dejar las palabras de / naturaleza triste errar por sí solas en mi boca...”.

e) Símbolo y alegoría marcan desplazamientos de sentido que expresan “plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también, la historicidad biográfica de un individuo”¹⁷⁸.

f) Finalmente los principios generales que se desprenden de esta aproximación general al sistema descriptivo de “La página en blanco”, en la medida en que se lo ha considerado como un objeto sobredeterminado por la fragmentación, es pertinente volver a citar a Benjamin: “Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro (...) en una calavera. “(...) en la alegoría [reside] la *facies hippocratica* [el aspecto fúnebre] de la historia como primitivo paisaje petrificado de lo que se ofrece a la vista. (...) Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad...”¹⁷⁹

EL DEMONIO DE LA ANALOGIA¹⁸⁰

¿Cantaron en vuestros labios palabras desconocidas,
despojos malditos de una absurda frase?

Salí de mi departamento con la misma sensación de un ala resbalando sobre las cuerdas de un instrumento, arrastrada y ligera, que reemplazó una voz pronunciando las palabras en un tono descendente: “La Penúltima ha muerto”, de manera que

La Penúltima

concluía el verso y

Ha muerto

se desprendió de la suspensión fatídica más inútilmente en el vacío de significación. Di unos pasos en la calle y reconocí en el sonido *núl* la cuerda tensa del instrumento musical, que estaba olvidando y que el glorioso Recuerdo venía, por cierto, de visitar con su ala o con una palma y, con el dedo en el artificio del misterio, sonreí e imploré con deseo intelectual una especulación diferente. La frase retornó, virtual, desprendida de una anterior caída de pluma o de rama, desde entonces a través de la voz escuchada, hasta que al fin se articuló sola, viviendo de su personalidad. Yo iba (no contentándome ya con una percepción) leyéndola al final del verso y, una vez, como ensayo, adaptándola a mi habla; al punto pronunciándola con un silencio después de “Penúltima” en que encon-

¹⁸⁰ Mallarmé, Stéphane. Op. Cit.

traba un goce penoso: “La Penúltima”, y luego la cuerda del instrumento, tan tensa en el olvido sobre el sonido *núl*, que se quebraba sin duda y yo añadía a modo de oración: “Ha muerto.” No dejé de intentar un retorno a pensamientos predilectos, alegando, para serenarme, que, por cierto, penúltima es un término del léxico que significa la sílaba de los vocablos anterior a la última, y su aparición, el resto mal abjurado de una labor de lingüística en la cual solloza cuotidianamente por interrumpir mi noble facultad poética; la sonoridad misma y el aire de embuste asumidos por la prisa de la fácil afirmación eran un motivo de tormento. Hostigado, resolví dejar las palabras de naturaleza triste errar por sí solas en mi boca e iba murmurando con entonación susceptible de condolencia: “La Penúltima ha muerto, está bien muerta la desesperada Penúltima”, creyendo satisfacer así la inquietud, y no sin la secreta esperanza de sepultarla en la amplificación de la salmodia, cuando, ¡horror! -con magia fácilmente deducible y nerviosa-, sentí que, reflejaba mi mano en el cristal de un escaparate, haciendo allí el gesto de una caricia que desciende sobre algo, tenía la voz misma (la primera, que indudablemente había sido la única).

Pero donde se instala la irrecusable intervención de lo sobrenatural, y el comienzo de la angustia sobre la cual agoniza mi espíritu, señor hasta hace poco, es cuando vi, alzando los ojos, en la calle de anticuarios tomada instintivamente, que me hallaba ante la tienda de un vendedor de antiguos instrumentos de cuerda que colgaban de la pared y, en el piso, palmas amarillas y las alas sumergidas en la sombra de pájaros antiguos. Huí, extraño, como alguien condenado a llevar probablemente luto por la inexplicable Penúltima.

Muere la sílaba que se nombra y en su pronunciamiento la expresión caduca por irrecuperable. El poeta padece el luto de lo que nombra, donde el muere también un poco en el rastro de su extravío, en el rastro de su naufragio.

SONETO AL CISNE¹⁸¹

El virgen, el vivaz y el bello hoy tan hermoso

¡El virgen, el vivaz y el bello hoy tan hermoso
con un ebrio aletazo va a desgarrar inquieto
duro lago olvidado bajo la fría escarcha
del glaciar transparente de velos que no huyeron!

Un cisne de otro tiempo recuerda que es él,
espléndido; aunque librase sin ninguna esperanza
por no haber celebrado, cuando brillo el hastío,
del estéril invierno los reinos de la vida.

Sacudirá su cuello esta blanca agonía
del espacio inflingida al ave que lo niega,
mas no el horror del suelo que aprisiona el plumaje.

¹⁸¹ Mallarmé, Stéphane. Op. Cit. Traducción revizada

Fantasma que al lugar destina el puro brillo,
 en el gélido sueño del desprecio se aquieta
 vestimenta del cisne en el destierro inútil.

5.2.2 Rubén Darío

Rubén Darío es el seudónimo de Félix Rubén García Sarmiento nacido en Metapa (Nicaragua) en 1867, de ascendencia española-mestiza. Fue criado por una tía en León de Nicaragua, a sus padres apenas los conoció. En “El termómetro de León” publica sus primeros versos en 1879, tenía doce años. A los catorce forma ya parte del equipo de redacción de la verdad, uno de los diarios de la ciudad. Estudió con los jesuitas y en el Instituto Nacional de Nicaragua. En 1881 pasa a El Salvador, donde va a encontrar la influencia decisiva de Francisco Gavidia, uno de sus primeros maestros. Por ese entonces publica su primer libro: *Primeras notas* que recoge su producción hasta 1885. En 1886 se dirige a Chile donde publica *Abrojos* y *Rimas* (1887) y *Azul* (1888), esta última su primera obra verdaderamente original que recibe el respaldo oficial del crítico Juan de Valera. *Azul* es para Darío el inicio de una fama repentina en España y América. En 1889 gracias a la corresponsalía que le asigna el diario La Nación de Buenos Aires inicia un incesante periplo que lo lleva por América y Europa. La permanencia de Darío en Argentina señala un momento capital para las letras americanas. Publica *Los raros* (1893), *Prosas profanas* (1896) y posteriormente viaja a España enviado de nuevo por La Nación. Allí su presencia contribuye al triunfo del modernismo en la península. De esta época es su libro *España contemporánea* (1901) y buena parte de los poemas de *Cantos de vida y esperanza* (1905). En 1907 publica su *Canto errante*, *El viaje a Nicaragua* en 1909 y en 1910 *Poema de otoño*, como un homenaje a la Argentina, país que amó como a su patria, publica en 1910 *Canto a la Argentina*. Muere en León (Nicaragua) el 6 de febrero de 1916.

*Rubén Darío y el modernismo*¹⁸²

1. Inauguración de una época poética:

1. Búsqueda de la autonomía poética de la América española y el establecimiento de una capital cultural propia. Darío retoma, en este sentido, el proyecto neoclásico y romántico para hacer de nuestra literatura un referente universal dentro de la cultura europea.

2. La historicidad de su propuesta, sin embargo, choca de lleno con las contradicciones de su época, y las acoge en el marco general de la asimilación del proyecto moderno. De ahí, entonces, la preferencia que exhibe su programa por las orientaciones disidentes del amplio fenómeno conocido como decadentismo.

3. Instauración de una poética, restringida al campo del arte, que sea expresión de una sociedad que ha alcanzado su etapa urbana.

4. Con el modernismo comienza una especialización del artista, y de su dominio, y un rechazo de las múltiples tareas que recaían sobre la figura tradicional del poeta (...).

4.4 Imprime un sello subjetivista, en continuidad con los postulados del romanticismo, que hace evidente la distancia que separa al artista del mundo (...). Acoge, por tanto, los principios del liberalismo económico como expresión normativa de la situación que

¹⁸²En Rama, Ángel, Rubén Darío y el modernismo. Alfadil ediciones, Caracas, 1985. Lo que sigue es una síntesis realizada por David Wallace del estudio de Rama en el Seminario de grado: Vanguardias hispanoamericanas. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. He transcrito lo que me ha parecido fundamental para contextualizar el modernismo tanto en Rubén Darío como en Enrique González Martínez.

atraviesa América Latina durante el siglo XIX; y que universalmente responde al ultraindividualismo anárquico de Nietzsche que tiene como expresión artística el modo simbolista-decadentista.

4.5.1.- Eclosión de la brevedad y abandono de las formas épicas -románticas y realistas- en función de la sensación pasajera. Prepara terreno al advenimiento de estructuras fragmentarias, alegóricas.

(...)

5.- Frente a esta situación, el arte busca la *novedad* (Baudelaire y Poe, por ejemplo) como ley de creación, ya que exhibe la originalidad de la subjetivación violenta en relación con los principios propios del modo capitalista.

5.1.- El modernismo se trata de una crisis universal de las letras y el espíritu que tiene su explicación en el profundo proceso de transformación socioeconómica de América Latina y cuyo centro europeo está en Francia, Alemania e Inglaterra.

(...)

El modernismo se configura sincréticamente, esto es, superpone distintas manifestaciones estéticas (romanticismo tardío, realismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo, positivismo, espiritualismo, vitalismo, etc.) que afectan no sólo el período, sino que se proyectan dentro de las obras de escritores individuales.

(...)

La poesía abandona su carácter educativo e ideológico, así como su papel histórico dentro de una determinada comunidad tradicional (Martí constituye una excepción que se explica por la especial situación colonial de Cuba hasta, y después de, 1898).

Frente a esta realidad, la respuesta modernista consistió en la asunción del principio parnasiano del *arte por el arte* que liberaba al artista de la herencia monumental de la tradición y lo vinculaba con dos evanescentes valores: el ideal y la belleza. Desde ahí, busca redefinir y justificar su función social.

(...) Una de las respuestas (de los poetas modernistas en el mercado económico) fue la autonegación (Asunción Silva se dedica al comercio).

Otra, la incursión de los escritores en el periodismo. Exigencia que nacía no de una vocación, sino de una demanda de orden económico, ya que la sociedad no necesitaba poetas, pero sí periodistas.

Los periódicos surgen con la burguesía y son la expresión de su acción intelectual. Ella alienta un proceso de especialización que transformará, a la larga, al periodista en un mero informador (...) al servicio de la impronta dominante dentro del mercado: la

novedad. Ésta se funda, ya en esos años, en la búsqueda de sensaciones nuevas -sensacionalismo- en detrimento del conocimiento como medio para acceder a la felicidad; síntoma del anunciado fracaso del proyecto ilustrado, forjado en el siglo XVIII.

(...)

El conflicto que vive Darío corresponde al enfrentamiento del poeta con el mundo. Esta contradicción, sin embargo, no es vivida de manera romántica -en términos subjetivos y pletórica de color local-, como lo hace Pessoa Véliz, sino económicamente- y la postulación de mundos utópicos.

Balance del modernismo:

Incorporación de la poesía hispanoamericana al mercado económico y cultural que funda la burguesía europea y norteamericana en su intento de establecer la hegemonía mundial.

Apropiación, y, a veces, imitación servil, de formas, instrumentos y recursos literarios de ese universo económico.

Expresión de una situación histórica concreta, vivida desde la enajenación, y lejos de la evasión que algunos proclamaron con respecto a él.

Nutriente de toda la poesía posterior.”

Los rasgos generales, expuestos más arriba, se aplican desde un punto de vista histórico tanto a Darío como a González Martínez, de ahí la pertinencia de la incorporación del documento editado.

Los poemas presentados a continuación -en el caso de Darío y de González Martínez- son atraídos en función de una lectura de la figura del cisne, en términos de un icono simbólico que representa un aspecto importante de la crisis ideológica del modernismo. En este sentido, constituye uno de los rasgos de un campo cultural en disputa -estética simbolista-decadentista / estética modernista-. Finalmente hay que agregar que el cisne, en Darío más que en González Martínez, constituye, para esta lectura, un dispositivo de duda, contradicción y ambigüedad.

YO PERSIGO UNA FORMA....

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo

botón de pensamiento que busca ser la rosa;
se anuncia como un beso que en mis labios se posa
el abrazo imposible de la Venus de Milo.

Adornan verdes palmas el blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa;
y en mi alma reposa la luz como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.

Y yo no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye
y la barca del sueño que en el espacio boga;
y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.

(Prosas profanas)

LOS CISNES

1

**¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello
al paso de los tristes y errantes soñadores?
¿Por qué tan silencioso de ser blanco y ser bello,**

tiránico a las aguas e impasible a las flores?

Yo te saludo ahora como en versos latinos
te saludara antaño Publio Ovidio Nasón.
Los mismos ruseñores cantan los mismos trinos,
y en diferentes lenguas es la misma canción.

A vosotros mi lengua no debe ser extraña.
A Garcilaso visteis, acaso, alguna vez....
Soy un hijo de América, soy nieta de España...
Quevedo pudo hablaros en verso en Aranjuez.

Cisnes, los abanicos de vuestras alas frescas
den a las frentes pálidas sus caricias más puras
y dejen vuestras blancas figuras pintorescas
de nuestras mentes tristes las ideas oscuras.

Brumas septentrionales nos llenan de tristezas;
se mueren nuestras rosas; se agostan nuestras palmas;
casi no hay ilusiones para nuestras cabezas,
y somos los mendigos de nuestras pobres almas.

Nos predicán la guerra con águilas feroces,
gerifaltes de antaño revienen a los puños,
mas no brillan las glorias de las antiguas hoces,
ni hay Rodrigos ni Jaimes, ni hay Alfonsos ni Nuños.

Faltos de los alientos que dan las grandes cosas,
¿qué haremos los poetas sino buscar tus lagos?
A falta de laureles son muy dulces las rosas,
y a falta de victorias busquemos los halagos.

La América española, como la España entera,
fija está en el Oriente de su fatal destino:

yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera
con la interrogación de tu cuello divino:

**¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?
¿Callaremos ahora para llorar después?**

He lanzado mi grito, cisnes, entre vosotros,
que habéis sido los fieles en la desilusión,
mientras siento una fuga de americanos potros
y el estertor postrero de un caduco león...

Y un cisne negro dijo: "La noche anuncia el día".
Y uno blanco: "¡La aurora es inmortal, la aurora
es inmortal!" ¡Oh tierras de sol y de armonía,
aún guarda la esperanza la caja de pandora!

*(Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros
poemas. 1905.)*

EL CISNE

A Ch. del Gouffre.

Fue en una hora divina para el género humano.
El cisne antes cantaba sólo para morir.
Cuando se oyó el acento del cisne wagneriano
fue en medio de una aurora, fue para revivir.

Sobre las tempestades del humano océano
se oye el canto del cisne; no cesa de oír,
dominando el martillo del viejo Thor germano
o las trompas que cantan la espada de Argantir.

¡Oh cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la Hermosura la princesa inmortal,

bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.

(Prosas profanas. 1896.)

Enrique González Martínez (1871-1952). Escritor mejicano nacido en Guadalajara, estado de Jalisco, inicialmente se acoge al ejercicio de la medicina por una temprana vocación, pero el prurito por la literatura lo llevará a publicar sus dos primeras obras antes de 1911, fecha en la que viaja a la capital a radicarse, para emprender de lleno el camino de las letras. Periodista y editor publica en varios periódicos, fundando con el tiempo las revistas *Argos* y *Pegaso*.

Como actividad complementaria se dedica, parte de su tiempo, a la docencia en la Universidad Autónoma de México. Y en ocasiones ha ejercido distintos cargos diplomáticos que le han permitido conocer y vivir de cerca la realidad de algunos países latinoamericanos y de Europa.

Bibliografía. Poesía: *Preludios* (1903); *Lirismos* (1907); *Silenter* (1909); *Los senderos ocultos* (1911); *La muerte del cisne* (1915); *Jardines de Francia* (1915); *La hora inútil* (1916); *El libro de la fuerza, de la bondad y del ensueño* (1917); *Parábolas y otros poemas* (1918); *Las palabras del viento* (1921); *El romero alucinado* (1923); *Las señales furtivas* (1925); *Poemas de ayer y de hoy* (1927); *Poesía y canto* (1937); *El diluvio de fuego* (1938); *El nuevo narciso y otros poemas* (1952); entre otros textos.

La incorporación del poema "Tuércele el cuello al cisne" de González Martínez, al sistema descriptivo de "La página en blanco", responde a un interés comparativo como referencial -*La muerte del cisne*, libro publicado en 1915-. En este sentido, González Martínez intenta oponerse a la estética de Darío, y poner término a la literatura escapista-preciosista -señal de una sociedad embriagada por el progreso y el consumo- representada por Darío, dándole muerte al icono del cisne. González Martínez, sin embargo no se diferencia radicalmente del modernismo dariano. En "Tuércele el cuello al cisne", es indudable que el poeta imprimirá a su trabajo un sentido pragmático donde el lirismo cumple una función estética cuya función es develar los misterios, revelar los secretos y ver más allá de la sutil apariencia, engañosa y superflua de las formas. Incitará a buscar la esencia de las cosas sin detenerse en la contemplación metafísica de lo irreal.

TUÉRCELE EL CUELLO AL CISNE...

Tuércelo el cuello al cisne de **engañoso plumaje**,
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda... y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...
El no tiene la gracia del cisne; mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.

5.3 Campo etimológico de tres componentes.

Diccionario Latino-español¹⁸³

¹⁸³Blanquez Fraile, Agustín. Diccionario Latino-español. Editorial Ramón Sopena.

Página: Pagina, ae. (de *pago*). f. Cic., Plin., Juv. Parte interna del papiro cortada en hojas, con una sola columna de escritura; hoja, página. *Quum hanc paginam tenerem, Flavius ad me venit*, Cic., cuando estaba escribiendo esta página, llegó Flavio a mi casa. || (fig.) *Utramque paginam facit Fortuna*, Plin., (prov.) la fortuna llena las dos páginas, la página de los ingresos y la de los gastos (es la autora del bien y del mal). || Cic., Virg., Mart. Escrito, obra, carta, libro. *Valde sum affectus tuis litteris; valde priore pagina perturbatus*, Cic., me ha impresionado hondamente tu carta; la primera parte de tu escrito me alteró mucho; *lasciva est nobis pagina, vita proba*, Mart. mis escritos son lascivos, mi vida irreprochable. || Plin., Plantio de viña que forma un rectángulo. || Juv. Pall. Tabla, plancha de mármol para una inscripción. || Boeth. Columna de cifras.

Cisne: Cynus, I. (del gr. *Kýknos*). m. Cisne (ave acuática). *Quid enim cynis contendat hirundo?* Lucr., ¿en qué puede la golondrina competir con los cisnes?; **cynus** *Dircoeus*. Hor., el cisne de Tebas: = Píndaro. || n. pr. m. Hyg. El cisne (constelación boreal).

Cynus, y. n. pr. m. Virg., Cicno hijon de Esténelo y rey de Liguria, transformado por Júpiter en cisne. || Ov. Hijo de Neptuno: fue metamorfoseado en cisne.

Cycneus, a, um. (de *cynus*). adj. Cic. De cisne, perteneciente al cisne o propio de él.

Cycneum *nescio quid canere*, Hier. hacer oír no sé qué canto de cisne.

Barcelona, cuarta edición, 1961. **Abreviaturas importantes:** Cic.: Marco Tulio Cicerón; nació el año 648 de Roma y murió el 43 a. de C. Plin.: C. Plinius Secundus (Plino el antiguo o el Naturalista, que nacido en Como el año 32, murió el 79 d. C. Juv.: Decio Junio Juvenal, nacido en el 42 d. C. Pall.: Rutilio Tauro Emiliano Paladio, agrónomo, que vivió hacia el fin del siglo IV de nuestra era. Boeth.: Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio, filósofo; n. hacia el 455, condenado a muerte por Teodorico en 524. Lucr.: Tito Lucrecio Caro, muerto en 55 a. de C. Hor.: Quinto Horacio Flaco, príncipe de los poetas líricos latinos (689-746 de Roma). Hyg.: C. Julio Higino, liberto de Augusto y amigo de Ovidio. Hier.: San Jerónimo, padre de la iglesia, nacido en 331 y muerto en 420. Liv.: Tito Livio, n. 59 a de C. y muerto probablemente 17 d. C. Ov. Publio Ovidio Nasón poeta del siglo de Augusto. Caes.: Cayo Julio César, n. en 654; m. en 710 de Roma (44 a. de C.). Quint.: Marco Fabio Quintiliano, retórico de tiempos de Domiciano, murió hacia el 98. Catul.: Cayo Valerio Catulo (vivió del 87 al 54 a. C.). Tib.: Albio Tibulo, poeta elegíaco, n. 19 a. C. y m. el 27 d. C. Mart.: Marco Valerio Marcial, autor de tiempos de Tito y Domiciano. Enn.: Quinto Ennio, poeta nacido en 239 y muerto en 169 a. C.

Cantar: Cano, is, ere, cecini (arc. canui), **cantum**, (quizá del gr. *chanó*, por *chaino*). v. intr. Cic., Plin., Virg., Ov. Emitir sonidos melódicos, cantar, tocar un instrumento. *Si absurde canat is qui se haberi velit musicum*, Cic., si el que desafina cantando, quisiera dárselas de músico; *si velim canere vel voce vel fidibus*, Cic., si yo quisiera emitir sonidos melódicos con la voz o con la lira (cantar o tocar la lira) || Cic., Virg., Plin. Emitir su voz los animales. *Corvus canit*, el cuervo grazna. || Cic., Liv. Resonar, hacer estruendo (los instrumentos de música). *Modulate canentes tibiae*, Cic., flautas que producen un sonido melódico || Cic. Tañer un instrumento músico (constr. con ablat.). **Canere fidibus**, Hor., hacer resonar, tañer la lira; *jubet classicum cani*, Caes., ordena que la trompeta dé la señal; **canere arundine**, Ov., tocar la flauta; **canere tibiis**, Quint., tocar la flauta. || (fig.) **Canere receptui**, Cic., tocar retirada. || v. tr. Virg., Cic. Cantar, entonar, declamar. **Canere carmen, versus**, Enn., entonar una poesía, versos; *natae Turnique canit hymeneos*, Virg., cantar el himeno de su hija y de Turno. || Virg., Hor., Lucr., Cic., Quint., Catul., Mart. Ensalzar, pregonar. *Pollio regum facta canit*, Hor., Polión celebra las hazañas de los reyes; *quidquid fama canit*, Mart., todo cuanto pondera la fama. || Cic., Virg., Hor., Tib. Augurar, predecir, vaticinar. **Canere fata**, Hor., predecir el destino. || Caes. Tañer un instrumento, producir estrépito. **Canere bellicum**, Cic., dar la señal de ataque. || Lucr., Retumbar, resonar un lugar. **Canere avibus silbas**, Lucr., los bosques resuenan con el canto de las aves. || (prov.) **Canere aliquid surdis auribus**, Liv., hablar a sordos: = perder el tiempo. - Sin ejemplos del sup. ni del p. de r.

5.4 Campo simbólico¹⁸⁴ de los componentes de “La página en blanco”.

Descripción del complejo simbólico.

¹⁸⁴En Chevalier, Jean, Diccionario de Símbolos, Editorial Herder, quinta edición,

Blanco: 1. Como su color contrario, el negro, el blanco puede situarse en los dos extremos de la gama cromática. Absoluto y no teniendo otras variaciones que las que van de la matidez al brillo, significa ora la ausencia ora la suma de los colores. Se coloca así ora al principio ora al final de la vida diurna y del mundo manifestado, lo que le confiere un valor ideal, asintótico. Pero la conclusión de la vida -el momento de la muerte- es también un momento transitorio en la charnela de lo visible y lo invisible, y por ende otro comienzo. El blanco -*candidus*- es el color del candidato, es decir de aquel que va a cambiar de condición (los candidatos a las funciones públicas se vestían de blanco). En la coloración de los puntos cardinales es pues normal que la mayor parte de los pueblos lo hayan hecho el color del este y del oeste, es decir de esos dos puntos extremos y misteriosos donde el sol -astro del pensamiento diurno- nace y muere cada día. El blanco es en ambos casos un *valor límite*, lo mismo que estas dos extremidades de la línea indefinida del horizonte. Es el color del pasaje -considerado éste en el sentido ritual- por el cual se operan las mutaciones del ser, según el esquema clásico de toda iniciación: muerte y renacimiento.

2. El blanco del oeste es el blanco mate de la muerte, que absorbe el ser y lo introduce en el mundo lunar, frío y hembra; conduce a la ausencia, al vacío nocturno, a la desaparición de la conciencia y de los colores diurnos. El blanco del este es el del retorno: es el blanco del alba, cuando la bóveda celeste reaparece vacía aún de colores, pero rica del potencial de manifestación que ha recargado al microcosmo y al macrocosmo, cual pilas eléctricas, durante su estancia en el vientre nocturno, fuente de toda energía. Uno desciende del brillo a la matidez, otro sube de la matidez al brillo. En sí mismos esos dos instantes, esas dos blancuras están vacías, suspendidas entre ausencia y presencia, entre luna y sol, entre las dos caras de lo sagrado, entre sus dos lados. [Blanco es también en castellano sinónimo de intermedio o entreacto en las funciones teatrales.] Todo el simbolismo del color blanco y de sus empleos rituales se desprende de esta observación de la naturaleza, a partir de la cual todas las culturas humanas han edificado sus sistemas filosóficos y religiosos. Un pintor como W. Kandinsky, para el cual el problema de los colores rebasaba largamente el problema de la estética, se ha expresado, a este respecto, mejor que nadie: "El blanco, se ha considerado a menudo como un "no color" es como el símbolo de un mundo donde

todos los colores, en cuanto propiedades de sustancias materiales, se han desvanecido... Este silencio no está muerto, rebosa de posibilidades vivas... Es una nada llena de alegría juvenil o, por decirlo mejor, una nada antes de todo nacimiento, antes de todo comienzo. Así resonó tal vez la tierra, blanca y fría, en los días de la época glaciaria.” No se puede describir mejor, sin nombrarla, el alba.

3. En todo pensamiento simbólico, la muerte precede a la vida, ya que todo nacimiento es un renacimiento. Por esto el blanco es primitivamente el color de la muerte y del duelo. Lo fue también en todo el Oriente y en Europa durante muchos años, principalmente en la corte de los reyes de Francia.

En su aspecto nefasto el blanco lívido se opone al rojo: es el color del vampiro que busca precisamente la sangre -condición del mundo diurno- que se ha retirado de él. Es el color del sudario, de todos los espectros, de todas las apariciones; el color -o sobre todo la ausencia de color- del enano Alberón, el Alberich de los Nibelungos, rey de los albos o elfos. Es el color de los aparecidos, y esto explica que el primer hombre blanco que apareció entre los bantú del Camerún del Sur fuera llamado el Nango-Kon, *el fantasma albino*, que hizo al principio huir de pavor a todas las poblaciones que encontraba; después de lo cual, tranquilizados al ver sus intenciones pacíficas, acudieron todos para pedirle noticias de los parientes fallecidos, que creían debía conocer, ya que venía del país de los muertos... Frecuentemente, dice M. Elíade, “en los ritos de iniciación, el blanco es el color de la primera fase, la de la lucha contra la muerte”. Nosotros diríamos sobre todo de la partida hacia la muerte. En este sentido el oeste es blanco para los aztecas, cuyo pensamiento religioso consideraba, según es notorio, la vida humana y la coherencia del mundo enteramente condicionada por el curso del sol. El oeste, por donde desaparece el astro del día, se llamaba la casa de la bruma; representaba la muerte, es decir, *la entrada en lo invisible*. Por este hecho los guerreros inmolados cada día para asegurar la regeneración del sol eran conducidos al sacrificio ornados de plumón blanco y calzados de sandalias blancas que los aislaban del suelo y con ello demostraban que no eran ya de este mundo, y tampoco del otro. El blanco, decían, “es el color de los primeros pasos del alma, antes de que los guerreros sacrificados emprendan el vuelo”. Por la primera razón todos los dioses del panteón azteca cuyo mito celebra un sacrificio seguido de renacimiento llevan ornamentos blancos.

[A este respecto añadiremos que la alquimia occidental contrapone la “obra al blanco” a la “obra al rojo” para distinguir estas dos etapas iniciáticas fundamentales a que aluden

todas las tradiciones. A decir de R. Guenón esta distinción es la que diferenciaba en el orfismo -y en sus ramificaciones posteriores, pitagóricas y “paganas”- los pequeños de los grandes misterios, o dicho en términos más generales, la iniciación caballeresca de la iniciación sacerdotal. Sendas etapas corresponden en el Extremo Oriente, respectivamente, a la asunción del “*hombre verdadero*” (*chenn-jen*) y al estado de “*hombre trascendente*” (*shen-jen*). Explica también Guenón repetidamente a lo largo de su obra que la propia alquimia, en cuanto *ars regia*, correspondería a la primera fase iniciática, es decir que sería un lenguaje propio de la iniciación caballeresca y a ella encaminado.]

4. Los indios pueblo sitúan el color blanco al este por las mismas razones, como confirma el hecho de que el levante entraña en su pensamiento la idea de otoño, de tierra profunda y de religión. Color del este, en dicho sentido, el blanco no es un color solar. No es en absoluto el color de la aurora sino el del alba, ese momento de vacío total entre noche y día, cuando el mundo onírico recubre aún toda realidad: el ser está entonces inhibido, suspendido en una blancura hueca y pasiva; por esta razón es el momento de los registros policiales, de los ataques por sorpresa y de las ejecuciones capitales, en las cuales una tradición viva manda que el condenado lleve una camisa blanca, que es una camisa de sumisión y de disponibilidad, como lo es también el vestido blanco de los comulgantes y el de la novia que se encamina hacia su boda. Después de la boda, el blanco cederá el sitio al rojo, lo mismo que la primera manifestación del despertar del día, sobre la tela de fondo del alba mate y neutra como un paño, estará constituido por la aparición de Venus la roja, y se hablará entonces de las bodas del día. Es la blancura inmaculada del quirófano, donde el bisturí del cirujano hará brotar la sangre vital. Es el color de la pureza, que no es originalmente un color positivo que manifieste la asunción de algo, sino un color neutro, pasivo, que muestra que nada aún se ha cumplido; tal es precisamente el sentido inicial de la blancura virginal y la razón por la cual los niños, en el ritual cristiano, se entierran con un sudario blanco adornado con flores blancas. [El mismo sentido lo conserva la lengua castellana en la expresión “estar en blanco” que puede usarse para designar el libro o la página no escritos, y también, con coloración ya negativa, al individuo que no consigue lo que pretende, al que no comprende lo que oye, o al candidato que se presenta a examen sin haber estudiado. En las formas más populares o germanescas del lenguaje “blanco” pasa a designar al hombre necio y “blancote” al cobarde.]

5. En el África Negra donde los rituales iniciáticos condicionan toda la estructura de la

sociedad, el blanco de caolín -blanco neutro- es el color de los jóvenes circuncisos durante todo el tiempo de su retiro; con él se enjalbegan el rostro y a veces todo el cuerpo para mostrar que están momentáneamente fuera del cuerpo social; el día en que éstos se reintegren, en cuanto hombres completos y responsables, el blanco sobre su cuerpo dejará sitio al rojo. También en África, así como en Nueva Guinea, las viudas, que provisionalmente se sitúan fuera del cuerpo colectivo, se enjabelgan el rostro con blanco neutro; simultáneamente, en Nueva Guinea, se cercenan un dedo de la mano. Esta mutilación tiene un significado simbólico evidente: se amputan el falo que las había despertado, en el momento de ese segundo nacimiento que fue para ellas el casamiento, para volver al estado de latencia, imagen de la indiferenciación original, que es blanca como el huevo cósmico de los órficos, y así su desesperanza las pone de nuevo a la espera de otro nuevo despertar. Pues semejante blancura neutra, según se adivina, es blancura maternal de la matriz, manantial que un golpe de varita debe despertar. Brotará también de ella el primer líquido alimenticio, la leche, rica de potencial vital aún no expresado, lleno aún de sueños, leche que el niño de teta bebe antes incluso de entreabrir los ojos al mundo diurno, leche cuya blancura es la del lis y del loto, imágenes también del porvenir, del despertar, rico en promesas y virtualidades: la leche, luz de la plata y de la luna, que en su redonda plenitud es el arquetipo de la mujer fecunda, prometedora de riquezas y de auroras.

Así progresivamente se produce un cambio, el día sucede a la noche y se despierta el espíritu que proclamará el esplendor de una blancura que procede de la luz diurna, solar, positiva y masculina. Al blanco caballo del sueño, portador de la muerte, suceden los blancos caballos de Apolo que el hombre no puede fijar sin deslumbrares.

6. La valoración positiva del blanco que de ello resulta está igualmente vinculada al fenómeno iniciático. No es el atributo del postulante o del candidato que se dirige hacia la muerte, sino de aquel que se levante y renace victorioso de la prueba. Es la toga viril, símbolo de afirmación, de responsabilidades asumidas, de poderes asumidos y reconocidos, de renacimiento cumplido y de consagración. En los primeros tiempos del cristianismo, el bautismo -ese rito iniciático- se llamaba la iluminación. Y después de pronunciar los votos el novel cristiano, nacido a la verdadera vida se ponía, según los términos del pseudo Dionisio, “vestidos de un resplandeciente blancor, pues, añade el Aeropagita, escapando por una firme y divina constancia a los ataques de las pasiones y aspirando con ardor a la unidad, lo que tenía de desarreglado entra en el orden, lo que tenía de defectuoso se embellece y resplandece con toda la luz de una pura y santa

vida”.

El blanco, color iniciador, se convierte, en su acepción diurna, en el color de la revelación, de la gracia, de la transfiguración que deslumbra, despertando el entendimiento al mismo tiempo que trascendiéndolo: es el color de la teofanía. Un resto de ésta permanecerá alrededor de la cabeza de todos aquellos que han conocido a Dios, en forma de una aureola de luz que es la suma de los colores. Esta blancura triunfal únicamente puede aparecer sobre una cima. “Jesús toma consigo a Pedro, Santiago y Juan y se los lleva solos aparte, a una alta montaña. Y se transfiguró delante de ellos, de forma que sus vestidos se volvieron tan resplandecientes por su blancura que ningún lavadero sobre la tierra podría blanquearlos así. Entonces se le aparecieron Elías y Moisés, que conversaban con Jesús”(Mc 9, 2-5). Elías es el dueño del principio vital simbolizado por el fuego, su color es el rojo, Moisés, según la tradición islámica, se asocia al fuego íntimo del ser cuyo color es blanco, ese blanco oculto de la luz interior, luz del *sirr*, el secreto, el misterio fundamental en el pensamiento de los sufíes.

El blanco solar se convierte en símbolo de la expandida conciencia diurna que aprehende la realidad: los dientes blancos, para la bambara, son el símbolo de la inteligencia. Se allega pues al oro, y de ahí la asociación de esos dos colores en la bandera del Vaticano, que afirma en la cristiandad el reino de Dios. A.G.

7. El blanco es el color reservado, entre los celtas, a la casta sacerdotal: los druidas se visten de blanco. Aparte de los sacerdotes, sólo el rey, cuya función linda con el sacerdocio y que es encargado de una misión religiosa excepcional, tiene derecho a la blancura en el ropaje. El rey Nuada tiene por metal simbólico la plata, color real. [La “blanca” es en castellano la moneda de plata, lo cual patentiza esta relación entre el color y el metal, a la vez que introduce una conexión con el simbolismo de la moneda.] De no ser reyes, todos los personajes vestidos de blanco de la epopeya son pues druidas o poetas, es decir miembros de la casta sacerdotal. En galo *vindo-s*, adjetivo que entra en múltiples composiciones, ha debido significar blanco y bello; en irlandés medio *find* es a la vez blanco y santo: la expresión *in drong find*, la tropa blanca, sirve en la hagiografía para designar a los ángeles; en britónico (galés *gwyn*, bretón *gwenn*) la palabra significa a la vez blanco y bienaventurado.

En el budismo japonés, la aureola blanca y el loto blanco se acercan al gesto del puño del conocimiento del gran iluminador Buda, por oposición al rojo y al gesto de concentración. [La relación entre el color blanco y la iluminación está también presente en la lengua castellana por la relación de “blanco” referida a la fama o diana, que es el

acertero de la flecha o del disparo. Adviértase también cómo el lenguaje allega en este caso por un juego de sinonimia el color de la leche y de la plata con la diosa lunar, Diana (Artemis).]

Cisne. De la Grecia antigua a Siberia, pasando por Asia menor, así como por los pueblos eslavos y germánicos, un vasto conjunto de mitos, de tradiciones y de poemas celebra al cisne, pájaro inmaculado, cuya blancura, poder y gracia lo presentan como una viva epifanía de la luz.

Hay de todos modos dos blancuras, dos luces; la del día, solar y macho; y la de la noche, lunar y hembra. Según el cisne encarne una u otra, su símbolo se inclina en un sentido diferente. Si no se escinde y pretende asumir la síntesis de los dos, como ocurre a veces se convierte en andrógino, y entraña el mayor misterio sagrado. En fin, lo mismo que hay un sol y un caballo negros, existe un cisne negro, no desacralizado, pero cargado de un simbolismo oculto e invertido.

1. Los buriato cuentan que un cazador sorprendió un día a tres mujeres espléndidas que se bañaban en un lago solitario. Ellas no eran sino cisnes, que se habían despojado de su manto de plumas para entrar en el agua. El hombre escogió uno de estos trajes y lo escondió, lo que hizo que después de su baño, sólo dos mujeres-cisne pudiesen volver a tomar posesión de sus alas y echar a volar. El cazador tomó la tercera por esposa. Ella le dió once hijos y seis hijas, luego vistió de nuevo su traje y se fue volando tras haberle dicho estas palabras: “Vosotros sois seres terrenos y permanecéis sobre la tierra, pero yo no soy de aquí, yo vengo del cielo y tengo que volver a él. Cada año, por la primavera cuando nos veáis pasar, volando hacia el norte, y cada otoño, cuando volvamos hacia el sur, celebraréis nuestro paso con ceremonias especiales”.

Un cuento análogo se vuelve a encontrar entre la mayor parte de los pueblos altaicos, con variantes en que la oca salvaje substituye a menudo al cisne. En todos estos relatos el pájaro de luz, de belleza deslumbrante e inmaculada, es la virgen celeste, que será fecunda por el agua o la tierra -el lago o el cazador- para dar nacimiento al género humano. Pero como lo subraya justamente J.P. Roux, esta luz celeste cesa aquí de ser masculina y fecundante para hacerse femenina y fecundada. Se encuentra en estos mitos la representación egipcia de la hierogamia Tierra-Cielo: Nut, diosa del cielo, es fecundada por Geb, dios de la Tierra. Se trata entonces de la luz lunar, lechosa y dulce, de una virgen mítica. Esta acepción del cisne parece haber predominado entre todos los pueblos iraníes y los turcos del Asia menor. La imagen -o por mejor decir la creencia-

se lleva a veces hasta sus consecuencias más extremas. Así, en la depresión del Yenisei, se creyó durante mucho tiempo que el cisne “tiene reglas, exactamente como la mujer”. Pero el cisne, al azar de los pueblos, sufrió numerosos avatares: además de la oca salvaje, ya mencionada, señalemos la gaviota entre los chuktche, la paloma y el pichón en Rusia (ibid., p. 353).

2. El cisne encarna por lo general la luz macho, solar y fecundante. En Siberia, esta creencia aunque no esté generalizada, ha dejado algunas huellas. Así, Uno Harva señala que, entre los buriato, las mujeres hacen una reverencia y dirigen una plegaria al primer cisne que ven en primavera. Pero es en la luz pura de Grecia donde la belleza del cisne macho, inseparable compañero de Apolo, ha sido más claramente celebrada; en los mitos, este pájaro uránico es igualmente el lazo que comunica, con sus migraciones estacionales, los pueblos mediterráneos con los misteriosos hiperbóreos.

Sabido es que Apolo, dios de la música, de la poesía y de la adivinación, nace en Delos, un día siete. Ese día cisnes sagrados dan la vuelta a la isla por siete veces, luego Zeus remite a la joven divinidad, al mismo tiempo que su lira, un carro tirado por estos blancos pájaros. Éstos lo llevan “en principio a su país, sobre los bordes del océano, más allá de la patria de los vientos del norte, entre los hiperbóreos que viven bajo un cielo siempre puro”. **Lo que hace decir a Víctor Magnein, en su obra sobre los misterios de Eleusis, que el cisne “simboliza la fuerza del poeta y de la poesía”. Será el emblema del poeta inspirado, del pontífice sagrado, del druida vestido de blanco, del bardo nórdico, etc.** El mito de Leda aparece, a primera vista, aceptar la misma interpretación, masculina y diurna, del símbolo del cisne. Al examinarlo más de cerca se advierte, sin embargo, que si Zeus se transforma en cisne para acercarse a Leda, es, nos precisa el mito griego, después de que ella “se ha metamorfoseado en oca para escapar de él” . Ahora bien, hemos visto que el ganso es un *avatar* del cisne en su acepción lunar y hembra. Los amores de Zeus-Cisne y de Leda-Oca representan pues la bipolarización del símbolo, lo que conduce a pensar que los griegos, aproximando voluntariamente sus dos acepciones diurna y nocturna, han visto en este pájaro un símbolo hermafrodita en el que Leda y su divino amante no son más que uno.

3. Esta misma idea fundamenta el análisis que efectúa Gastón Bachelard de una escena del segundo Fausto. En las aguas frescas, estas aguas voluptuosas de las que Novalis dice que se muestran “con una celeste omnipotencia como el elemento del amor y de la unión”, aparecen las vírgenes en el baño; las siguen unos cisnes, que no son en principio más que “la expresión de su desnudez permitida” (Bachelard), luego en fin *El cisne*, y

es preciso ahora citar a Goethe:

Con qué orgullo y complacencia la cabeza y el pico se
mueven...

Uno de ellos, sobre todo, parece pavonearse con
audacia,

y singla rápidamente a través de todos los demás;
sus plumas se hinchan como una ola sobre la ola,
avanza ondulante hacia el asilo sagrado....

(versos 7300-7306).

La interpretación de esta cabeza y de este pico, la de las plumas hinchadas, y en fin la del asilo sagrado no precisan comentario: He aquí el cisne macho frente al cisne hembra, representado por las muchachas; y Bachelard concluye: “la imagen del cisne es hermafrodita. El cisne es femenino en la contemplación de las aguas luminosas, es masculino en la acción. Para lo inconsciente, la acción es un acto. Para lo inconsciente, no hay más que un acto...”. La imagen del cisne, por consiguiente, puede interpretarse como los elocuentes juramentos del amante... **antes del término tan difícil de exaltar que es verdaderamente una muerte amorosa (ibid.)**. El cisne muere cantando y canta muriendo, se convierte de hecho en el símbolo del deseo primero que es el deseo sexual.

Prosiguiendo el análisis del canto del cisne, resulta desconcertante dar de nuevo, a través del sesgo del psicoanálisis, la cadena simbólica luz-palabra-semen, tan presente en el pensamiento cosmogónico de los dogon: “Jung, señala G. Drand, allegando el radical *sven* con el sánscrito *svan*, que significa zumbiar, llega hasta concluir que el canto del cisne (*schwan*), pájaro solar, no es más que la manifestación mítica del isomorfismo etimológico de la luz y de la palabra.”

4. No citaré más que un solo ejemplo de la inversión simbólica a la que se presta la imagen del cisne negro. En el cuento de Andersen *El camarada de viaje* que bebe en las fuentes del folklore escandinavo, una virgen embrujada y sanguinaria aparece en forma de cisne negro. Zambullido tres veces en una balsa de agua purificante, este cisne se vuelve blanco, y la princesa, exorcizada, sonríe al fin a su joven esposo. A.G.

5. En el Extremo Oriente, el cisne es por su blancura un símbolo de pureza y de belleza, al mismo tiempo que de elegancia, de nobleza y de valor. Es por esta razón, según Lie-tse, los mongoles dieron de beber sangre de cisne al emperador Mu de los Tcheu. Es también símbolo de la música y del canto.

La oca, por el contrario, y no sin razón, es sinónimo de necedad, a despecho del reconocimiento que los romanos pudieran experimentar frente a las de Juno, que dieron la alerta al Capitolio. La oca salvaje, desconfiada en extremo según es notorio, es un símbolo de prudencia, que el *Yi-king* utiliza para indicar las etapas de una progresión circumspecta. Esta progresión es susceptible, por supuesto, de una interpretación espiritual.

Estos diferentes son mal distinguidos por la iconografía hindú, en la cual el cisne de Brahma (*hamsa*), que le sirve de montura, posee la morfología de la oca salvaje. El parentesco etimológico de *hamsa* y de *anser* es flagrante, dice M.T. de Mallmann. El *hamsa*, montura de Varuna, es el pájaro acuático; como montura de Brahma, es el símbolo de la elevación del mundo informal hacia el cielo del conocimiento. En un sentido vecino, textos sánscritos de Camboya identifican a Shiva con el Kalahamsa que frecuenta el lago del corazón de los *yogui*, con el *hamsa* que se asienta en el *bindu*, significando *hamsa* al mismo tiempo el *anser* y el *Atma* o el Sí, el Espíritu universal. Atribuido a Vishnú, se convierte en un símbolo de *Narayana*, uno de los nombres del Dios creador, y el alma del mundo personificada.

El simbolismo del cisne abre otras perspectivas aún en la medida en que el pone o incuba "el huevo del mundo". Tal es el "pájaro del Nilo" en el antiguo Egipto. Tal también el *hamsa* que incuba el Brahmada sobre las Aguas primordiales en la tradición de la India. Tal en fin el huevo de Leda engendrado por el cisne Zeus, y del que salieron los Dióscuros cubiertos cada uno con una mitad de este huevo del que ellos representan la diferenciación. No es útil añadir que, según creencias muy extendidas aún en una época reciente, los niños, nacidos de la tierra y del agua, eran traídos por cisnes.

6. El cisne es el pájaro nombrado en los textos célticos. Criatura esencialmente celeste, es la forma tomada por la mayor parte de los seres del otro mundo que, por una razón o por otra, penetran en el mundo terreno. Los cisnes de la mitología céltica viajan por lo general de a dos, ligados por una cadena de oro o de plata. En muchas obras de arte céltica figuran dos cisnes sobre sendos lados de la barca solar, que ellos guían y acompañan en su viaje sobre el océano celeste. Viniendo del norte o volviendo a él, simbolizan los estados superiores o angélicos del ser en curso de liberación y volviendo al principio supremo. Sobre el continente, e incluso sobre las islas, el cisne se confunde a menudo con la grulla, por una parte, y con la oca, por otra; lo que explica la prohibición alimentaria de que ésta última era objeto, según César, entre los bretones. L.G.

7. El cisne forma parte igualmente de la simbólica de la alquimia. “Ha sido siempre mirado por los alquimistas como un emblema del mercurio. De él tiene el color y la movilidad, así como la volatilidad proclamada por sus alas. Expresa un centro místico y la unión de los opuestos (agua-fuego), en la cual se vuelve a encontrar su valor arquetípico de andrógino. En el monasterio franciscano de Cimiez, la divisa latina descubre el esoterismo de la imagen *Divina sibi cani et orbi*. Él canta divinamente para sí y para el mundo. Este silbido es llamado el canto del cisne (el signo que canta), porque el mercurio, condenado a la muerte y la descomposición, ha de transmitir su alma al cuerpo interno salido del metal imperfecto, inerte y disuelto (Basilio Valentino, *Las doce claves de la Filosofía*, trad. francesa de Eugène Canseliet, Éd. de Minuit, Paris 1956, p. 152). (Chevalier).

5.5 Campo enciclopédico de componentes

Ana Pavlova, una bailarina célebre.

“La bailarina no es una mujer que baila; no es una mujer, sino una metáfora que resume uno de los aspectos primigenios de nuestra forma: espada, copa, flor, etc.; y por lo mismo que no baila, sino que sugiere con un prodigio de abreviaciones o ímpetus, con una escritura corporal, se necesitarán numerosos párrafos para traducir su danza en prosa (...) la bailarina a través del último velo que siempre queda, te entrega la pureza de tus ideas y escribe silenciosa tu visión en forma de un signo que es ella misma.”

S. Mallarmé. (*Ballets*, 1891)¹⁸⁵

¹⁸⁵ En Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1974. P. 179.: “*Fantasia dictadora, abstracción y “mirada absoluta”*. (...) habíamos hablado repetidamente de la fantasia dictadora. Al estudiar a Mallarmé tenemos que

Ana Pavlova, nació en S. Petersburgo el 31 de enero 1882 y murió en La Haya el 23 de enero de 1931. Fue la más grande bailarina de principios del siglo XX. Realizó el más perfecto equilibrio entre las leyes de una técnica codificada y una personalidad descollante. Las huellas de la perfección asomaban espontáneamente en cada gesto y actitud de su cuerpo, cada músculo contribuía a la más acabada armonía plástica y creaba la belleza mediante la emoción. Así, integró belleza y poesía en elementos inicialmente mecánicos y decorativos. Contribuyó al desarrollo del puro estilo clásico de la danza.

Cursó sus estudios en la Escuela del Teatro Imperial de S. Petersburgo con los maestros Gerdt y Cecchetti. Debutó en el teatro María en 1889. Fue nombrada primera bailarina del mismo en 1905. Considerada desde sus primeras apariciones como una bailarina genial, no tardó en efectuar una gira por el extranjero, actuando en Estocolmo, Copenhage, Praga, Viena y Berlín. En 1909, en París, ingresó como primera bailarina en la compañía de los Ballets de Diaghilev, abandonándola en 1910 para actuar en unión de Morkin en Londres y Nueva York. Regresó a Rusia por última vez en 1913. Fijó su residencia en Londres y creó su propia compañía en este mismo año. Efectuó numerosas giras internacionales, que le permitieron actuar en todos los continentes. Fue *partenaire* de ilustres bailarines, como Novikof, Volinín, Vladimorof. Sus principales

referirnos también a ella, pues sus imágenes substituyen la realidad, cuya ordenación objetiva ha dejado de interesar al poeta. En la poesía de Mallarmé, esta fantasía procede más silenciosamente que en la de Rimbaud, pero su queda eficacia tiene el peso de un acto con fundamento ontológico. En su esfera de significados aparece, como ocurría con Novalis y con Baudelaire, el concepto de abstracción. "Estrictamente imaginativo y abstracto, por lo tanto poético", formula una característica comparación en la que "poético" tiene el valor que tenía en griego, o sea "creador". Pero a su lado aparece también otro concepto: "regard absolu" ("mirada absoluta"). El significado de este concepto se desprende del ensayo *Ballets* (1891) (...) Mirar a una bailarina significa, pues, ver formas primigenias a través de su presencia empírica. Este ver es efecto de una "mirada impersonal, fulgurante y absoluta" (...) La idea va a desembocar de modo nada platónico en el sujeto que mira, el cual no aprecia formas primigenias objetivas, sino las formas primigenias de su propio espíritu, y las introduce en la apariencia de la bailarina, transformándolas en signos de este espíritu. Lo fenoménico es dominado por la mirada absoluta que se dirige a su propio sujeto y sólo puede aprovecharse de aquello como lenguaje simbólico libremente disponible para indicar sus movimientos. El ensayo sobre el ballet es la justificación más absoluta que ha hallado hasta aquí la creación poética ilimitada. "Mirada absoluta" es una expresión que puede servir como lema de la poesía abstracta de Mallarmé y sus sucesores, pero también de la pintura abstracta, que substituye los objetos por un sistema de tensiones a base de líneas, colores y formas puros."

interpretaciones fueron: *La Sílfi*, *Guiselle*, *Amarilla*, *Chopiniana*, *Baile de disfraces*, *Visiones*, *El hada de los muñecos*, *Copos de nieve*, *Invitación a la danza*, *La hija mal cuidada*, *Hojas de Otoño* (su única coreografía), y sobre todo, *La muerte del cisne*, con música de Saint-Saens, compuesta por Fokine para ser interpretada por otra bailarina, la cual la despreció por insignificante, y que P. convirtió en una obra maestra, considerada por millares de espectadores como la visión de los postreros momentos de ese pájaro heráldico que muere todas las noches. En *La muerte del cisne*, era el fluido mágico que hacía gemir el alma y el corazón en los últimos sobresaltos de la milagrosa agonía. P. estuvo casada con Víctor Dandr . Fue la intérprete de los mejores coregrafos de su tiempo.¹⁸⁶

Camille Saint-Saens

Un maestro de poderosa personalidad fue, al lado de Franck y de d'Indy, Camille Saint-Saens. Entre los años 1858 y 1877 fue organista en la Madeleine de Paris; a partir de este último año hasta su muerte en 1922 se dedicó a una incansable actividad de concertista en el piano y el órgano, de director de orquesta y de compositor. Saint-Saens fue de una fecundidad asombrosa. Las obras culminantes de su producción orquestal son: cuatro poemas sinfónicos, entre ellos la famosa *Danza macabra* (1874); cinco sinfonías, entre las cuales la en *do* menor (1886), con órgano, constituye una de las obras maestras de su autor, y cinco conciertos para piano, tres para violín y dos para violonchelo, todas ellas de un gran equilibrio y elegancia formal, de una instrumentación ejemplar. No menos amplia fue su contribución al género de música de cámara, que se inició con su gracioso *Trío* con piano en *fa* mayor (op. 18) para culminar con en la Suite para violín, op. 136. Su discípulo y sucesor en la Madeleine de París fue Gabriel Fauré. Este muy notable precursor del impresionismo musical y maestro de toda una serie de compositores (...) estuvo dedicado particularmente a la música pianística y a la canción.¹⁸⁷

¹⁸⁶ A.A.V.V. **Gran Enciclopedia Rialp**. Ediciones Rialp, Madrid, séptima edición, 1993.

¹⁸⁷Hamel, Fred y Hurliman, Martin. **Enciclopedia de la Música**. Trad. y adaptación de Dr. Otto Meyer Serra. Editorial Grijalbo. México, 1987.

El Carnaval de los animales

Fantasia zoológica para dos pianos, quinteto de cuerdas, flauta clarinete y xilofón.

Compuesta en 1886, esta popular pieza de Camille Sait-Saens no es sino una singular humorada en la que este compositor parodia estilos y personajes relacionados con la música, incluido él mismo en un fragmento titulado Fósiles, en el que cita el tema principal de su Danza Macabra¹⁸⁸. Su estreno privado tuvo lugar el 9 de marzo del mismo año 1886, aunque nunca se interpretó en público por expreso deseo del compositor. Las primeras audiciones públicas de la obra tuvieron lugar en 1922, a título póstumo. Uno de los episodios que más celebridad ha obtenido es el titulado *El cisne*, inmortalizado como ballet por la mítica Ana Pavlova¹⁸⁹.

¹⁸⁸**Danza macabra.** Representación en que la Muerte, generalmente en forma de esqueleto animado, baila con tipos característicos de los diferentes estados o categorías humanas: papa, obispo, rey, guerrero, labrador, monja, ama de casa, niño, etc. Se trata de una admonición plástica sobre el carácter igualitario de la muerte, que a todos trata por igual, sin reparar en dignidades. Se popularizó especialmente a partir del s. XIV. Sus testimonios grabados o pintados no hacen sino recoger lo que debió ser un espectáculo público bastante usual. La más antigua danza macabra pintada debió ser la del Cementerio de los Inocentes de París (1424), cuyos frescos (...) serían imitados libremente en la edición de Guyot Marchant (París, 1486). A partir de aquí, entre las muchas consecuencias del tema, los grabados de Hans Holbein no se refieren ya propiamente a la danza macabra, sino a la danza de los muertos, pues los esqueletos son más bien unos "ministros" o enviados de la muerte, que comparten de igual a igual las circunstancias de los vivos.

También se han conservado diversos textos de estas danzas, que refuerzan verbalmente su eficacia expresiva. En una versión española probablemente de finales del s. XIV, la gran protagonista invita a su baile en estos términos: *A la dança mortal venid los nascidos / que en el mundo soes de cualquier estado; / el que no quisiere a fuerça e amidos / facerle he venir muy toste parado.* (Revilla, Federico. **Diccionario de iconografía y simbología.** Editorial Cátedra. 2ª edición. Madrid, 1995).}

¹⁸⁹A.A.V.V. **El mundo de la música** Grandes autores y grandes obras. Editorial

5.6 El cisne en El imaginario antropológico medieval. “El caballero del cisne y la leyenda de los niños-cisnes.”¹⁹⁰

Más definidos que los caballeros encantados de los *lais* y más cercanos que ellos al modelo melusínico son los que aparecen en algunas obras de los siglos XII y XIII. De todos modos el más interesante es el llamado Caballero del Cisne, protagonista de un temprano relato legendario de origen franco-renano, al principio sin dimensiones melusínicas muy claras, pero que pronto las adquiere; y que se asocia además a una leyenda etiológica también de corte melusínico como es la de los niños-cisnes.

La leyenda deriva de varias fuentes, de los siglos XII y XIII. Aparte de un corto texto de Geoffroi d' Auxerre en su *Super Apocalypsim*, que habla del Caballero del Cisne, hay ante todo un grupo de obras y referencias asociado a la Primera Cruzada y a la figura de Godofredo de Bouillon, a quien se atribuyó desde temprano descender de un

Océano. Barcelona, 1993).

¹⁹⁰En: Acosta, Vladimir. La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval. (II tomos) . Monte Ávila editores. Caracas, 1996. Cfr. Tomo I: Segunda parte. “Hadas y mundos feéricos”: “ LOS *CHEVALIERS FAÉS*. LEYENDAS DEL CABALLERO DEL CISNE Y DE LOS NIÑOS-CISNES.” Vid. introd.: “(...) Pero aunque Melusina no entra a la literatura laica hasta la fecha tardía, sí hay en cambio en ésta desde temprano relatos melusínicos de protagonista masculino, en los *lais* y en la leyenda del Caballero del Cisne y de los niños-cisnes. Vale la pena antes de entrar a analizar algunos de esos textos, llamar la atención sobre el hecho de que la literatura feérica medieval no trata siempre de hadas, esto es, de seres feéricos de sexo femenino aun cuando por supuesto éstos son los más abundantes, sino también de seres feéricos masculinos, suerte de caballeros feéricos a quienes las obras francesas llaman *chevaliers faés*, los cuales, en el caso de seres melusínicos (...) son hombres sobrenaturales que vienen a este mundo a obtener la mano de una bella mujer, por lo general una princesa con la que dan inicio a una noble estirpe, que se casan con ella a cambio de que ésta respete un tabú o prohibición cualquiera, usualmente referido a su misterioso origen, y que cuando la esposa viola el tabú se ven forzados a regresar al Otro Mundo, siempre dejando a sus hijos en éste, pues parece esencial aquí, aún más que en los relatos de hadas melusínicas, que el ser feérico sea tronco de una familia noble. Ese es el modelo que encontramos en varios *lais* bretones, anónimos o de María de Francia; y en los

caballero del cisne. El grupo incluye la referencia que hace Guillermo de Tiro al nacimiento fabuloso de Godofredo de Bouillon; y sobre todo las obras del ciclo de la Cruzada, entrando por supuesto en la figura de éste: *La Chanson du Chevalier au Cygne*, *Les enfances Godeffroy*, *La Chanson d'Antioche* y *La Conquete de Jerusalem*, y al que también debe asociarse como derivado tardío el largo relato español conocido como *La gran conquista de Ultramar*. Luego están algunas obras claves, tempranas o tardías, en las que el protagonista no es Godofredo de Bouillon y en las que encontramos la leyenda de los niños-cisnes. Una de ellas es el *Dolopathos*, de Jean de Haute Seille, que a su vez se basa en un modelo oriental vertido al latín: la *Historia de los siete sabios de Roma*, relato muy distinto del que originó al famoso *Sendebär*. Uno de los cuentos del *Dolopathos* es el de los niños-cisnes, relacionados ya con el Caballero del Cisne. Otra obra clave es un poema del siglo XII titulado *La naissance du Chevalier au Cygne*, que contiene también el cuento de los niños-cisnes, como prólogo a la historia del Caballero del Cisne. También la *Chronica* de Philippe Mousket, obra del siglo XIII, se ocupa del asunto. Por último están algunas novelas artúricas, como el *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach y *La continuation du Perceval* de Gerbert de Montreil, aunque más que fuentes éstas son derivaciones, que relacionan al Caballero del Cisne con el Grial. No podemos entrar en detalles al respecto, pero valía la pena hacer al menos mención de esas fuentes para tener una idea de la riqueza y complejidad del tema.

Las versiones más antiguas y simples: Geoffroi d'Auxerre y *La Chanson d'Antioche* no tienen aun esquema melusínico. Tampoco lo tiene la versión de Philippe Mousket. Esos relatos hablan todos de un caballero desconocido que llega a Nimega sobre un barquichuelo tejido que se desplaza sobre el Rhin tirado por un cisne. Los dos primeros autores sitúan la historia en la corte de Carlo Magno; Mousket en la duquesa de Bouillon. El caballero recibe de Carlo Magno la mano de una dama y el feudo de Bouillon; o, en el relato de Mousket, tras librar a la duquesa de un vecino ambicioso, recibe la mano de la hija de aquélla. El cisne aparece de nuevo un día en la orilla del río y el caballero parte en el barquichuelo para siempre. El caballero deja una hija, que es el tronco de una familia noble. Geoffroi d'Auxerre no la identifica, pero los otros dicen que es de la familia de Godofredo de Bouillon. Puede apreciarse que el esquema no es melusínico, pues el caballero no viene a aportar riqueza a su mujer sino a insertarse en

una rica familia, la de ésta; no hay tabú alguno que sea violado sino que parte simplemente cuando el cisne regresa a buscarlo para que vuelva a su mundo, como si su plazo o su tarea estuviesen ya cumplidos. Deja descendencia, pero ésta es femenina. Parece claro que los temas melusínicos se añadieron luego: la presencia del héroe en este mundo quedó sujeta a un tabú luego violado, o que le obliga a partir; y se le halló un origen feérico, describiéndoselo como descendiente de un hada o mujer-cisne cuya historia de amor es de tipo melusínico.

Así se construye la leyenda del caballero del Cisne, que en su forma madura y en sus diversas variantes adquiere corte melusínico. En algunas de sus formas francesas maduras pero aún no finales el héroe se llama Elyas y sigue asociado al origen de Godofredo de Bouillon. Pero las obras alemanas lo van independizando de éste para asociarlo a la leyenda del Grial. En la versión de Wolfram von Eschenbach ya se llama Loherangrin y aparece ligado a la historia del Grial. El último cuarto del siglo XIII la obra, retrabajada por otros autores, se convierte en la historia de Lohengrin, asociada a los duques de Brabante.¹⁹¹

Las versiones francesas se hallan recogidas en las variantes de *Le Chevalier au Cygne*. Más allá de matices y diferencias que no interesan aquí, esos textos nos cuentan cómo, tras varias aventuras, el Caballero del Cisne, al que se llama Elyas, en su barca

¹⁹¹Las fuentes relativas a las leyendas del Caballero del Cisne y de los niños-cisnes se encuentran publicadas en viejas ediciones y son todas de difícil acceso. Del *Dolopathos* (junto con *Los siete sabios de Roma*) existe la edición de A. Hilka: Jean de Haute Seille, *Historia septem sapientum (Dolopathos) et Historia septem sapientum*, Heidelberg, 1911, que pudimos revisar. La edición de la versión francesa es aún más vieja: Herbert de Paris, *Li Roman du Dolopathos*, Paris, 1856. Los textos principales sobre los niños-cisnes y el Caballero del Cisne fueron publicados también el siglo pasado por Gaston Paris, Hippeau y otros. De la edición de Hippeau, que es de 1874, existe por suerte un *reprint* reciente de Slatkine que también hemos revisado: *La Chanson du Chevalier au Cygne et de Godrefroi de Bouillon*, Slatkine, Ginebra, 1969. Del *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach hay edición reciente. He utilizado la de Penguin Books, Harmondsworth, 1980, a cargo de A. T. Hatto, pp. 408-411. De *La gran conquista de Ultramar* he revisado la edición usual, también poco accesible, a cargo de Pascual de Gayangos, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1859, de la que hay al menos un *reprint* que data de 1951. También Molitor, op. cit., cap. VII, pp. 40-41, hace referencia al Caballero del Cisne. Esta dificultad de acceso a las fuentes puede empero ser compensada en buena parte gracias un trabajo reciente que a más de contener una serie de reflexiones densas e interesantes ofrece la exposición resumida de algunas de esas fuentes. Se trata del libro de C. Lecouteaux antes citado: *Melusine et le Chevalier au Cygne*, Payot, París, 1982, que nos ha sido sumamente útil. También contiene una serie de referencias y algunos comentarios la obra de Mme. Harf-Lancner, uno de cuyos capítulos se ocupa asimismo del Caballero del Cisne. (Nota del E.).

tirada por el cisne, llega a Nimega, sobre el Rhin, donde Rainier, duque de Saxe, ha despojado a la duquesa de Bouillon de sus tierras. Elyas devuelve el cisne y ofrece ayuda al emperador Otón contra Rainier, asumiendo el papel de campeón de la pobre duquesa. Vence a Rainier y se casa con Beatriz, la hija de ésta, luego de hacerle jurar que nunca le preguntará de dónde vino ni cuál es su nombre, pues, de hacerlo, desaparecería. Siguen luego varias aventuras guerreras de Elyas que no interesan y de las que no hablaremos. Entre tanto Beatriz da a luz a una niña a la que se llama Ydain. Siete años más tarde, en el cumpleaños de la niña, Beatriz rompe su juramento preguntando a Elyas su verdadero origen; y éste le dice que al día siguiente partirá. Se despide de todos y aparece entonces el cisne y lo llama con un grito. El emperador, que no quiere tampoco que se vaya, trata de retenerlo, pero Elyas le pide que lo deje partir pues de no hacerlo moriría allí mismo. El cisne grita de nuevo y Elyas parte a toda prisa, sube al barquito y se va por el río que lo trajo, de la misma manera misteriosa en que vino, perdiéndose así de vista para siempre. Antes de partir le deja a Beatriz un cuerno de marfil, pero el autor dice luego que un día en que la sala donde estaba el cuerno se incendió, apareció un cisne, lo rescató y huyó con él. Ydain es la madre de Godofredo de Bouillon.

La versión alemana de Wolfram von Eschenbach, expuesta hacia el final de su *Parzifal*, obra de los primeros años del siglo XII, da al viejo relato dimensiones de cuento maravilloso, aunque no deja de lado toda referencia histórica; y hace del misterioso caballero una primera versión de Lohengrin. En un país lejano reina una dama de alcurnia, rica y sin tacha, casta, bella y virtuosa. Muchos hombres nobles y poderosos la deseaban, pero ella no les prestaba ninguna atención. Muchos de ellos se pusieron por esto en contra de ella y la forzaron a realizar una gran asamblea de nobles para que eligiese entre ellos un marido. Ella los rechazaba, esperando al que Dios debía enviarle. la reina era princesa de Brabante. De Montsalvage se le envió un caballero guiado por un cisne. Dejó en Amberes (no en Nimega) la barca. Se hizo defensor de la reina, o princesa, y luego pidió su mano, lo que ella aceptó gustosa. Pero él le hizo prometer, como condición para desposarla, que nunca le preguntaría por su nombre o por su origen, pues de hacerlo lo forzaría a partir. Ella estuvo de acuerdo. Las bodas tuvieron lugar y varios hijos (cuyos nombres se omiten) nacieron de la unión. Pero, años después, ella viola el juramento, preguntándole un día por su origen. El caballero le dice entonces que debe dejarla para siempre. Parte otra vez en su barco tirado por el cisne dejándole antes un cuerno, una espada y un anillo. Era Lohengrin, el hijo de Percival,

que regresó así otra vez a Montsalvage.

Un poeta bávaro anónimo revisó esta leyenda entre 1276 y 1290, y en su versión el Caballero del Cisne se llama Lohengrin. La obra cuenta la forma en que Lohengrin obtiene la mano de la duquesa de Brabante, que aquí se llama Elsa, venciendo a Federico de Telramunt, nueva versión del malvado duque de Rainier; luego narra varios combates del héroe contra los paganos, hunos y húngaros; y finalmente la violación de la promesa por parte de Elsa y la partida definitiva de Lohengrin.

Empero, mucho antes, desde que comenzó a difundirse la leyenda del Caballero del Cisne asociada a la figura histórica de Godofredo de Bouillon, héroe de la Primera Cruzada, los escritores se preguntaron muchas veces por el origen de ese misterioso caballero y por su relación el ave aún más misteriosa que guiaba su extraño barquito. La leyenda de los niños-cisnes, que es también muy vieja y que (aunque, al parecer, es de orígenes folklóricos remotos) era conocida en la literatura medieval por lo menos desde la misma época en que se populariza el relato acerca del Caballero del Cisne, se convirtió pronto en un interesante intento de explicar ese origen. Así, la leyenda de los niños-cisnes quedó poco después ligada a la fabulosa historia de los orígenes de Godofredo de Bouillon. En su forma más temprana el relato aparece en el *Dolopathos*, compuesto hacia 1190, todavía sin conexión alguna con Godofredo de Bouillon, aunque pocos años después, en 1210, Herbert de Paris vertió el *Dolopathos* del latín al francés asociado ya a los niños-cisnes con Godofredo. El mismo motivo de los niños-cisnes es retomado y desarrollado en obras posteriores, del siglo XIII, como las diferentes versiones de *La naissance du Chevalier au Cigne*, distinguidas por Gaston Paris, reconocido medievalista francés del siglo XIX, con los nombres *Elixie*, *Isomberte* y *Beatris*. Pero estas versiones resultan demasiado racionalistas; y tratando de reducir el peso del imaginario, modifican, desaprovechan o complican los motivos originales del relato que conocemos a través del *Dolopathos*.

El relato más típico y menos corrompido es, pues, el del *Dolopathos*. también es el más sobrio y poético, aunque ciertos temas son contradictorios o difíciles de explicar. Su estructura es la de un cuento, los personajes carecen de nombres y no se define el sitio de la acción ni el tiempo en que transcurre. El protagonista es un joven señor que sale un día de caza y entra a un bosque siguiendo a una cierva blanca como nieve pero que tiene cuernos ramificados como un macho. Llega a una fuente y allí encuentra a un hada muy bella que se baña desnuda, pero teniendo en la mano un collar de oro. (El collar hace aquí el papel del plumaje, pues lo usual en el caso de mujeres-cisnes es que

éstas, por precaución, una vez que se han despojado del plumaje para bañarse en un río o en una fuente, lo conserven cerca de ellas para evitar que alguien se apodere de él y les imponga luego condiciones a cambio de devolvérselo. Lo equivalente, de todos modos, sería que el collar estuviese al lado del hada, no en su mano.) El héroe se le aproxima sin que ella lo note, le arranca el collar y el hada no puede transformarse en cisne. A cambio de devolvérselo le pide que lo despose y ella acepta. La joven predice que dará a luz siete hijos de una vez.

El héroe la lleva a su castillo; y contra la opinión de su madre, que desempeña en el cuento la función de agresora, la desposa. A su debido tiempo, tal como predijera, el hada da a luz los siete niños, seis varones y una hembra, los cuales al nacer traen cada uno en su cuello un collar de oro. La suegra se roba a los niños esa noche y los cambia por siete cachorros de perro. Dice entonces a su hijo que su esposa ha parido siete perros o que ha encantado a sus hijos. Indignado, el marido condena al hada a ser enterrada viva hasta los cenos en la gran sala del castillo. Así se hace; y a partir de entonces se le da sólo comida de perros y se hace que todos los huéspedes invitados a comer se laven antes sobre su cabeza y se sequen luego las manos en sus cabellos, castigo que no puede dejar de hacer recordar el de Rhianonn, en la historia de Pwyll, en los *Mabinogi*. El humillante castigo se prolonga por siete años y es claro que hay aquí cierta ambivalencia originaria de parte del hada y de sus hijos, pues todos son a un tiempo cisnes y humanos, sin olvidar que el parto séptuple recuerda al de la perra con cuyos cachorros la malvada suegra reemplaza a los hijos del hada.

Pero, pese a las órdenes de la suegra, éstos no han muerto, aunque ni ella ni la madre lo saben. La noche del rapto la suegra entregó los niños a un servidor suyo de toda confianza para que los matara, pero éste, conmovido, no se atrevió a matar a los niños y prefirió abandonarlos en lo profundo del bosque, donde fueron recogidos por un hermitaño, el cual se ocupó desde entonces de su crianza y de su educación. Pronto los niños se manifiestan. Un día, pasados siete años del drama suscitado por su venida al mundo, el héroe, otra vez de cacería, encuentra siete niños en el bosque y lo que le llama más la atención es que todos usan relucientes collares de oro. Ellos desaparecen; y él, luego de tratar de alcanzarlos o hallarlos de nuevo, regresa al castillo y le cuenta a su madre lo que ha visto. La vieja intuye de inmediato lo que ha pasado, llama su fiel servidor, le recrimina su conducta y lo envía al bosque con la misión esta vez no de matar a los niños sino de traerle los collares de oro de éstos.

Los niños reaparecen entonces como cisnes, lo que parece ser tanto del

conocimiento de la suegra como de su servidor. Llegando a lo profundo del bosque el hombre encuentra a los seis niños bañándose en un río bajo forma de cisnes mientras su hermana, con figura humana, cuida en la orilla sus collares. Roba los collares salvo el de la niña, pues ésta lo lleva en su cuello y él no logra arrancárselo. Se los lleva a la vieja y ésta se los entrega a un orfebre para que haga con ellos un recipiente. Los collares resisten el intento de orfebre para fundirlos, pues son sin duda de un material ultramundano. Pero uno de ellos, el de menor calidad, se daña un poco a causa de los golpes. Visto que no hay manera de fundirlos, el orfebre usa otro oro para hacer el recipiente que le ha pedido su señora; y guarda en un cofre los collares.

Sin sus collares mágicos los seis niños no pueden recobrar más su forma humana y quedan desde entonces condenados a permanecer como cisnes para siempre. Se van volando, junto con su hermana, convertida en cisne como ellos, y llegan hasta un estanque que se halla no lejos del castillo de su padre. Allí se quedan, mientras que la chica, después de recobrar su forma humana, se dirige al castillo a mendigar, pese a llevar al cuello un macizo collar de oro. Se le da pan, que luego comparte con los cisnes del estanque vecino. Pero también descubre a la pobre mujer hundida en el piso hasta el pecho y humillada, comparte a menudo con ella el alimento, y hasta se queda por las noches durmiendo junto a ella (resultando curioso que el hada nada diga y que ni siquiera sea capaz de reconocer a su propia hija, aun cuando ésta lleva su collar de oro en el cuello).

El que sí nota algo es el marido del hada, quien al cabo empieza a conversar con la niña. Y también la vieja y el servidor, que la reconocen y quieren impedirle hablar, tratando incluso de matarla. Su padre la protege; y gracias a lo que la niña le cuenta descubre la horrible trama de la que han sido todos víctimas. Hace llamar al orfebre y cuando éste regresa los collares, se busca a los cisnes en el vecino estanque y se los ponen en sus cuellos. Los cisnes se convierten en bellos niños. Mas no todos, pues aquel cuyo collar quedó estropeado no logra recobrar su forma humana y debe permanecer para siempre como cisne (aunque lo más mágico habría sido que la recuperara sólo en parte). La pobre madre de los niños es liberada de su cruel castigo y la malvada suegra viene a reemplazarla. En cuanto al niño que se queda cisne para siempre, es él quien más adelante se encarga de tirar el barquito tejido que lleva a Nimega al Caballero del Cisne. El cual, por su parte, no es sino uno de los otros niños-cisnes, ya adulto; y reintegrado definitivamente a la condición humana, aunque sin perder por ello sus nexos con el mundo feérico.”

5.7 Conversaciones sostenidas por Juan Luis Martínez.

Tanto en las conversaciones como en las entrevistas realizadas a Juan Luis Martínez, he considerado como fuente principal: Juan Luis Martínez: en el estricto plano del lenguaje de Cristóbal Joanon¹⁹². El texto es una investigación periodística, presentado como trabajo a la Facultad de Periodismo de la Universidad Católica. Este excelente trabajo reúne la casi totalidad de textos inéditos, conversaciones y entrevistas. Desde ya dejo constancia de mi infinita gratitud al autor del trabajo como a quien hizo posible la presencia de estos, como queda expreso en los agradecimientos.

5.7.1 Conversación con Félix Guattari.

Juan Luis Martínez: Yo sé bien quien es usted y es muy importante que usted esté aquí.

¹⁹²Joanon, Cristóbal. Juan Luis Martínez: en el estricto plano del lenguaje. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Periodismo. Investigación Periodística. 97 p.p. Trabajo inédito. Capítulo VII: "El año 1991, el filósofo francés Félix Guattari visitó Chile con el propósito de interiorizarse sobre la cultura chilena y de su debate literario, urbanístico, artístico y académico. Dio tres conferencias: *La Producción de subjetividad del capitalismo mundial integrado*, el 22 de Mayo en el Instituto Chileno Francés de Cultura; *Las tres ecologías*, el 24 de mayo en Renace; y *Antipsiquiatría, psicoanálisis e institución*, el mismo 24 en la Universidad Diego Portales. Se le hicieron tres entrevistas, en la Revista Crítica Cultural, en la Página Abierta y en la revista Hoy. (...) El 19 de mayo sostuvo una larga conversación con Juan Luis Martínez, en la casa de éste. El dialogo fue grabado y luego publicado en el libro *El devenir de la subjetividad* (Dolmen Ediciones, 1998) el cual se confeccionó para dar cuenta de la estadía de Guattari en Chile. Cristóbal Santa Cruz fue el editor del libro y ofició como traductor de las ponencias leídas por Guattari." La siguiente versión completa agrega "dos carillas nuevas a la conversación que aparece en dicho libro (El devenir de la subjetividad) y cerca de 200 modificaciones a la transcripción de Cristóbal Santa Cruz -la cual está de todos modos, muy bien elaborada (...) En la conversación estuvo presente, entonces, Guadalupe Santa Cruz (escritora y traductora nacida en Bélgica), el publicista y editor Francisco Zegers, el psicoanalista Miguel Denis Norambuena, Eliana Rodríguez y las

Félix Guattari: Gracias

Juan Luis Martínez: ¿La visita a Chile le ha dado una perspectiva nueva sobre el país, sobre la democracia? ¿Qué le interesa de todo esto? ¿Ve algún cambio? ¿Esperaba ver algún cambio?

Félix Guattari: Es muy pronto para contestar eso.

Juan Luis Martínez: Yo creo que no hay muchos cambios.

Félix Guattari: Durante años se dijo que esto no cambiaría, pero a realidad lo ha desmentido. Y el cambio va a ser cada vez más acelerado.

Juan Luis Martínez: Yo creo que las cosas se van a terminar, que es mucho más importante.

Félix Guattari: Desde luego si las cosas siguen igual, la gente en Santiago se va a morir ahogada, todo se va a terminar.

Juan Luis Martínez: Hay muchas maneras de terminar, no sólo esa.

Félix Guattari: ¿Qué quieres decir con eso?

Juan Luis Martínez: La cultura es lo que está quedando fuera casi, occidente mismo con sus institucionalidades. Yo he trabajado estos últimos quince años en un libro que es muy extenso, de ahí que me interesa mucho su perspectiva sobre el discurso de lo político y lo psiquiátrico. Yo he pretendido que sea un libro intolerable. Así que, si no me encierran, es una casualidad.

Félix Guattari: Soy amigo de Matta desde hace tiempo. ¿Lo conoces personalmente?

Juan Luis Martínez: He tenido la intención desde hace muchos años de enviarle mi libro pero no lo he hecho nunca porque yo creo que Matta no lee.

Félix Guattari: Efectivamente, no lee.

Juan Luis Martínez: ¿Cuáles son los poetas que le interesan en el mundo actualmente?

Félix Guattari: Ginsberg.

Juan Luis Martínez: Ginsberg es un poeta de poemas individuales, de muy buenos poemas que son separados, que no funcionan como un engranaje, como una totalidad. No me parece que es compatible con su perspectiva. ¿Me comprende? ¿Qué me contesta? No es un poeta que yo espero que le guste mucho.

Félix Guattari: El problema no se plantea para mí en términos literarios. Lo

conozco muy bien personalmente y para mí hay una relación que es muchas veces esquizoanalítica.

Juan Luis Martínez: Claro, no me cabe duda. Yo conozco su alusión al trabajo de Beckett, de Burroughs, de Kerouac. Usted habla ahí de un saber esquizofrénico. Que ellos podrían saber más que los psiquiatras sobre la esquizofrenia. Ese saber esquizofrénico, ¿se manifiesta en la obra, o no? ¿Es consciente en la obra o es inconsciente?

Félix Guattari: Es inconsciente si se tiene una concepción maquínica del inconsciente, en el sentido de una inmersión poética, que yo llamo caosmética, algo que tú practicas constantemente en tus textos.

Juan Luis Martínez: Yo lo practico, más que aquí, en mis papeles y en mis encuentros; en mis cosas.

Félix Guattari: Es posible percutir sobre una máquina abstracta que esté fuera de la singularidad de la situación y que exprese una problemática. Es lo que hace, por ejemplo, Kafka, a quien he estudiado mucho, el cual, con problemas personales neuróticos, descifra la subjetividad burocrática fascista, nazi, antes de que ésta se manifieste realmente.

Juan Luis Martínez: Ciertamente. la experiencia mía con el libro que usted conoce es una experiencia que... Yo en esa época estaba en una situación psíquicamente muy particular. Es un libro bastante inconsciente, pero hay, a la vez, una vigilancia, no sobre la estructura, que no me importaba tanto, sino sobre su funcionamiento.

Félix Guattari: Permítame hacer una incidencia sobre lo que estas diciendo: el funcionamiento tiene una finalidad, que es hacer existir un universo poético como experimentación, con un riesgo muy alto de que ese universo práctico no cristalice.

Juan Luis Martínez: La diferencia está que en esa época yo no controlaba eso, y ahora yo me autoalieno a voluntad. En esa época yo era arrastrado por el libro mismo. Ahora, yo creo mucho en la autonomía del lenguaje, y en éste último trabajo en el que estoy, he dejado que el libro se autogenera. Yo he ido cumpliendo una función de instrumento del lenguaje.

Félix Guattari: Pero al mismo tiempo, el lenguaje siempre proviene del lenguaje.

Juan Luis Martínez: En alguna época me interesaba comprender los mecanismos de los que usted habla, si es que entiendo bien. Y hoy en día me interesa menos la parte teórica, sino la práctica específica. Esta conversación no me es fácil porque,

por un lado yo no quiero complacer sus expectativas, aunque por otro lado mis sentimientos son muy gratos. Entonces eso me coloca en una situación de querer llegar a un acuerdo y a lo mejor tampoco es tan así.

Félix Guattari: Hay que buscar el máximo disenso.

Juan Luis Martínez: Yo mismo me sorprendo, porque tengo una gran antipatía por los psiquiatras y los psicoanalistas.

Félix Guattari: ¡Yo también!

Juan Luis Martínez: Pero sé también que su actitud es otra.

Félix Guattari: Eso espero. Pero cuéntame, ¿en qué estás trabajando en este momento?

Juan Luis Martínez: Yo estoy en este trabajo que le explico, nunca sé si terminándolo, porque se ha producido el encuentro con una obra que podría ser interminable, lo cual es de mucho riesgo. Entonces hay que ejercer la voluntad de establecer un corte, cerrarla en alguna parte. Ahora, mi mayor interés es la disolución absoluta de la autoría, la anonimia, y el ideal, si puede usarse esa palabra, es hacer un trabajo, una obra, en la que no me pertenezca ninguna sola línea casi, articulando en un trabajo largo muchos fragmentos. Son pedacitos que incluso se conectan. Es un trabajo de Penélope. Le advierto que en una conversación como ésta uno puede tratar de decir cosas que no son tampoco las más exactas, usted sabe bien eso. Entonces todo está en una cosa muy inestable, no hay juicios muy permanentes; yo mañana o más rato puedo estar pensando de distinta manera, y no está mal. Contemplo la contradicción permanente en mi propio trabajo. Entonces, en ese sentido me gustaría preguntarle cuál es la diferencia fundamental que usted podría ver, por ejemplo, entre la obra de Rimbaud y Lautrémont, en referencia a la autoría y a la identidad del autor.

Félix Guattari: Te contesto remitiéndote a Joyce. ¿Cómo lo situarías respecto a eso?

Juan Luis Martínez: Si usted examina los primeros libros de Joyce, están muy lejos en su orden, en su relación con el sistema respecto a la disolución a la que él llega en *Finnegans*. *Finnegans* me interesa más, aunque yo no comprenda nada. Mientras menos comprendo en un libro para mí es más interesante. Ahora, yo insisto en la pregunta sobre Rimbaud y Lautrémont, porque hay un nexo cierto entre el mito de Rimbaud y la lectura que se hace. La identidad de Lautrémont es muy vaga, casi no existe.

Félix Guattari: Existe una relación diferencial entre los *Cantos de Maldoror* y las *Poesías* y en el desgarramiento entre la obra poética de Rimbaud y su errancia en los países árabes.

Juan Luis Martínez: No entiendo.

Félix Guattari: Tengo la impresión de que en Rimbaud no hubo delirio verbal, sino personalidad delirante. Hay que distinguir el discurso delirante de la mutación delirante de la personalidad, del acto delirante, de la visión delirante.

Juan Luis Martínez: Yo me refiero más que nada al fenómeno de la lectura, porque una obra con autor, con un nombre -una obra de Félix Guattari, por ejemplo- se lee de distinta manera que una obra que no tenga ningún nombre. Si usted no viniera con el prestigio con que viene, la conversación sería otra, aunque usted casi sería el mismo.

Félix Guattari: Quizá sería mejor así.

Juan Luis Martínez: Claro, sin los prejuicios. Si fuéramos dos tipos que se encuentran en un bar y que conversan...

Félix Guattari: Aunque pueda sonar pedante o contrapedante, no me siento en absoluto un intelectual, un escritor.

Juan Luis Martínez: Eso es muy cómodo, claro. Qué bueno que intente ser un hombre común y corriente.

Félix Guattari: Eso me resulta muy fácil, porque me voy olvidando de todo a medida que pasa el tiempo. Hay una especie de *tábula rasa* permanente.

Juan Luis Martínez: Es muy bueno saberlo, es muy cómodo, porque me va soltando también a mí (*risas*). Yo he visto que en algunos textos usted habla de "yo" y de "persona". ¿Cuál es la diferencia que hace entre estas dos palabras específicamente?

Félix Guattari: En primer lugar, no hablo de "yo" sino de territorios existenciales que integran el yo, el cuerpo, el espacio transicional, el espacio ambiental, la etnia, los ancestros; hay una aglomeración no discursiva que hace que uno se integre a la existencia a través de todo tipo de dimensiones, de intensidades, pero también que todo se apague, cuando uno duerme o cuando tiene una crisis de angustia.

Juan Luis Martínez: Yo creo que nunca se apaga todo. Hay un fragmento de Heráclito, que le voy a mostrar, que es muy importante.

Félix Guattari: Nunca se apaga todo, pero uno constituye un todo, una especie de megalomanía ontológica -"yo soy todo esto"-, mientras que la persona es otra

cosa, algo que se juega en relaciones de poder, de imagen, de prestancia social, que produce diferencias entre los sexos, diferencias en la posición, en el tiempo, en las clases sociales, etc.

Juan Luis Martínez: Esta fragmentación que usted hace del mundo en distintas instancias, ¿en qué medida pesan sobre el yo?

Félix Guattari: No entiendo.

Juan Luis Martínez: Es con respecto al yo, que es lo que me interesa. ¿Es un estado continuo o es un cosa fragmentaria y discontinua también?

Félix Guattari: Ambas.

Juan Luis Martínez: Hay una frase de Breton que dice que la historia de la poesía moderna es la historia de las libertades que los poetas se han tomado con la idea del yo.

Félix Guattari: Ciertamente. En las sociedades industriales capitalistas que han perdido la polisemia de la expresión, el yo tiene que ir siempre pegado a las personas. Hay una responsabilidad de la persona. Hay una puesta en cuerpo social de la persona, mientras el poeta reintroduce lo que llamo una heterogénesis.

Juan Luis Martínez: Claro, y esa es su función fundamental.

Félix Guattari: Yo diría casi que es una función militante.

Juan Luis Martínez: Bueno, así entiendo mi trabajo y trato de socavar lingüísticamente esa estructura vertical porque por ahí se puede llegar a Dios, perfectamente.

Félix Guattari: Dios es el capital. Dios es capital en cuanto es el capital.

Juan Luis Martínez: Para muchos es muy conveniente estar bien con el capital.

Félix Guattari: hay que hacer rezos al capital.

Juan Luis Martínez: La lectura de mi trabajo ha sido muy lamentable hasta ahora. Hace pocos días me llegó la carta de un traductor con una carta de unos científicos, a los que él les entregó el libro para que lo informaran de la parte científica y matemática. Y hubo un punto, no sé cual, en que se les olvidó que se trataba de un trabajo de otra índole. Entonces hacen un análisis científico, muy ortodoxo, y lo ven como un trabajo serio, en circunstancias que yo también quiero hacer burla de la ciencia.

Félix Guattari: ¿Tienes una formación científica?

Juan Luis Martínez: Muy fragmentaria... Son pocos los libros que yo leo desde el principio hasta el final. No me interesa esa lectura. Yo soy un lector y un autor

muy fragmentario. Y la guía es el deseo, fundamentalmente, de mi propia satisfacción.

Félix Guattari: Y es por eso que rompes los metros en pedazos.

Juan Luis Martínez: Sí, las medidas estables, claro. En las conversaciones incluso trato de establecer el punto de vista contradictorio.

Félix Guattari: Eso es muy importante. Pienso que, al igual que la sociedad protectora de los caballos, habría que hacer una sociedad protectora de la contradicción.

Juan Luis Martínez: ¿Conoce usted la obra de Stephan Rupasto?

Félix Guattari: Sí.

Juan Luis Martínez: El es un pensador, un filósofo poco leído, muy importante en algunos aspectos, por lo menos en los que mantiene la contradicción: Hay muchos místicos, el Maestro Eckhart... recuerdo un pensamiento de Jean Tardieu que dice, *“Abrazaría devotamente en mi pensamiento dos términos contradictorios. Admitiría que, al mismo tiempo y bajo la misma categoría, una cosa puede ser y no ser.”*

Félix Guattari: tengo mi pequeña teoría sobre la cuestión de la contradicción. Pienso que precisamente se afirman paradojas -y recordemos aquí que la primera paradoja de nuestra cultura es la resurrección de Cristo, en el sentido de que es imposible, luego es verdad- y lo que se busca ahí es una salida para despejar su función existencial, su función de posicionalidad de universos de referencia.

Juan Luis Martínez: ¿Pero con eso usted se manifiesta en contra de la contradicción?

Félix Guattari: No, porque la cuestión es llegar a despejar lo que son las cantinelas puras, los ritmos, la música, de la lengua, lo que autoposiciona la enunciación. El movimiento enunciativo es el que abre la posibilidad de transferir un objeto y transformar un valor. En la contradicción sucede lo mismo. Tomemos la contradicción en el negativismo infantil. Se trata de afirmar algo, pero de afirmar lo contradictorio de la contradicción. Se trata de afirmar el derecho a la posibilidad existencial en términos de afirmar “yo estoy aquí, tú estás ahí y sucede algo entre nosotros.”

Juan Luis Martínez: Es una alternativa, pero no es la única.

Félix Guattari: Eso espero...

Juan Luis Martínez: Yo pensaba que a usted le interesarían más los poetas donde

hay un predominio del significante ¿Conoce usted a Eric Kahler?

Félix Guattari: No.

Juan Luis Martínez: El dio en Princeton una serie de conferencias sobre la desintegración de las formas en las artes, y establece el ejemplo de los científicos que trabajan en el Instituto Bacteriológico de Maryland. El dice que, por un lado, como ciudadanos norteamericanos son ejemplares, muy buenos papás, sus impuestos están al día, todo está en orden, y, por otro lado, ellos son manipuladores de los elementos para las guerras bacteriológicas. Entonces ellos delegan la significación al Pentágono, a los militares, y ellos se atienen sólo a la manipulación del significante. La situación de muchos poetas actuales es ésa, ese divorcio. Ya no se puede ser un poeta, para mí, en los términos en los que fue un Eliot, un Rilke, y en ese sentido veo mucho mejor a Ezra Pound, mucho más irresponsable. ¿Le parece esto correcto con respecto al predominio del significante?

Félix Guattari: Sí, salvo que yo no hablaría en términos de significante.

Juan Luis Martínez: ¿Sino de?

Félix Guattari: En términos de máquina. Si se toma a Ezra Pound, Céline, Michaux, todos ellos desencadenan una máquina que no puede definirse exclusivamente en términos de significante.

Juan Luis Martínez: Ciertamente. El mismo Eliot decía que una obra tiene tantas interpretaciones como lectores. Se desencadenan... Me gustaría preguntarle cómo comprende el fascismo de Pound. ¿O es que en esa época las opciones eran muy pocas? ¿O comunismo o fascismo?

Félix Guattari: ¿Hasta qué punto fue realmente fascista? Yo, digamos, en cuanto a enfermos mentales con delirios fascistas, (...) hay que, en última instancia, amar, hay que estar en sintonía con el fascismo paranoico. Y no sólo es una perspectiva de existencia sino...

Juan Luis Martínez: Yo he leído sobre el amor que se nota en usted por los esquizofrénicos.

Félix Guattari:...

Juan Luis Martínez: Usted dice que la paranoia es fascista, que la esquizofrenia es destructora. ¿Cómo hace usted compatible la relación entre la revolución y el fascismo? ¿O es en un sentido clínico solamente que usted habla?

Félix Guattari: Sí, es decir creo que también hay que asociar las contradictorias,

porque no hay esquizofrénico que no posea un nivel paranoico, ni un paranoico que no posea un nivel esquizofrénico, etc. Y, no..., a mí lo que me parece importante, lo que encuentro extraordinario en Céline, es de volver sensible la riqueza libidinal de todas estas cosas populares, fascistas, etc. Es imposible salirse de una visión delimitada, anquilosada. Por ejemplo...

Juan Luis Martínez: Por otro lado, perdone que lo interrumpa, esa sensibilidad también se da en la vida de Céline siendo un médico de los pobres. Me interesaba consultarle especialmente si para usted la literatura tiene límites.

Félix Guattari: No.

Juan Luis Martínez: ¿Cómo dijo?

Félix Guattari: No. (Risas) ¿Cuáles límites? (Risas)

Juan Luis Martínez: Yo le coloco especialmente el caso de Samuel Beckett que conduce el lenguaje a un estado que es muy difícil llevarlo a un mayor grado de desintegración. Sus personajes son sin memoria, sin nombre, no se sabe de dónde vienen, a dónde van.

Félix Guattari: Sí, pero al mismo tiempo es un lenguaje extremadamente elaborado. No es una descomposición.

Juan Luis Martínez: No cabe duda. Los poetas que se les cree más inspirados son los que más corrigen y trabajan para parecerlo. ¿Qué le parece Borges?

Félix Guattari: Me sucedió una aventura extraordinaria con él. Lo habíamos invitado a París para el centenario de Kafka. Pasé todo el día con él. El hizo una presentación de lo que pensaba acerca de Kafka en la gran sala del centro de Beaubourg. Estaba solo arriba del escenario con su traductora. Como era ciego, no quería que hubiera ruido. Alguien lo estaba filmando en vídeo. Al final fui hacia el camarógrafo y le pedí una copia del vídeo y él me contestó "¿qué vídeo?". Estaba sólo retransmitiendo para afuera lo que sucedía adentro, siendo que además, no había nadie afuera. ¡Una verdadera *performance* kafkiana!

Juan Luis Martínez: Digno de *La historia universal de la infamia*. ¿Qué incidencia puede tener el fin de siglo sobre el arte, sobre las obras? Se piensa que los poetas son conscientes cada siglo de que están llegando a un final. ¿Eso incidiría en sus obras? Lautrémont, en uno de los cantos, dice que es el último poeta de su siglo. En una etapa como ésta, ¿sólo es posible hacer una obra de síntesis?

Félix Guattari: Siento que me quieres tender una trampa.

Juan Luis Martínez: Pero ¿por qué?

Félix Guattari: Porque me quieres hacer decir tonterías. (risas)

Juan Luis MARTINEZ: Usted lo consigue tan fácilmente conmigo. (risas) Usted maneja estos métodos que yo no los conozco, entonces es muy fregado hablar con usted.

Félix Guattari: Como intenté decirlo anteriormente, es un desafío considerable recrear la posibilidad de la poesía. Este desafío sobrepasa ampliamente la literatura y concierne todo aquello que tiene relación con la creación. Es como si se tratara de reconsiderar la posibilidad de la creación ahí donde todas las redundancias se han cerrado sobre sí mismas, y han cerrado el mundo. Lautrémont no es el último poeta del siglo XIX, sino el primer poeta del siglo XX. El reinventa la posibilidad de la poesía.

Juan Luis Martínez: Yo creo que usted tiene una gran confianza en la poesía, en la comunicación y en el lenguaje.

Félix Guattari: No soy yo, son los niños, los enamorados, los locos, todos aquellos para quienes la poesía es como el aire que se respira, como una vitamina para el escorbuto.

Juan Luis Martínez: Mallarmé tiene en un verso por ahí en el que dice que desearía abandonar el arte de un país cruel, y amar de los chinos lo puro y transparente. El arte, especialmente en Francia, es un arte lógico, cartesiano. Yo creo que en general ese arte que viene del romanticismo alemán -el surrealismo, después de todo- está terminado porque el sujeto está terminado. Las identidades tan nítidas -usted, Félix, yo, Juan Luis- están terminadas en cuanto al arte.

Félix Guattari: Totalmente de acuerdo.

Juan Luis Martínez: Picasso, en una retrospectiva casi total de la obra en los años 70, muestra una destrucción incesante de sus propias formas y de sus propias destrucciones. Sin embargo, la obra de Duchamp es una obra mucho más permanente para uno. ¿No cree usted que la destrucción incesante de las formas le pone un término al arte mismo? Porque hay cuadros que Picasso reelaboró y volvió a intervenir hasta hacer de ellos un sinsentido.

Félix Guattari: ¿Pero no piensas tú que el arte en su esencia no tiene nada que ver con la historia del arte, en el sentido de que no hay comienzo ni fin?

Juan Luis Martínez: Eso es algo que se les olvida a los propios artistas a veces. A mí me cuesta mucho desvincularme de eso, por lo menos de la historia del arte contemporáneo. Estoy pendiente de lo que se ha hecho y de las posibilidades

extremas, sin hacer esfuerzos por llegar a ellas, sino que sólo contemplándolas.

Félix Guattari: Porque la obra de Duchamp no es una destrucción que ponga un término. Para mí es un movimiento de caosmosis. Pero el caos no es en absoluto el desorden, la catástrofe, el fin. Es una manera de realimentar la complejidad y refundarla en el mismo movimiento en que se produce esa abolición caósmica.

Juan Luis Martínez: ¿Y eso para usted es permanente?

Félix Guattari: No tiene nada que ver con el tiempo y el espacio.

Juan Luis Martínez: Yo no creo que tenga sentido hacer de eso algo permanente.

Félix Guattari: Yo tampoco ¿A qué te refieres?

Juan Luis Martínez: Se vuelve como una especie de repetición mecánica para cada generación.

Félix Guattari: Los elementos de la caosmosis cambian de generación en generación. No es lo mismo aprehender hoy el sentido existencial de una imagen con la informática, la telemática, que en la época de Leonardo da Vinci.

Juan Luis Martínez: ¿O sea que las posibilidades expresivas del hombre son infinitas?

Félix Guattari: No es que sean infinitas, pero es una hazaña incesantemente renovada. En la época de Pierre Loti había todo un misterio en torno al viaje; todo eso se acabó. ¿Acaso no se puede reinventar el viaje? El mismo problema se plantea en la poesía, en la música, el teatro, la plástica.

Juan Luis Martínez: Hay un poema de Baudelaire que se llama *Invitación al viaje* y hay un texto de George Santayana sobre la filosofía del viaje, pero en síntesis es la misma cosa. Entonces cambia una apariencia nomás, pero las cosas, los descubrimientos que podrían ser nuevos yo creo que son informulables.

Félix Guattari: ¿Quieres decir que sólo cambia la apariencia y que la esencia permanece?

Juan Luis Martínez: Son textos sobre una misma cosa. Al leer uno, se vuelve innecesario leer al otro. Leer a un poeta basta para saltarse a quinientos poetas.

Félix Guattari: Siempre que eso funcione, porque sino hay que buscar otra cosa.

Juan Luis Martínez: ¿Y cómo saber cuándo funciona?

Félix Guattari: Dios nos avisa por teléfono. (risas)

Juan Luis Martínez: A propósito de eso hay un verso de Ginsberg escrito en una época en que estaba muy paranoico en el que dice que los teléfonos se llaman a sí mismos. (Risas) Me gustaría que me respondiera qué diferencias específicas hay

entre obras que se producen bajo los sistemas totalitarios y bajo las democracias entre comillas.

Félix Guattari: No sé qué responder.

Juan Luis Martínez: Yo creo que mi trabajo habría sido más difícil en una democracia que bajo la dictadura. me es mucho más insitante y estimulante un sistema totalitario que una democracia. Lo que no significa que yo me quede con una dictadura.

Félix Guattari: Pero hay también el riesgo de una creación de la esperanza, de una exaltación idealista, que justamente a veces hace difícil la relación con el sentido común. Una literatura de la buena conciencia que puede ser secretada por los períodos de dictadura. Ayer hablaba con un psiquiatra, que fue torturado; hoy erige este período de sufrimiento como algo que vuelve incesantemente, como un mito.

Juan Luis Martínez: Yo creo que el mito personal existe en todos en distinto grado. Se mimetizan para uno mismo incluso. ¿Ha visitado China?

Félix Guattari: Hace bastante tiempo fui a China... Japón me interesa mucho.

Juan Luis Martínez: Mi próximo trabajo tiene mucho que ver con China; con la China actual, incluso. ¿Alguna vez conoció a Samuel Beckett?

Félix Guattari: No, nunca lo conocí.

Juan Luis Martínez: ¿Cuáles son los aspectos que más le interesan de mi libro, así, a simple vista?

Félix Guattari: Lo que me interesa es lo que creí comprender que hay ahí, un sobrepasamiento, una reivindicación del surrealismo en el contexto actual.

Juan Luis Martínez: ¿Pero no le interesa más, por ejemplo, esto de la fragmentación, de los cuerpos, del perrito cortado?

Félix Guattari: De eso no hablo porque es evidente. Siento tanta afinidad con eso que ni siquiera... Es la dimensión de tu propio esquizoanálisis.

Juan Luis Martínez: Ahí hay una alusión, referente a la nota donde está usted, a Francis Picabia. En ese año Picabia estaba psíquicamente en una gran crisis, y se fue a Suiza. Y escribió un libro que es una autoterapia.

Félix Guattari: No lo conozco.

Juan Luis Martínez: Son alusiones de él bastante privadas. Por ejemplo, yo le dedico una parte final del libro, la Política, a Daniel Therésin, que es el nombre que Tardieu usaba en la segunda guerra mundial, en la resistencia. Son cuestiones privadas que no tienen mayor significación. Lo que cuido mucho, también, es no

caer en un lenguaje privado, porque pienso que el gran problema artístico es la objetivación de la subjetividad.

Félix Guattari: Es una de las tantas vías posibles... Me gustaría decirte la misma fórmula que tú me dijiste hace un rato pero ya no me acuerdo de ella. Picabia fue muy maltratado en Francia.

Juan Luis Martínez: ¿Qué piensa de una frase de Flaubert como la siguiente?: “*Un autor debe arreglárselas para hacerle creer a la posteridad que no ha existido jamás.*”

Félix Guattari: (risas).(…)”

5.7.2 Conversación entre Francisco Zegers y Juan Luis Martínez.¹⁹³

Juan Luis Martínez: He estudiado el fenómeno de la autoría hace bastantes años. He estudiado muchísimo al respecto a filósofos, a pensadores. Me ha dado bastante trabajo el asunto de liquidar el concepto de autoría. Ha sido un trabajo muy minucioso y largo liquidarse, ponerse en banca rota como autor. De ahí la anulación de los nombres, el no definitivo a las entrevistas. Porque en las entrevistas, por ejemplo, los periodistas te tergiversan en todo, aunque no sea la intención de ellos.

Francisco Zegers: No me quedó claro tu comentario acerca del proyecto posterior a La nueva novela. Yo pensé que ese libro estaba más acotado...

Juan Luis Martínez: Ese trabajo está terminado en algún sentido. Pero darle un corte final a eso no es fácil para mí, porque me cabe todo adentro, cualquier cosa que haga puede ser incluida.

Francisco Zegers: Veo que es, más que nada, un problema de corte.

Juan Luis Martínez: Claro, de terminar algo que considero mi último trabajo. Una vez terminado eso no trabajaré más. Ha sido un libro que me da la sensación de

¹⁹³En conversaciones sostenidas con Alita Martínez, sólo me ha confirmado la existencia del libro inédito al que se alude. Juan Luis Martínez dejó expresamente establecido **no hablar** sobre el tema.

haberme echado el mundo a las espaldas. De él no he mostrado nada.

Francisco Zegers: Pero es curioso porque a la vez en ese trabajo tuyo hay escapes, de gente que conversa contigo, de gente que viene. Uno se va interesando, uno está atento sobre qué va a ocurrir con esa producción.

Juan Luis Martínez: A veces me trae sus problemas. Por ejemplo, estoy con una beca de la Fundación Andes y no es muy compatible la beca de fundación con un trabajo así como el mío... No me importa ver este trabajo terminado en su publicación, sino terminarlo para mí al menos.

Juan Luis Martínez: Yo conozco mucha gente que volvió en distintas épocas, y había un síntoma, que es menos claro hoy día, que es la desconfianza.

5.7.3 Conversación entre Guadalupe Santa Cruz y Juan Luis Martínez

Juan Luis Martínez: Yo pensaba en estos instantes que en tu primer libro y su título lo más patente es el tema de la casa, más que en el segundo libro. En el segundo libro es preferente la ciudad, el espacio ya de la casa perdida. El primer título habla de *Salir*. Salir siempre implica salir de un espacio a otro. Me dio la impresión de que es salir de la casa.

Guadalupe Santa Cruz: Sí, nosotros hemos hablado de eso, Juan Luis, que las casa de la infancia son el primer recorte en el espacio a través del cual uno vive el mundo.

JLM: De hecho, también uno la busca en los sueños, siempre.

GS: Claro, en tu poema "La desaparición de una familia". La familia se pierde en un espacio que ella va velando.

JLM: Lo que más me extraña de lo escrito en tu texto son los personajes: el personaje padre y los personajes hijos; los animales en la casa cruz. Pero está la ausencia de la madre, sustituida por la casa, seguramente.

GS: La casa como la gran madre. Uno sólo puede perderse en la madre. Los muros son el padre, pero la casa... tú lo dijiste en un poema.

JLM: Sí, en un poema de Herman Broch: "En el centro de toda lejanía se alza tu casa, por eso cuidala". Esa lejanía, sin lugar a dudas, apunta a un lejano interior, al sí mismo. La casa está en uno, en el sí mismo. El arquetipo por lo menos. La familia tiene una relación estrecha con la casa; sin la casa tampoco hay el grupo.

GS: Yo creo que hay que corregir esa casa. Yo pienso que escribo siempre para

corregir, para construir casas, o sea para definir la forma que quiero darle.

JLM: Ahora, uno no erige tan voluntariamente esa casa. Uno encuentra casas. Es como buscar y encontrar casas más propicias que otras.

GS: Las casas que no sean de uno también.

JLM: Ciertamente.

GS: Esta es una casa que me gusta mucho a mí.

JLM: Esta casita, esta casa pequeña.

GS: No es tan pequeña. Si uno entra tiene la sensación de que es una gran casa, amplia.

JLM: Tu casa es muy hermosa, nueva. ¿Cuál sería el hilo que tú mantienes entre la casa y el libro? ¿Qué mantiene atado la casa con el libro?

GS: Yo vivo en las casas, es decir, yo me apreso a las casas.

JLM: La casa ahí tendría una función más clara, más específica que el libro. ¿Cuál sería la función del libro en relación a la casa?

GS: Yo pienso que en relación a la casa, más que habitarla, yo me amoldo a la casa, y todos mis esfuerzos por evitarla son otra manera de abordar mi gran casa. Mientras que el libro es la casa que yo construyo. Quizás todas las casas que yo he tenido las recupero en el libro.

JLM: Y me da la impresión de que el hombre es como un caracol, anda con la casa a cuestas. la casa es algo que lo acompaña permanentemente, aunque sea invisible.

GS: Sí. Lo importante es tocar algo, entonces yo pienso que el libro y la postulación del libro es muy importante: la construcción.

JLM: ¿Y qué tal esa intención constructiva que es la casa? El libro también tiene una arquitectura. Hay una instancia en que el libro es la casa.

GS: Uno no sabe cómo ni dónde ni en qué momento entiende que está flaqueando en un ala o está siendo bien sujeto. El texto también tiene su ordenamiento, en pesos, en volúmenes... un equilibrio sobre pilares inexistentes.

JLM: Sí.

GS: Bueno, yo tengo vértigo. Siento muy rápidamente cuándo un texto no tiene soporte.

JLM: La casa tiene sentido también para mí, Lupe, en la medida que uno sale de ella y vuelve a ella. Si uno permaneciera siempre en la casa se iría perdiendo el sentido de la casa. Uno sabe de su casa cuando está lejos de ella. Es cuando más valor tiene para uno, cuando se manifiesta la necesidad de volver a ella.

GS: Uno escribe textos sobre casa desplomadas. Pienso en la imagen de la portada de tu libro, *La Nueva Novela*.

JLM: Martín Cerda hablaba de que parecía que ese libro hubiera sido hecho con escombros. Ahí esas casas aluden también a nuestro paisaje, a nuestras permanentes catástrofes chilenas. Aunque es la situación de la literatura contemporánea también; está esta catástrofe del lenguaje, la desconfianza en los lenguajes. Los soportes se perdieron, lo que era la imagen del mundo es muy poco sólida actualmente, es precaria. El derrumbe de la casa como el derrumbe del espacio sagrado vendría a representar un símbolo.

GS: Bueno, todo es posible también cuando todo se ha derrumbado.

JLM: Yo creo que vivimos, justamente, el final de una época. En ese sentido uno está haciendo una lectura apocalíptica, está dando cuenta de una crisis final. No hay confianza en la literatura y casi ya en ningún valor.

5.8 Conversación sostenida por Mateo Goycolea y Carla Cordua¹⁹⁴

¹⁹⁴Carla Cordua es profesora de filosofía de la Universidad de Chile y la Universidad Católica. Es autora de importantes obras filosóficas entre las que destacan: Ideas y ocurrencias (Santiago de Chile, 2001); Filosofía a destiempo (Santiago de Chile, 1997);

Sobre la muerte de Dios y *La nueva novela* .

Carla Cordua: Y ahora último, la muerte de la filosofía, la muerte del autor, la muerte de Dios, la muerte de esto y de lo otro en general me provocan, -cómo le puedo decir-, como una especie de resistencia; por el hecho de que no siempre estos anuncios de muerte, -¿verdad?-, están dirigiendo su atención en una misma dirección que pudiera ser organizada. Es posible que lo que se llama muerte, sea en cada caso, una cosa distinta, y en ese sentido, a pesar de que parecen formar una colección coherente, yo no estoy segura de que lo sean, -¿verdad?-, porque por ejemplo la expresión de Nietzsche *la muerte de Dios*, es una expresión muy ambigua. Porque por una parte, es una frase que Nietzsche como hijo de un pastor protestante, entiende como una frase que alude a la muerte de Cristo en la cruz, pero que por otra parte, alude al ateísmo moderno, -¿no es cierto?-, en el sentido de que ya no hay gente, -¿verdad?...

Mateo Goycolea: Pero es una lectura también de la metafísica, -¿no es verdad?-. Dios en tanto una entidad metafísica estaría siendo subvertido como valor por Nietzsche, hasta donde yo entiendo...

CC: Naturalmente. Por eso, a eso me refiero cuando hablo de ateísmo. La frase: *la muerte de Dios*, significa una cosa muy diferente, si se refiere a la muerte de Cristo -en el sentido cristiano del término-, que se sacrifica muriendo, tomando sobre sí la muerte, para darle una oportunidad de purificación a los hombres, -¿verdad?-, que si usted habla de la muerte de Dios como un fenómeno cultural; si usted habla de que los europeos modernos han perdido la fe en la existencia de Dios y que, por lo tanto, usted pueda decir de esa cultura moderna que Nietzsche describe y critica, -¿no es cierto?-, que es una cultura de la muerte de Dios y que en el cual, la frase *la muerte de Dios* pasa a ser un sinónimo de lo que Nietzsche llama nihilismo, verdad, ¿no es cierto?...

MG: Sí, en el libro tercero de *La Gaya ciencia* y después en *Así habló Zaratustra*...

CC: Exactamente; en que la muerte de Dios entonces, significa otra cosa que lo que

Luces oblicuas (Santiago de Chile, 1997); *Gerencia del tiempo: ensayos sobre Sartre* (Mérida, 1994); *Explicación sucinta de la "Filosofía del derecho" de Hegel* (Bogotá, 1992); *El mundo ético: ensayos sobre la esfera del hombre en la filosofía de Hegel* (Barcelona, 1989); *Idea y figura: el concepto hegeliano de arte* (Río Piedras, 1979), *Mundo hombre historia: De la filosofía moderna a la contemporánea* (Santiago de Chile, 1969) y, con Roberto Torretti, de *Variedad en la razón: ensayos sobre Kant* (Río Piedras, 1992).

significaba en general para un cristiano, que estaba todavía dentro de la manera de pensar cristiana. Por ejemplo Hegel en La fenomenología del espíritu, habla también de la muerte de Dios, pero no como un anuncio que haga, -¿verdad?-, en ese momento referente a la cultura contemporánea suya, sino como una cosa que él dice para referirse a una transformación interna del cristianismo; él dice, -¿verdad?-, que la edad media inventa esta idea de que el cristiano ahora a un Dios cuya vida se encuentra en el pasado, que ha muerto y ha sido enterrado, -¿no es cierto?-, en ese sentido está hablando de una tercera cosa; ni de lo que el cristiano creyente diría, ni de lo que habla Nietzsche cuando se refiere a la cultura moderna, sino de una tercera cosa... como de un acontecimiento interno o vuelco interno en el cristianismo, -¿verdad?-, que se produce durante la edad media, según Hegel. En la cual relaciona él, el movimiento de las cruzadas, de la idea de conquistar la tumba de Cristo en Jerusalén...

MG: En tierra santa...

CC: La guerra, entonces, que estos caballeros cristianos salen a conquistar la tumba del Dios en que creen, pero entonces el cristianismo se vuelve otra cosa según Hegel, por cuanto estos cristianos que quieren conquistar la tumba de Cristo, ¿no es cierto?, ya reconocen que ellos son portadores de una religión que cree en un Dios muerto.

MG: Yo tengo aquí las palabras de Hegel...

CC: A ver, léamelas para refrescar la memoria.

MG: Hegel dice: "(...) el sentimiento en que descansa la religión de la nueva época, el sentimiento Dios mismo ha muerto..."

CC: Exacto...

MG: Esto lo declara en *Glauben und...*

CC: Wissen, sí. Yo me estaba refiriendo al pasaje de la *Fenomenología*; este es un ensayo anterior; sí, de las primeras cosas que Hegel publica cuando es muy joven...

MG: A mí lo que me interesa de esta frase, -que me gustaría comentar con usted-, es el problema que se esboza en la misma frase... la *nueva época*, como se interpretó más tarde el problema de la secularización y de la época moderna, cómo funciona esta frase de Hegel dentro del contexto de la secularización y que incorpora históricamente a Nietzsche, naturalmente...

CC: Una versión, por lo menos de la frase, -¿verdad?-, Dios ha muerto. La versión que se referiría a un cambio cultural que implica la desaparición de la religión en el sentido tradicional del término. Porque siempre queda la religión del super-hombre, que también se podría considerar una religión, pero que no implica ya la existencia de dos

mundos, ¿verdad?, un mundo aquí y un supramundo o un mundo suprasensible lejano del hombre, en el cual, el hombre se encontrará con Dios después de muerto. Ese tipo de religión que Nietzsche llama de los dos mundos, de dos mundos separados, -¿verdad?-, esa religión tendría su fin, si la Europa que ha sido cristiana hasta el momento de la vida de Nietzsche, se volviese una Europa convencida de que el Dios suprasensible o de otro mundo...

MG: Finalmente no...

CC: -¿Verdad?-. Ese sería el sentido, pero no necesariamente para Hegel porque en Hegel la cuestión metafísica es bastante complicada. Porque Hegel va a criticar, si usted quiere, las limitaciones del cristianismo como religión, pero va a conservar, -como es protestante y creyente-, va a conservar del cristianismo la idea de que la historia de la humanidad en este planeta se mueve en la dirección de una culminación espiritual, de un desembocar en lo que él llama el espíritu absoluto, que es una cosa en la cual se sublima la existencia, relativamente espiritual de los hombres hasta ahora. De tal manera que, es tan importante la deuda de Hegel con el cristianismo, que en Hegel no va a encontrar usted nunca una contribución masiva a la... a la, -digamos-, a una superación del cristianismo; porque Hegel piensa; Hegel dice mi filosofía, es -¿verdad?- el cristianismo pensado en conceptos. No meramente creídos, porque él cree que la fe o la creencia es tan exaltada en el mensaje cristiano, es una forma inferior de espiritualidad. Tanto el arte como la religión, son como una forma, como una especie de escalones que la humanidad tiene que pasar esas experiencias para alcanzar la verdad filosófica, que es la verdad en la cual los contenidos del cristianismo, -si vamos a tomar en cuenta la filosofía de Hegel-, los contenidos del cristianismo, han llegado por fin a convertirse en conceptos del espíritu absoluto; pero reconoce, -¿se fija usted?-, que esta culminación tiene al cristianismo como antecedente muy importante, porque como dice él, la filosofía que piensa la verdad del cristianismo, el cristianismo que tiene fe en esa verdad, -¿no es cierto?-, tienen el mismo contenido. Solamente la superioridad de la filosofía hegeliana sobre el cristianismo consiste en que él ha pasado de la fe al saber.

MG: Al sistema lógico...

CC: Al saber, al sistema lógico, exactamente.

MG: A la lógica. Ahora bien, me gustaría...

CC: ¿Se entiende eso?

MG: Entiendo, pero me gustaría...

CC: O sea que la frase de Hegel se refiere a los caballeros cruzados, -¿verdad?-, que

salen a conquistar la tumba de Cristo, porque Cristo ya no vive. Pero, entonces la muerte de Dios no es un paso en la dirección de una civilización o de una cultura atea. No lo es, no en Hegel, porque la religión es una condición de posibilidad, sobre todo la religión cristiana, una condición de posibilidad de la verdad filosófica -como Hegel la entiende-, y que sería entonces la culminación de la historia de la metafísica.

MG: Ahora, esta verdad, se mueve dentro de un sistema metafísico contra la cual Nietzsche va a elaborar una filosofía que es contra-metafísica, de alguna forma...

CC: Sí, lo es.

MG: Que pretende subvertir la metafísica, pero se transforma en una metafísica negativa, finalmente...

CC: Bien, podría decirse eso tal vez. No hay que olvidarse que Nietzsche viene de ser discípulo, cosa que abandona luego, de ser discípulo de Schopenhauer, y, contiene su filosofía a lo largo de todas sus etapas una fuerte afirmación de la vida y la voluntad. Entonces...

MG: ¿En El mundo como voluntad y representación?

CC: Exactamente, exactamente. Está transformado, puesto que, en El mundo como voluntad y representación de Schopenhauer, Schopenhauer tiene un verdadero horror de la vida. En ese sentido es un metafísico al antiguo estilo de tipo espiritualista, -¿verdad?...

MG: ¿Movido por un sentimiento patético frente a la existencia?

CC: ¡Horror! No a la existencia sino a la vida. Y en Nietzsche, en cambio, la vida va a parecer afirmada como valiosa, sobre todo la vida, digamos, que se afirma a sí misma, y que está progresando hacia algo que él llama más vida, más intensa más pasional, más comprometida y todos esos valores vitales. Eso no es schopenhaueriano en él, lo que sí es schopenhaueriano en él, -en Nietzsche-, es la cuestión de la voluntad de poder. La voluntad es para Nietzsche una instancia metafísica última. Y no sólo en el hombre, la voluntad humana, sino que también en todas las formas de vida, desde la ameba, -¿no es cierto?-, hasta el hombre. Son un intento por intensificar la vida, que cada uno de estos seres o de estas especies de seres vivos posee.

MG: ¿A través de la voluntad de la especie?

CC: De la voluntad de la especie, naturalmente...

MG: O sea, voluntad de poder y voluntad de la especie aquí funcionan como dos ejes, -digamos-, como dos ejes fundamentales para definir, el fluido de la vida, el devenir de la vida, -¿no?-

CC: Exactamente. Eso es schopenhaueriano, todo eso. Pero Schopenhauer como muy influido por la filosofía de la India, ve lo que los indúes llaman a ese ciclo de los nacimientos -¿no es cierto?-, del nacer y renacer y reencarnarse y no poderse salir de esta necesidad de entrar en la particularidad de una vida determinada. Ya sea de hormiga o de persona, da lo mismo. Influida por el pensamiento indú que es nihilista en un sentido mucho más profundo de lo que nunca ha sido un europeo. Influido por eso, Schopenhauer habla de la vida y de la voluntad comprometida con la vida, con verdadero espanto. Como una maldición, -digamos-, de la que el hombre tiene un solo caminito angosto para salir. Y ese camino reside en el arte, particularmente en la música...

MG: ¿La música dionisiaca?

CC: Naturalmente, tiene que ver con Dionisio, naturalmente. Pero esto hay que verlo mucho en términos de la influencia oriental zen-budista, sobre Schopenhauer que es muy grande, y que en Nietzsche queda... está ya como deslavada, puesto que Nietzsche le da un vuelco a esta cuestión, aprueba la vida y el deseo de más vida, de vida más intensa, más creadora, más arriesgada, más...

MG: Afirmación radical, -digamos-...

CC: Afirmación radical de la vida, exacto.

MG: *Tal como es...*

CC: Entonces Nietzsche tiene a la nada o la supresión de la vida como lo contrario, como el antivalor. En cambio en Schopenhauer es un valor positivo, el poder, igual que para los indúes, el poderse salir de la esfera de la voluntad de poder con la que todos los seres vivos están comprometidos, les guste o no les guste: son voluntad de poder. Si uno se puede salir de eso, eso es tal como para el zen-budismo, la liberación; la liberación del ciclo de los nacimientos, no tener que reencarnarse es la salvación. O sea, nada, perderse.

MG: Ese mismo punto que tiene que ver con el carácter cíclico de la vida ¿estaría en Nietzsche particularmente representado a través del concepto, del problema del eterno retorno de los mismo?

CC: Sí, eso. Yo le digo inmediatamente que yo no estoy segura de eso que usted está diciendo, porque no logro entender el sentido preciso de esta... de esta cosa del eterno retorno de lo mismo. Porque Nietzsche lo presenta como, -digamos-, el eterno retorno de lo mismo, lo presenta como la creencia del hombre superior, -¿verdad?-.

MG: Y el regreso también de un tiempo que es pasado. O sea el pasado, el futuro y el

presente son una eternidad... el problema del eterno retorno de lo mismo está directamente relacionado con el fluir del tiempo, en el sentido que se va a repetir esto que está pasando, aquí, ahora, y la historia del mundo se repetiría en infinitos ciclos...

CC: Pero... espérese, déjeme hacerle una pregunta ¿Si se tratase del tiempo digamos la coincidencia de pasado, presente y futuro, en una eternidad...? es una destrucción del tiempo. La característica del tiempo es la exterioridad mutua de las tres dimensiones del tiempo, o sea si usted suprime esa exterioridad mutua del pasado el presente y el futuro, usted lo que elimina es el tiempo. Entonces asociar la noción nietzscheana del eterno retorno de lo mismo con el tiempo es muy paradójico, o sea ya no sabemos qué pensar...

MG: Eugen Fink está detrás de esa tesis...

CC: Sí, yo sé...

MG: Él es la cita de autoridad...

CC: Sí, yo sé, pero le hago esta pregunta ¿qué queda del tiempo, digamos si usted dice que cada partícula de tiempo, con los sucesos que en él ocurren, retornan eternamente? Usted lo que está haciendo con esa operación, es una salida del tiempo, y en qué dirección, la dirección tradicional de que la salida del tiempo es una entrada en la eternidad. -¿Verdad?-, una salida muy cristiana, -¿no es cierto? -como...

MG: Sospechosamente cristiana en Nietzsche ¿diría usted?

CC: Exactamente.

MG: Zaratustra ¿se confunde con Cristo?

CC: No, imita a Cristo en la manera de hablar, porque digamos, Zaratustra habla como si fuese un personaje del Nuevo Testamento. Con todo eso, los hombres, -¿verdad?-, yo que estoy aquí arriba y allá abajo, -¿verdad?-, etc. Toda esa manera un poco... A mi me carga, le diré, o sea me parece una retórica odiosa, la de Zaratustra... ¿A usted no le produce vergüenza ajena un poquito? (risas).

MG: A mí, yo admiro mucho desde un punto de vista literario a Nietzsche. Se ha discutido...

CC: ¡Ah!, pero si es un gran escritor. Pero si hablamos de Zaratustra, entonces, siendo muy elocuente el Zaratustra y lleno de las ideas más brillantes, la retórica digo yo, el modo que es una...

MG: Sí, ese es un punto interesante. Usted dice la retórica, el modo, se molesta por esa retórica, yo le encuentro toda la razón, yo probablemente estoy en muchos puntos de acuerdo con usted...

CC: Sí, sí...

MG: Con esa retórica “fatigosa” o muy “dulce” probablemente...

CC: Sí, declamativa.

MG: Y lírica...

CC: Sí declamativa.

MG: A veces con un lirismo excesivo...

CC: Con un lirismo de profeta que es muy cargoso, o sea que a mí, le digo, me pone un poco...

Dirección e indirección del sentido: el problema de la figuración.

MG: Se discute el sentido, -y esto ya me gustaría vincularlo con Juan Luis Martínez-, el problema del sentido y del sin sentido..

CC: Sí..

MG: Se discute muchas veces que, -y a propósito también de Nietzsche- el sentido en el discurso nietzscheano, tomado en forma general, está siempre escondido de alguna forma que hay que realizar una lectura oblicua [del sentido] de lo que quiere realmente decir Nietzsche con lo que está diciendo, ¿me entiende?, en forma literal...

CC: Bien, yo estoy dispuesta a entender eso, pero todavía no sé si aplica verdaderamente a Nietzsche, porque Nietzsche tiene, -digamos-, ensayos geniales, aforismos geniales, en los cuales el sentido es completamente directo. Yo diría que su modo habitual -poniendo por el momento entre paréntesis el Zarathustra-, su modo habitual es un modo directo y muy directo. Y además él celebra el habla clara e incluso agresiva de muchos escritores, -digamos-, de escritores a quien él aplaude en sus aforismos, en sus ensayos y todo lo demás. Lo que le gusta a él, por ejemplo, él explica por qué prefiere mil veces el francés como lengua al alemán. Dice, bueno, por la claridad con que hablan los franceses, los franceses van y dicen lo que piensan sin -vamos a decir-, estar revolviendo en las profundidades de la lengua alemana, que es una lengua compleja -¿verdad?-, una lengua compleja... O sea que Nietzsche no es un amante de la indirección semántica, digamos, es más bien a mi juicio... a él lo que le gusta es... como él dice “yo soy el filósofo que filosofa con el martillo”, o sea que da el golpe y dice las cosas más atroces y escandalosas y que ponen a tiritar a la gente...

MG: A cualquier cristiano..

CC: (Risas) A cualquier cristiano o a cualquier persona porque dice cosas muy terribles,

-¿verdad?-, sobre el hombre, en general; es un psicólogo desenmascarador de muchas pretensiones hipócritas que practicamos -¿verdad?-, por la educación que hemos recibido -¿verdad?-. Nietzsche en ese sentido me parece a mí una persona tremendamente clara y amante de la claridad, por eso que... interpretarlo como alguien en quien hay que buscar un *trasentido* que no está inmediatamente -digamos-, expuesto en las palabras, a mí me parece eso posiblemente un error de interpretación, porque lo hallo... tremendo... Ahora el Zarathustra es un caso especial en la obra de Nietzsche, porque yo no diría que el Zarathustra, que habla en alegorías, que en ese sentido practica el discurso que caracteriza al mensaje de Cristo, -vamos a decir, según Mateo, por ejemplo-, en que toda la enseñanza de Cristo sobre el otro mundo y el destino sobrenatural del alma y de la vida del cristiano etc., todo está puesto en alegorías. Ahí yo diría que alguien que habla constantemente en alegorías -sí se puede decir lo que usted dice-, porque la alegoría no es un discurso directo, la alegoría es una invitación a comparar, por ejemplo, la vida del hombre en esta tierra con otra vida posible en otro mundo, o sea que esta idea del sentido que hay que buscar porque no está dado directamente en las palabras presentes, aplica lo que usted dice, pero yo diría que eso que aplica al Zarathustra no aplica a los demás escritos de Nietzsche. Nietzsche no tiene nada de recóndito, hay que guardarse, hay que tener mucho cuidado con las traducciones que a veces oscurecen cosas, que son de una claridad palmaria en el original, ¿verdad?; con eso hay que tener cuidado, o sea yo le invito a usted a reflexionar sobre esa diferencia estilística de la exposición de Nietzsche... Lo que usted dice, aplica al Zarathustra, pero yo diría... -digamos, enfáticamente-, no aplica a las demás obras de Nietzsche. ¿Sabe usted dónde hay tal vez algo que recuerda a este modo alegórico del Zarathustra...? En El origen de la tragedia . En El origen de la tragedia en que Nietzsche habla de estas deidades de la religión antigua, de... y sobre todo griegos...

MG: Bueno, Apolo y Dionisio...

CC: Sí, exacto, Apolo y Dionisio; él habla de estas deidades y ahí yo diría que también hay un lenguaje que no se da así en primera instancia...

MG: Directamente.

CC: Directamente. En parte porque estos dioses, sobre todo Dionisio, está ligado a una serie de misterios en la religión antigua, en los cuales uno tenía que iniciarse para luego pertenecer a estas...

MG: ¿Cofradías?

CC: A estas tropas, cofradías, tenían que..., entonces ahí si hay la relativa oscuridad y

necesidad de la interpretación especial como también la encontramos necesaria para la alegoría, que es un modo muy predominante en el Zaratustra. No sé si usted, que es un especialista en estas cosas literarias, que yo no lo soy; yo soy una aficionada nada más.

MG: Yo quisiera opinar lo menos posible [al respecto], interrumpir lo menos posible, pero me gustaría si, que conversáramos un poco sobre Juan Luis Martínez, a propósito de lo que estamos conversando ahora también...

CC: Ya, bien...

MG: Y me gustaría partir con una frase que usted hace ya al final de su ensayo, usted dice: "(...) cada página de *La nueva novela* exhibe el naufragio particular o la destrucción de alguna variante del sentido."¹⁹⁵ Esto es, en cada una de sus partes. Usted también dice que "hay una destrucción del sentido en favor del sin sentido"¹⁹⁶ ¿me podría explicar un poco más lo que usted entiende por sentido y por sin sentido? Dentro de lo que está usted hablando, del problema de la interpretación, de la figuración y la literalidad del discurso directo y de la filosofía en general... en el marco de La nueva novela de Juan Luis Martínez...

CC: Sí, para hablar en términos muy generales, sentido, es todo lo que podemos comprender. No necesariamente lo que podemos conocer, sino lo que comprendemos. Y ¿qué es todo lo que podemos comprender? Bueno, todo aquello que podemos, por ejemplo, poner en palabras, algo que posee sentido concita inmediatamente -¿verdad?-, alrededor del sentido... se dan cita las palabras de nuestra lengua materna que hace posible comunicar lo que podemos comprender, también lo podemos explicar a otro. Podemos por ejemplo... a otro que habla nuestra misma lengua materna, hacerle ver cómo nos sentimos nosotros en relación con el significado de eso, ese significado que estamos tratando de explicar. Yo uso sentido de otra manera que otras personas que se dedican a la filosofía, que distinguen entre significado y sentido. Yo los uso como sinónimos. Eso también es bastante corriente, -¿verdad?-, ahora mismo estoy enseñando a Husserl en la Universidad de Chile, y lo primero que le digo a los estudiantes es que significado, el significado de una palabra o de una proposición o de una oración o de una frase, es lo mismo que el sentido de una palabra, de una oración, de una proposición -¿verdad?-, son sinónimos. Entonces, todavía uno podría seguir preguntando, bien ¿qué es significado? Entonces habría que contestar, bueno, el significado de algo, el

¹⁹⁵En Cordua, Carla. Ideas y ocurrencias. RIL Editores. Santiago, 2001. Variedad poética de la negación. P. 56.

¹⁹⁶Ibid. p. 45.

significado de las cosas es habitualmente la relación que nosotros hemos establecido con una cosa, por la función que esa cosa desempeña para nosotros, en nuestra propia vida. El sentido tiene que ver mucho... tiene una íntima conexión con el valor, o la importancia que las cosas tienen para nosotros; y tiene una...

MG: ¿Con la experiencia...?

CC: La importancia.

MG: Pero establece una relación empírica con las cosas. Usted dice *yo me relaciono con las cosas*, entonces las cosas tienen sentido para mí en la medida en que yo voy descubriendo también este universo de cosas que...

CC: Yo... el sentido en parte lo descubro, -el sentido que tienen las cosas-, lo descubro en las cosas; pero en parte también, depende de la relación que yo establezco con esa cosa, el sentido que encuentro en ella. Porque una y la misma cosa puede tener sentidos diferentes, según lo que yo me estoy proponiendo. Existe el famoso ejemplo de Jean Paul Sartre que dice que una piedra caída en un camino tiene un sentido de obstáculo para el que quiere pasar por ese mismo camino y seguir caminando, que para aquél que quiere, porque es perseguido, esconderse detrás de la piedra. Entonces, a una y la misma cosa, la relación que el individuo establece con ella, influye sobre el descubrimiento del sentido que él hace en ese momento en esa cosa. No es que uno... porque hay muchos autores y Nietzsche tiende muy fuertemente a eso: decir que la voluntad le impone un sentido a las cosas -¿verdad?-. Eso yo no lo aceptaría como una buena descripción del sentido; yo reconozco que el sentido tiene un fuerte ingrediente subjetivo, en el sentido de que, depende de mí el que yo le vea un sentido. También puede uno decir, bueno ¿qué sentido tienen estas cosas que hay aquí? ninguno, -¿verdad?. En parte porque no tienen utilidad, en parte porque están molestando para nosotros que estamos trabajando en otra cosa, etc. Yo le puedo negar sentido a una cosa, y muchas pierden, en ciertas circunstancias, lo que llamamos su sentido. Cuando, por ejemplo, piense usted en un suicida, alguien que se quita la vida voluntariamente y a sabiendas, que es una libertad que todos los hombres tenemos, a pesar de que no pensamos todo el tiempo en eso. Pero nosotros somos seres que tenemos una relación con nuestra propia existencia y que podemos decidir suprimirla. Alguien que se mata, uno puede decir, pero ¿por qué se mataría? ¿qué fue lo que le ocurrió?; entonces uno puede decir, la vida había ido perdiendo sentido para él, y llegó un momento en que la muerte aparece como una liberación de una vida carente de sentido.

MG: A ver, si entiendo bien, usted ¿está relacionando suicidio con sin sentido?

CC: Bueno, para la inmensa mayoría de nosotros mientras estamos vivos, la muerte es una cosa mala, es una cosa amenazante, una cosa peligrosa, algo... yo no me quiero morir, dice...

MG: Atenta contra la voluntad de la especie en Nietzsche. Lo que quiere la especie, según Nietzsche es la conservación de la especie, en ese sentido...

CC: Es persistir, sí.

MG: Pero a propósito del sin sentido, usted ¿podría decir, usted estaría de acuerdo, en que La nueva novela, de Juan Luis Martínez, tiene una especial, -por así llamarla-, *consistencia* del sin sentido?

CC: No. No lo diría así. Yo diría que las partes de que consta La nueva novela , exceptuando el poema...

MG: ¿La desaparición de una familia?

CC: La desaparición de una familia... Las partes de La nueva novela, son ejercicios de ir despojando a ciertos aspectos de la existencia del poeta del sentido que pueden en algún momento despedir. Porque el sentido es una cosa muy lábil -digamos-; las cosas tienen sentido, pero lo pueden perder en cualquier momento. Como cuando uno descarta -digamos-, he pasado la vida formando una biblioteca y me quedo ciega, y puedo decir llévenselo todo, esta biblioteca ya no tiene sentido para mí. Porque no la voy a poder nunca más usar, o la regalo o le prendo fuego -¿verdad?-, o la hecho a la basura o lo que quiera que sea.

-Digamos-, las cosas tienen sentido, mientras algún humano que tiene esta capacidad de encontrarle un sentido a las cosas con las que se relaciona, mantiene esa relación con la cosa, pero las cosas de repente se desfundan o caen en el sin sentido. El sentido no es una propiedad como el peso o la capacidad de los cuerpos de ocupar un lugar en el espacio o el color o la forma... el sentido es una cosa muy lábil. En primer lugar tiene que haber alguien ahí, un sujeto pensante que descubra el sentido que una cosa tiene para él. Si el se quita de esa relación, -¿se entiende eso?-, si se quita de esa relación o si hay un cambio brusco en su vida, en su manera de pensar, en su evaluación de las cosas, las cosas..., se lo decía como un ejemplo extremo de que su propia existencia puede perder sentido; por eso lo asociaba con el suicidio...

MG: Pero es curioso, porque usted, para hablar del sin sentido se refiere a la muerte y por otro lado se refiere a la destrucción, -¿no?-. Hace referencia a cosas que tienen que ver con la negatividad, con lo negativo, en términos... desde una comprensión moral de lo que pueda ser negativo, es decir, negativo para mí que quiero mi propio bien o para el

sujeto en este caso. O sea moralmente mala... Ahora yo le quiero hacer una pregunta, usted habla de sin sentido, en su ensayo a propósito de Martínez. Yo le pregunto ahora ¿hay un sentido del sin sentido? ¿Podemos leer La nueva novela, desde la perspectiva del sin sentido, identificando el sin sentido? ¿Podemos asignarle a ese sin sentido, un sentido del sin sentido?

CC: No, yo no entraría en una... no entraría en eso porque no le veo la utilidad a esa complicación. El sin sentido es simplemente el no sentido, la negación del sentido, la desaparición, el hundimiento o la pérdida del sentido. Lo que yo digo de Martínez -o esa fue mi intención al menos-, es decir, que Martínez se va despojando mediante la negación, del cordón umbilical que lo ligaba a ciertas cosas que le parecieron importantes, hermosas, útiles, beneficiosas en algún momento. Y que al final de este proceso de deconstrucción del sentido, en el sentido directo de la palabra deconstrucción: demolición, destrucción, deconstrucción -como usted lo quiera llamar; al final de ese proceso, declara él en el poema llamado “La desaparición de una familia,” que nada tiene para él un sentido...

MG: “y de esta vida al fin he perdido toda esperanza”.

CC: Exactamente. Pero no es algo que le suceda bruscamente, en La nueva novela que es como una *Odisea* a lo largo del cual los actos heroicos son los de cortar estas conexiones con cosas que le han importado alguna vez, -¿verdad?-. La pérdida de la esperanza es un acto del héroe que ha pasado por estas negaciones no es un accidente como se podría pensar...

MG: Significa que ya no se espera nada. Cuando no hay esperanza, ya no se espera nada más...

CC: No, pero él no espera nada más porque lo ha hecho él mismo, esta etapa o este viaje -digamos-, de llegarse al punto en que la desaparición de la familia es como una especie de metáfora para la desaparición de todo valor, de toda importancia, de toda diferencia de jerarquía.

MG: En ese sentido usted habla de “nada tiene que ver con nada” a propósito del sin sentido.

CC: Sí, claro -digamos-, porque si usted hace un conjunto caótico de cosas que no se juntan entre sí, usted tiene una enumeración caótica de asuntos que no se ligan entre sí, no se edifican, no se conectan, no se suman...

MG: No hay cohesión...

CC: No hay cohesión.

MG: Ahora, ese es un rasgo muy particular de las vanguardias [históricas] que Juan Luis Martínez toma directamente y sin ningún prejuicio -digamos-, de que quede claramente establecido de que está dejándose influenciar por el circuito de las vanguardias históricas, -¿no?-, y particularmente por el surrealismo. Hay una famosa metáfora de la máquina de cocer, la reunión de un paraguas con una máquina de cocer sobre una mesa de bisección. Esa idea del recorte y el ensamblaje, está muy presente en La nueva novela, y eso es lo que a mí me ha llamado particularmente la atención, para elaborar una tesis que se preocupa también de la densidad semiótica del texto, y particularmente, la densidad semiótica o semiológica que tiene la figura del autor del texto, dentro del texto, que obviamente no es el autor real... sino que, -y es lo que yo postulo en este caso y que quisiera discutir con usted, ahora- es que el autor aquí, se está transformando en una figura que representa una autoridad, que es entreparentizada -que por lo tanto [entre otras cosas] se relativiza-, y también tachada; y esta violencia que se ejerce también con respecto a la autoridad del autor -vale decir del sujeto productor de un texto-. La autoridad moderna del autor, aquí pasa por el sedaso de la secularización, -por así decirlo-, por la metáfora del Dios muerto, como también se ve en la portada de La nueva novela: (~~Juan Luis Martínez~~), (~~Juan de Dios Martínez~~); y ahora aparece una nueva figura del autor que se desvincula y se despoja de la autoridad clásica, que le confería la tradición, la literatura y el arte en general a la figura del autor.

CC: Es otra lectura. Yo lo encuentro muy interesante, pero no se llega a esa interpretación sino colocando a Martínez en un paisaje literario y atribuyéndole a ese paisaje una influencia sobre Martínez. Yo como no soy de la profesión, yo leo La nueva novela de una manera un poco salvaje, -¿se fija usted?-, de acercarme a ella, encontrar interesante el contenido, leerla varias veces; y llego a la conclusión de que allí... no estoy comparando a Martínez ni siquiera con los autores que él nombra expresamente, autores franceses; algunos de los cuales conozco, otros no los conozco -¿se fija usted?-. Blanchot lo conozco muy bien, pero no conozco a otras personas a quien él nombra y que para usted esas alusiones a otros autores y otras obras, tienen una densidad y una significación que para mí que soy ignorante en el terreno, no la tienen -¿se fija usted?-. Yo no veo a Martínez -eso se lo digo para mayor claridad-, yo no veo a Martínez como objeto de influencias de una época literaria. Sino que veo el libro en la autonomía que yo misma le atribuyo. Yo le atribuyo al libro originalidad, le atribuyo a Martínez haber inventado una serie de cosas sorprendentes que lo asaltan a uno durante la lectura del libro... Para mí, probablemente, incluso se me pasa la mano de atribuirle a Martínez

inventos originales que, a lo mejor, están tomados de otros autores que yo no conozco; yo no puedo dar fe de eso -¿se fija usted?-, no estoy escribiendo un ensayo, -digamos-, en que se consideran eruditamente las influencias de unos escritores sobre otros, ese es otro tipo de trabajo. Yo estoy tratando de aclararle, -¿cómo le puedo decir?-, lo que veo de común en los procedimientos de Martínez que, como me han llamado la atención y lo he leído tantas veces, para tratar de formarme una idea de él... ¿cómo le puedo decir?, lo que yo propongo es el resultado de mi trato personal con Martínez. Yo no pretendo tampoco que esto sea iluminador en el terreno de las influencias literarias entre autores; una cosa que a usted le tiene que interesar, en primer lugar, porque usted está estudiando esa materia, pero yo me acerco como dejarme caer de afuera, sobre un libro que me ha llamado mucho la atención y que le he dedicado tanto tiempo, al final me he puesto a escribir sobre él, -¿verdad?-. Pero no me hago cargo de cómo encaja él en estos movimientos de vanguardia porque no tengo los conocimientos, simplemente no los tengo.

MG: Pero sí tiene conocimientos sobre metafísica y sobre filosofía del lenguaje...

CC: Ah, bueno, eso sí, eso sí...

MG: Me gustaría hacerle una pregunta que posiblemente no este muy bien formulada -¿no es cierto?-, porque así como usted visita la literatura desde la filosofía...

CC: Sí, claro...

MG: Yo visito la filosofía desde la literatura...

CC: Sí claro, todo eso es legítimo, todo esos movimientos son legítimos. (Risas). Dígame como a usted le parece, después yo le pregunto si no le entiendo bien...

MG: La pregunta es la siguiente: ¿Puede leerse La nueva novela como una metafísica de la subjetividad?

CC: Yo diría que no, porque no hay... yo no veo una exposición sistemática sobre lo que Martínez entiende por subjetividad. Desde luego, en La nueva novela, tiene en eso un parentesco muy cercano con otro libro de poemas líricos y es que las partes son muy independientes unas de otras, salvo en el hecho de que coinciden en... a mí juicio, coinciden en esta actividad de la negación pormenorizada de muchas cosas particulares, pero ¿tienen la autonomía estas partes? que tienen los poemas líricos también; usted lee Residencia en la tierra y va de un poema a otro y cada uno es una totalidad autosuficiente...

MG: Formando un todo orgánico. ¿Usted conoce las distinciones entre organicidad e inorganicidad en Burger, en Peter Burger, no?

CC: Sí, sí.

MG: Entonces hay una suerte de inorganicidad en La nueva novela que no estaría o ¿estaría relacionada con la subjetividad?... es la pregunta que le hago ahora.

CC: Yo diría que no, porque la subjetividad, por qué la vamos a ver como inorgánica.

MG: Ahora la subjetividad de un sujeto, ahora no visto como... el problema del sujeto, desde un punto de vista de lo que se predica del sujeto...

CC: Sí.

MG: De quién se habla [y cómo se habla], por lo tanto del predicado... los predicados del sujeto, -del sujeto autor en este caso, de alguna forma exhiben estos predicados del sujeto, una cierta fragilidad y una cierta caducidad que se va tornando progresiva hasta llegar a La desaparición de una familia, en eso más o menos concordamos -¿no?...

CC: Sí.

MG: Entonces ¿habría una subjetividad negativa o una subjetividad de la negación en los predicados de este sujeto?

CC: Bueno, vamos por parte. Cuando usted dice una... si acaso aquí se podría ver una metafísica de la subjetividad, yo digo que no, porque la metafísica objetiva sus temas y entonces hace un análisis o una exposición, -¿verdad?-, en la cual este tema está explorado sistemáticamente. Yo no veo que Martínez se halla dado una temática de la subjetividad -¿verdad?-, la cual este tratando a lo largo del libro. Ahora, el libro tiene -digamos-, un fuerte ingrediente subjetivo, en el sentido de que Martínez hace las decisiones sobre como trata cada uno de los autores que trata, sobre los autores que menciona, sobre las ilustraciones que asocia a veces desconcertantemente con temas diferentes. Una misma ilustración, -a propósito de temas diferentes-, o un mismo tema con ilustraciones diferentes. Él está haciendo ahí, estableciendo una red de relaciones...

MG: ¿Un *performance*?

CC: Sí. Pero lo está -digamos-, a partir de su propia subjetividad, haciendo -como es típico del poeta, por lo demás-, hacer decisiones tajantes sobre lo que dice, lo que no dice, lo que corrige, lo que no corrige, las palabras que elige, hasta dónde llega un poema; por ejemplo, el punto final de un poema lírico, es siempre una decisión muy peculiar, en la cual -si usted quiere-, se expresa la preferencia y la voluntad del poeta. Y en ese sentido, toda lírica y toda obra poética, es muy subjetiva, pero no que la subjetividad como tal sea un tema elegido... -¿verdad?- por una metafísica que aquí se podría... porque aquí no, a mí juicio no hay ninguna metafísica, hay alusiones metafísicas...

MG: Sobre esas alusiones en particular, de la metafísica, ¿no le parece a usted que habría una intención..? porque usted dice en alguna parte de su ensayo, dice que hay ciertas alusiones, ciertos juegos con la metafísica: las preguntas por lo real, por la realidad -¿no es cierto?-. ¿Esta metafísica sería de carácter negativo, estas alusiones a la metafísica? En la medida en que, la metafísica está relacionada con lo ideal, -según sus propias palabras en su ensayo-, ¿no es cierto?...

CC: Sí.

MG: Pero los ideales *no tiene ningún referente concreto*. En ese sentido ¿se estaría parodiando la metafísica?

CC: Sí, en eso sí que estoy de acuerdo. En el hecho de que así como se parodian muchas otras cosas, se parodia la lírica, se parodia la literatura que empieza con una página en blanco, y cuestiones de ese tipo; hay un fuerte elemento corrosivo como una extraña mezcla de ironía y melancolía. Es muy curioso el impacto sentimental de La nueva novela. A mí me ha llamado siempre mucho la atención, -¿verdad?-, qué le hace a uno ese impacto que por un lado es muy angustioso pero por otro lado todo está teñido de ironía, de... también de humor, de un humor pero muy melancólico. Todo tiene como una tendencia sentimental, también asociado con las formas de negación, más bien. Porque la ironía de Martínez, la forma como él ironiza la filosofía en general -y no solo la metafísica- es muy notoria, -¿verdad?-. También ironiza la ciencia, se ríe de la erudición, del afán de precisión de los científicos, se ríe de...

MG: Del discurso científico en general...

CC: Del discurso científico, en la parte esa que se llama zoología, por ejemplo, es obvia la burla y también es obvia la burla de la filosofía en general, -¿verdad?-, la manera como es tan frecuente en filosofía, el hacer una afirmación, considerarla luego críticamente y retirarla. Ese movimiento de afirmar para retirar, -¿verdad?-, cuando empieza, por ejemplo, ese poema de lo que dicen los pájaros...

MG: En pajarístico...

CC: Exactamente. En ese poema hay mucho una burla de ese procedimiento que uno podría asociar estrechamente, por ejemplo, con el método expositivo de Santo Tomás de Aquino que dice: se dice tal cosa, los hombres dicen tal cosa, entonces *sed contra*, pero, dice, en contra de esto se podría decir tal otra cosa, como crítica -¿no es cierto?-. Pero la crítica también necesita una reconsideración, y al final entonces por este arte del birli birloque, no queda casi nada en pie -¿se fija usted?-, porque todo está siendo carcomido

por la posibilidad de tomar distancia respecto de cualquier opinión, de cualquier cosa que se dice, de algo que se dice saber, entonces uno puede decir sí, pero usted dice que sabe eso, pero tal vez usted nunca ha considerado este otro argumento. Santo Tomás es un maestro en eso...

MG: Cuando usted dice sin sentido y absurdo, cuando se refiere al sin sentido y al absurdo al comienzo de su trabajo, ¿está pensando en estos problemas?

CC: No, estoy pensando en algo mucho más radical. Estoy pensando en una actitud humana que -digamos-, ha perdido la capacidad -podríamos decir-, o el gusto por establecer jerarquías entre las cosas: esto me importa más que esto, o esto es mío y esto otro se lo doy a usted, o esto otro lo puede tirar, si quiere, a la calle porque no me importa. O sea, el establecer una jerarquía entre situaciones, personas, cosas, implica que algunas me importan más que otras -¿verdad?-, que tengo como un...

MG: Categorías de valores...

CC: Categorías de valores, en la cual, estoy íntimamente..., me siento íntimamente dependiente de ciertas cosas y otras están un poco más lejos, o finalmente las ignoro porque me dan lo mismo. Que sí, que no, da lo mismo. Ahora, hay procesos en la vida humana que lo llevan a uno a una paulatina pérdida de esa capacidad de jerarquizar, de preocuparse, de dar importancia, de querer, también de amar...

MG: ¿Una deshumanización, diría usted?

CC: No, porque esa es una posibilidad muy humana, la de sentir que las cosas van perdiendo sentido para uno. Digamos eso es, ahora es obviamente, un proceso desvitalizante, un proceso que va privando al hombre de relaciones en las cuales se pone entero, -¿se fija usted?-, está comprometido. Si las cosas han perdido sentido para él... por eso es que siempre pienso en el ejemplo del suicidio. Es posible que el suicida, muchas veces -no digo siempre porque no hay que generalizar en estas materias-, el suicida, se suicida porque ya no hay nada que le importe, ya no hay nada que lo retenga; total vivir es una tarea bastante fregada, -¿verdad?-, y esforzada y dolorosa en muchos aspectos...

MG: O puede importarle todo tanto que lo supera y simplemente tiene que...

CC: Eso es difícil, eso ya lo hallo ya más difícil -digamos que le importe todo tanto que se mate, no lo creo...

MG: Digamos que lo supere cuando ya uno no puede soportar de alguna forma...

CC: Eso también es un motivo para suicidarse. El hecho de que las cosas..., descubra uno que las cosas que más le importan no funcionan como uno quiere...(..)

5.9 ¿QUÉ ES UN AUTOR?¹⁹⁷

“Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société française de philosophie*, año 63, n° 3, julio-setiembre de 1969, págs. 73-104 (société française de philosophie, 22 de febrero de 1969; debate con M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J d’Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.)

M. Foucault, profesor en el centro universitario experimental de Vicennes, se proponía desarrollar ante los miembros de la Société française de philosophie los siguientes argumentos:

“¿Qué importa quién habla?” En esta diferencia se afirma el **principio ético**, el más fundamental tal vez, **de la escritura** contemporánea. La desaparición del autor se ha convertido, para la crítica, en un **tema ya cotidiano**. Pero **lo esencial no es constatar una vez más su desaparición**; hay que repetir, como lugar vacío -a la vez indiferente y coactivo-, los **emplazamientos en donde se ejerce esta función**.

1. **El nombre de autor**: imposible tratarlo como una descripción definida; pero igual imposibilidad de tratarlo como un nombre propio ordinario.
2. **La relación de apropiación**: el autor no es exactamente ni el propietario ni el responsable de sus textos; no es ni el productor ni el inventor. ¿Cuál es la naturaleza del *speech act* que permite decir que hay obra?
3. **La relación de atribución**. El autor es sin duda aquel a quien puede atribuírsele lo que ha sido dicho o escrito. Pero la atribución -incluso cuando se trata de un autor conocido- es el resultado de operaciones críticas complejas y raramente justificadas. Las incertidumbres del *opus*.
4. **La posición del autor**. Posición del autor en el libro (uso de conmutadores [*embrayeurs*]; funciones de los prefacios; simulacros del escribiente [*scripteur*], del recitador, del confidente, del memorialista). Posición del autor en los diferentes tipos de discurso (en el discurso filosófico, por ejemplo). Posición del autor en un campo

¹⁹⁷ Foucault, Michel. Entre Filosofía y Literatura. (Obras esenciales Vol. I). Introducción, traducción y edición a cargo de Miguel Morey. Editorial Paidós. Barcelona, 1999. (Pp. 329-351).

discursivo (¿qué es el fundador de una disciplina? ¿qué puede significar el retorno a...” como momento decisivo en la transformación de un campo de discurso?).

ACTA DE LA SESIÓN

Se abre la sesión a las 16 horas 45, en el College de France, sala n° 6, bajo la presidencia de Jean Wahl.

Jean Wahl: Tenemos el placer de tener hoy con nosotros a Michel Foucault. Hemos estado un poco impacientes con su venida, un poco inquietos por su retraso, pero está aquí ya. No voy a presentarlo, es el “verdadero” Foucault, el de *Les Mots et les Choses*, el de la tesis sobre la locura. A continuación, le cedo la palabra.

Michel Foucault: Creo -sin estar del todo seguro- que la tradición es que se aporte a esta Société de philosophie el resultado de trabajos ya concluidos, para ofrecerlos a su examen y a su crítica. Desgraciadamente, lo que yo les apporto hoy es demasiado escaso, temo, como para merecer vuestra atención: es un proyecto que quisiera someter a ustedes, un ensayo de análisis del que sólo entreveo apenas las líneas mayores; pero me ha parecido que esforzándome por trazarlas ante ustedes, pidiéndoles que las juzguen y rectifiquen, yo buscaba, “como un buen neurótico”, un doble beneficio: primero, el de sustraer los resultados de un trabajo que no existe todavía al rigor de sus objeciones, y el de hacer que se beneficie, en el momento de su nacimiento, no sólo de vuestro padrinazgo, sino también de vuestras sugerencias.

Y quisiera dirigirles otro ruego: no quisiera que se ofendieran si, escuchando las preguntas que ustedes van a plantearme, siento todavía, y aquí sobre todo, la ausencia de una voz que hasta hoy me ha sido indispensable; ustedes podrán comprender que sea a mi primer maestro a quien inevitablemente quisiera escuchar. Al fin y al cabo, fue a quien primero le hablé de mi proyecto de trabajo; y, con seguridad, siento que hubiera sido un gran apoyo que asistiera al primer esbozo de éste y que me ayudara una vez más en mis incertidumbres. Pero al fin y al cabo, ya que la ausencia es el lugar primero del discurso, les ruego que acepten que, en primer lugar, sea a él a quien me dirija esta tarde.

El tema que he propuesto: “¿Qué es un autor?”, debo, evidentemente, justificarlo un poco ante ustedes.

Si he escogido tratar esta cuestión tal vez un poco extraña, es en primer lugar porque quería hacer una cierta crítica a lo que en otro tiempo alcancé a escribir. Y volver sobre un cierto número de imprudencias que llegué a cometer. **En *Les Mots et les Choses*, intenté analizar masas verbales, especies de capas discursivas (*nappes discursives*) que no estaban escandidas según las unidades habituales del libro, de la obra y del autor.** Hablé en general de la “historia natural”, o del “análisis de las riquezas” o de la “economía política”, pero en absoluto de obras o de escritores. Sin embargo, a lo largo de todo el texto, utilicé ingenuamente, es decir de un modo salvaje, nombres de autores. Hablé de Buffon, de Cuvier, de Ricardo, etc. y dejé que estos nombres funcionaran con una ambigüedad bastante embarazosa. Hasta el punto de que dos clases de objeciones podían ser formuladas legítimamente, y de hecho lo fueron. Por un lado, se me dijo: usted no escribe a Buffon como es debido, ni el conjunto de la obra de Buffon, y lo que usted dice de Marx es irrisoriamente insuficiente respecto al pensamiento de Marx. Estas objeciones evidentemente estaban fundadas, pero pienso que no eran del todo pertinentes en relación a lo que yo hacía; **porque el problema para mí no era describir a Buffon o a Marx, ni restituir lo que habían dicho o querido decir: buscaba encontrar simplemente las reglas con las que había formado un cierto número de conceptos o de conjuntos teóricos que se pueden encontrar en sus textos.** También se me hizo otra objeción: usted, se me dijo, forma familias monstruosas, empareja nombres tan manifiestamente opuestos como los de Buffon o Linneo, usted pone a Cuvier al lado de Darwin, en contra del juego más visible de los parentescos y semejanzas naturales. **También aquí yo diría que la objeción no me parece conveniente, porque nunca he intentado hacer un cuadro genealógico de las individualidades espirituales, no he querido constituir un daguerrotipo intelectual del sabio o del naturalista del siglo XVII y del XVIII; no quise formar ninguna familia, ni santa ni perversa, buscaba simplemente -lo cual era mucho más modesto- las condiciones de funcionamiento de prácticas discursivas específicas.**

Entonces, me dirán ustedes, ¿por qué haber utilizado, en *Les Mots et les Choses*, nombres de autor? Hubiera debido, o bien no utilizar ninguno, o bien definir el modo como usted se servía de ellos. Esta objeción está, creo, perfectamente justificada: he intentado medir sus implicaciones y consecuencias en un texto que aparecerá pronto; allí intento dar un estatuto a grandes unidades discursivas como las que se llaman Historia natural o Economía política; me he preguntado con qué métodos, con qué

instrumentos pueden establecerse, escandirse, analizarse y describirse. Es ésta la primera parte de un trabajo emprendido hace algunos años, que ahora ha concluido.

Pero, otra pregunta se plantea: la del autor -y de ésta es de la que quisiera hablar ahora-. Esta noción constituye el momento fuerte de la individualización en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, en la historia de la filosofía también, y en el de las ciencias. Incluso hoy, cuando se hace la historia de un concepto, o de un género literario, o de un tipo de filosofía, creo que se siguen considerando estas unidades como escansiones relativamente débiles, segundas, y superpuestas, en relación a las de autor y de obra.

Dejaré de lado, por lo menos en la exposición de esta tarde, el análisis histórico-sociológico del personaje del autor. Cómo el autor se individualizó en una cultura como la nuestra, qué estatuto se le dio, a partir de qué momento, por ejemplo, empezaron las investigaciones de autenticidad y de atribución, en qué sistema de valoración quedó incluido un autor, en qué momento se empezó a contar la vida no ya de los héroes sino de los autores, cómo se instauró esa categoría fundamental de la crítica "el hombre-y-la-obra", todo esto sin duda merecería ser analizado. Por el momento quisiera tratar únicamente de la relación del texto con el autor, del modo como el texto apunta a esa figura que le es exterior y anterior, aparentemente por lo menos.

El tema del que quisiera partir podría formularse con unas palabras que tomo prestadas de Beckett: "Qué importa quién habla, alguien ha dicho qué importa quién habla". En esta diferencia pienso que hay que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea. Digo "ética" porque esta indiferencia no es exactamente un rasgo que caracterice la manera como se habla o se escribe; es más bien una especie de regla inmanente, retomada sin cesar, nunca enteramente aplicada, un principio que no marca a la escritura como resultado sino que la domina como práctica. Esta regla es de sobras conocidas, como para que sea preciso detenerse a analizarla; bastará con especificarla con dos de sus grandes temas. Puede decirse, primero, que la escritura de hoy se ha liberado del tema de la expresión: no se refiere más que a sí misma, y sin embargo, no está alojada en la forma de la interioridad; se identifica con su propia exterioridad desplegada. Lo que quiere decir que es un juego de signos ordenado menos por su contenido significado que por la naturaleza misma del significante; pero también que esta regularidad de la escritura se experimenta siempre del lado de sus límites; siempre está en proceso de transgresión y de inversión de esta regularidad que acepta y con la que juega; la escritura se despliega como un juego que

va infaliblemente más allá de sus reglas, y de este modo pasa al afuera. En la escritura no hay manifestación ni exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción (*épinglage*) de un sujeto en un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en que el sujeto que escribe no deja de desaparecer.

El segundo tema aún es más familiar; es el parentesco de la escritura con la muerte. Este vínculo derroca un tema milenario; el relato, o la epopeya de los Griegos estaba destinado a perpetuar la inmortalidad del héroe, y si el héroe aceptaba morir joven, era para que su vida, consagrada de este modo, y magnificada por la muerte, pasara a la inmortalidad; el relato compensaba esta muerte aceptada. De un modo diferente, el relato árabe -pienso en *Las mil y una noches*- tenía también como motivación, como tema y pretexto, la de no morir: se hablaba, se contaba hasta la madrugada para apartar a la muerte, para diferir ese plazo que debía cerrar la boca del narrador. El relato de Sherezade es el anverso obstinado del asesinato, es el esfuerzo de cada noche para que la muerte se mantenga fuera del círculo de la existencia. Nuestra cultura ha metamorfoseado este tema del relato o de la escritura hechos para conjurar a la muerte; la escritura se vincula ahora con el sacrificio, con el sacrificio de la misma vida; la desaparición voluntaria que no está representada en los libros, ya que encuentra su cumplimiento en la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de aportar la inmortalidad ha recibido ahora el derecho de matar, de ser la asesina de su autor. Por ejemplo Flaubert, Proust, Kafka. Pero hay otra cosa: esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; por medio de todos los traveses que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es sino la singularidad de su ausencia; le es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura. Todo esto es sabido; y ya hace bastante tiempo que la crítica y la filosofía han levantado acta de esta desaparición o de esta muerte del autor.

Sin embargo, no estoy seguro de que se hayan extraído rigurosamente todas las consecuencias requeridas por esta constatación, ni que se haya tomado con exactitud la medida del acontecimiento. Más precisamente, me parece que un cierto número de nociones que hoy están destinadas a sustituir el privilegio del autor lo bloquean, de hecho, y esquivan lo que debería despejarse. Tomaré simplemente dos de estas nociones que son, pienso, singularmente importantes hoy.

En primer lugar, la noción de obra. Se dice, en efecto (y es todavía una tesis muy

familiar), que lo propio de la crítica no es despejar las relaciones de la obra con el autor, ni querer reconstruir a través de los textos un pensamiento o una experiencia; debe más bien analizar la obra en su estructura, en su arquitectura, en su forma intrínseca y en el juego de sus relaciones internas. Ahora bien, en este punto hay que plantear un problema: “¿Qué es una obra?” ¿cuál es pues esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra? ¿de qué elementos se compone? Una obra, ¿acaso no es lo que ha escrito alguien que es un autor?”. Vemos cómo surgen las dificultades. Si un individuo no fuera un autor, ¿acaso podría decirse que lo que ha escrito, o dicho, lo que ha dejado en sus papeles, lo que ha podido restituirse de sus palabras, podía ser llamado una “obra”? Cuando Sade no era un autor, ¿qué eran entonces sus papeles? Rollos de papel sobre los que, hasta el infinito, durante sus jornadas de prisión, desarrollaba sus fantasmas.

Pero supongamos que se trata de un autor: ¿acaso todo lo que ha escrito o dicho, todo lo que ha dejado detrás suyo forma parte de su obra? Problema a la vez teórico y técnico. Cuando se emprende la publicación de, por ejemplo, las obras de Nietzsche, ¿dónde hay que detenerse? Hay que publicarlo todo, naturalmente, pero, ¿qué quiere decir ese “todo”? ¿Todo lo que Nietzsche mismo publicó? Por supuesto. ¿Los borradores de sus obras? Evidentemente. ¿Los proyectos de aforismos? ¿Lo tachado también, las notas al pie de sus cuadernos? Sí. Pero, cuando en el interior de un cuaderno lleno de aforismos, se encuentra una referencia, la indicación de un encuentro o una dirección, una cuenta de lavandería: ¿es obra o no? ¿Y por qué no? Y así hasta el infinito. Entre los millones de huellas dejadas por alguien tras su muerte, ¿cómo puede definirse una obra? La teoría de la obra no existe y aquellos que, ingenuamente, emprenden la edición de obras carecen de esta teoría y su trabajo empírico se paraliza muy rápidamente. Y podríamos continuar: ¿puede decirse que *Las mil y una noches* constituyen una obra? ¿Y los *Stromata* de Clemente de Alejandría o las *Vidas* de Diógenes Laercio? Se hace evidente la abundancia de preguntas que se plantean a propósito de esta noción de obra. De modo que resulta insuficiente afirmar: olvidémonos del escritor, olvidémonos del autor, y vamos a estudiar, en sí misma, la obra. La palabra “obra” y la unidad que designa probablemente no son tan problemáticas como la individualidad del autor.

Otra noción, creo, bloquea la constatación de la desaparición del autor y en algún modo retiene al pensamiento al borde de esa desaparición; con sutileza, preserva todavía la existencia del autor. Es la noción de escritura. De un modo riguroso, debería

permitir no sólo obviar la referencia al autor, sino dar un estatuto a su nueva ausencia. Según el estatuto que actualmente se da a la noción de escritura, no se trata, en efecto, ni del gesto de escribir ni de la marca (síntoma o signo) de lo que alguien hubiera querido decir; **se trata de un esfuerzo de una destacable profundidad por pensar la condición en general de cualquier texto, la condición a la vez del espacio en que se dispersa y del tiempo en el que se despliega.**

Me pregunto si, reducida a veces a un uso corriente, esta noción acaso transpone, en un anonimato trascendental, los caracteres empíricos del autor. Es frecuente contentarse con borrar las marcas demasiado visibles de la empiricidad del autor poniendo en obra, una paralelamente a la otra, una contra otra, dos maneras de caracterizarla: la modalidad crítica y la modalidad religiosa. En efecto, prestar a la escritura un estatuto originario, ¿no es acaso una manera de retraducir en términos trascendentales, por una parte, la afirmación teológica de su carácter sagrado, y, por otra, la afirmación crítica de su carácter creador? Admitir que la escritura, en algún modo, por la misma historia que ha hecho posible, está sometida a la prueba del olvido y de la represión, ¿acaso no es retraducir en términos trascendentales el principio religioso del sentido oculto (con la necesidad de interpretar) y el principio crítico de las significaciones implícitas, de las determinaciones silenciosas, de los contenidos oscuros (con la necesidad de comentar)? Finalmente, pensar la escritura como ausencia, ¿acaso no es repetir simplemente en términos trascendentales el principio religioso de la tradición a la vez inalterable y nunca saturada, y el principio estético de la supervivencia de la obra, de su posteridad más allá de la muerte, y de su exceso enigmático en relación con el autor?

Pienso pues que un uso tal de la noción de escritura corre el peligro de mantener los privilegios del autor bajo la salvaguarda del *a priori*: hace subsistir, en la luz gris de la neutralización, el juego de las representaciones que han formado una cierta imagen del autor. **La desaparición del autor, que desde Mallarmé es un acontecimiento que no cesa, se encuentra sometida al bloqueo trascendental.** ¿Acaso no hay actualmente una línea divisoria importante entre quienes creen poder pensar todavía las rupturas de hoy según la tradición histórico-trascendental del siglo XIX y aquellos que se esfuerzan por liberarse de ella definitivamente?

Pero evidentemente no basta como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. Igualmente, no basta con repetir indefinidamente que Dios y el hombre han muerto de una muerte conjunta. Lo que debería hacerse es localizar el espacio que ha quedado vacío con la desaparición del autor, seguir con la mirada el reparto de lagunas y de fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer.

Quisiera primeramente evocar en poca palabras los problemas planteados por el uso del nombre de autor. ¿Qué es un nombre de autor? ¿Y cómo funciona? No pretendo proponerles una solución, sino indicar tan sólo algunas de las dificultades que presenta.

El nombre de autor es un nombre propio; plantea los mismos problemas que él. (Me refiero aquí, entre otros análisis, a los de Searle.) No es posible hacer del nombre propio, evidentemente, una referencia pura y simple. El nombre propio (e igualmente el nombre de autor) tiene otras funciones además de las indicadoras: Es más que una indicación, un gesto, un dedo apuntando hacia alguien; en una cierta medida, es el equivalente de una descripción. Cuando se dice "Aristóteles", se emplea una palabra que es el equivalente de una descripción o de una serie de descripciones definidas, del tipo: "el autor de los *Analíticos*", o: "el fundador de la ontología" etc. Pero no podemos quedarnos ahí; un nombre propio no tiene pura y simplemente una significación; cuando se descubre que Rimbaud no ha escrito *La Chasse spirituelle*, no puede pretenderse que este nombre propio o este nombre de autor ha cambiado de sentido. El nombre propio y el nombre de autor se encuentran situados entre estos dos polos de la descripción y de la designación; seguramente tienen un cierto vínculo con lo que nombran, pero ni completamente bajo el modo de la descripción: vínculo específico. Sin embargo -y es ahí donde aparecen las dificultades particulares del nombre de autor-, el vínculo del nombre de autor con lo que nombra no son isomorfos y no funcionan de la misma manera. Éstas son algunas de las diferencias.

Si me doy cuenta, por ejemplo, de que Pierre Dupont no tiene los ojos azules, o no ha nacido en París, o no es médico, etc. , a pesar de ello este nombre, Pierre Dupont, continuará refiriéndose siempre a la misma persona; el vínculo de designación no quedará modificado por ello. En cambio, los problemas planteados por el nombre de autor son mucho más complejos: si descubro que Shakespeare no nació en la casa que hoy se visita, ésta es una modificación que, evidentemente, no alterará el funcionamiento del nombre de autor; pero si se demostrara que Shakespeare no escribió

los *Sonetos* que pasan por suyos, éste es un cambio de otro tipo: no deja indiferente el funcionamiento del nombre de autor. Y si se probara que Shakespeare escribió el *Órganon* de Bacon sencillamente porque es el mismo autor quien escribió las obras de Bacon y las de Shakespeare, éste es un tercer tipo de cambio que modifica enteramente el funcionamiento del nombre de autor. El nombre de autor no es pues exactamente un nombre propio como los otros.

Otros muchos hechos indican la singularidad paradójica del nombre de autor. No es en absoluto lo mismo decir que Pierre Dupont no existe que decir que Homero o Hermes Trimegisto no existieron; en un caso, quiere decirse que nadie lleva el nombre de Pierre Dupont; en el otro, que varios han sido confundidos bajo un solo nombre o que el autor verdadero no tiene ninguno de los rasgos atribuidos tradicionalmente al personaje de Homero o de Hermes. Tampoco es en absoluto lo mismo decir que Pierre Dupont no es el verdadero nombre de X, sino que Jaques Durand, y decir que Stendhal se llamaba Henry Beyle. Podríamos también interrogarnos sobre el sentido y el funcionamiento de una proposición como “Bourbaki es fulano, mengano, etc.” y “Víctor Eremita, Climacus, Anticlimacus, Frater Taciturnus, Constantin Constantinus son Kierkegaard”.

Estas diferencias tienen que ver tal vez con el hecho siguiente: un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede ser sustituido por un pronombre, etc.); ejerce un cierto papel respecto de los discursos: asegura una función clasificadora; un nombre determinado permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además, establece una relación de los textos entre ellos; Hermes Trimegisto no existió, Hipócrates tampoco -en el sentido en que podríamos decir que Balzac existe-, pero que varios textos hayan sido colocados bajo un mismo nombre indica que se establecía entre ellos una relación de homogeneidad o de filiación, o de autenticación de unos por los otros, o de explicación recíproca, o de utilización concomitante. Finalmente, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que pueda decirse que “esto ha sido escrito por fulano”, o que “fulano es su autor”, indica que este discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de un cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto.

Se llega así, finalmente, a la idea de que el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior del discurso al individuo real y exterior que lo ha producido, sino que corre, en algún modo, en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser o, por lo menos, lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto de discursos, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no está situado en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instauro un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular. Podría decirse, por consiguiente, que hay en una civilización como la nuestra un cierto número de discursos que están provistos de la función "autor" mientras que otros están desprovistos de ella. Una carta privada puede tener un signatario, pero no tiene autor; un contrato puede tener un fiador, pero no tiene autor. Un texto anónimo que se lee por la calle en una pared tiene un redactor, pero no tiene autor. La función autor es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.

Ahora deberíamos analizar esta función "autor". En nuestra cultura, ¿cómo se caracteriza un discurso que lleva la función autor? ¿En qué se opone a los otros discursos? Creo que se pueden reconocer, si se considera solamente el autor de un libro o de un texto, cuatro caracteres diferentes.

En primer lugar, son objetos de apropiación; la forma de propiedad que manifiestan es de un tipo bastante particular; fue codificada hace ya un cierto número de años. Hay que subrayar que esta propiedad fue segunda históricamente respecto de lo que podríamos llamar la apropiación penal. Los textos, los libros, los discursos empezaron realmente a tener autores (diferentes de personajes míticos, de grandes figuras sacralizadas y sacralizantes) en la medida en que el autor podía ser castigado, es decir, en la medida en que los discursos podían ser transgresivos. El discurso, en nuestra cultura (y sin duda en muchas otras), no era, originalmente, un producto, una cosa, un bien; era esencialmente un acto -un acto que estaba colocado en el campo bipolar de lo sagrado y de lo profano, de lo lícito y de lo ilícito, de lo religioso y de lo blasfematorio-. Fue históricamente un gesto lleno de riesgos antes de ser un bien incluido en un circuito de propiedades. Y cuando se instauró un régimen de propiedad para los textos, cuando se promulgaron unas reglas estrictas sobre los derechos de autor, sobre las relaciones autor-editor, sobre los derechos de reproducción, etc. -es decir, a fines del siglo XVIII y principios del XIX-, fue en ese momento cuando la posibilidad de transgresión que

pertenecía al acto de escribir tomó cada vez más el cariz de un imperativo propio de la literatura. Como si el autor, a partir del momento en el que fue colocado en el sistema de propiedad que caracteriza a nuestra sociedad, compensara el estatuto que así recibía recuperando el viejo campo bipolar del discurso, practicando sistemáticamente la transgresión, restaurando el peligro de una escritura a la que, por otro lado, se le garantizaban los beneficios de la propiedad.

Por otra parte, la función-autor no se ejerce de un modo universal y constante en todos los discursos. En nuestra civilización, no han sido siempre los mismos textos los que han pedido recibir una atribución. Hubo un tiempo en el que esos textos que hoy llamaríamos “literarios” (relatos, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias) eran recibidos, puestos en circulación, valorados sin que se planteara la cuestión de su autor; su anonimato no presentaba dificultades, su antigüedad, verdadera o supuesta, era una garantía suficiente. En cambio, los textos que hoy llamaríamos científicos, referidos a la cosmología y el cielo, la medicina y las enfermedades, las ciencias naturales o la geografía, no eran aceptados en la Edad Media, y no tenían valor de verdad, si no estaban marcados con el nombre de su autor. “Hipócrates dijo”, “Plinio cuenta” no eran exactamente fórmulas de un principio de autoridad; eran los índices con los que estaban marcados los discursos destinados a ser aceptados como probados. Un quiasmo se produjo en el siglo XVII o en el XVIII; se empezaron a aceptar los discursos científicos por sí mismos, en el anonimato de una verdad establecida o siempre demostrable de nuevo; era su pertenencia a un conjunto sistemático la que los garantizaba, y no la referencia al individuo que los había producido. La función-autor se borra, el nombre del inventor no sirve, a lo sumo, sino para bautizar un teorema, una proposición, un efecto importante, una propiedad, un cuerpo, un conjunto de elementos, un síndrome patológico. Pero los discursos “literarios” no pueden ser aceptados si no están dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo ha escrito, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto. El sentido que se le concede, el estatuto o el valor que se le reconoce dependen de cómo se responde a estas cuestiones. Y si, como consecuencia de un accidente o de una voluntad explícita del autor, nos llega un texto anónimo, en seguida el juego es descubrir al autor. El anonimato literario no nos es soportable; sólo lo aceptamos en tanto que enigma. La función autor, en nuestros días, funciona de pleno para las obras literarias. Por supuesto habría que matizar todo esto: la crítica, desde hace cierto tiempo, ha empezado a tratar a las obras según su género y su tipo, según elementos recurrentes que figuran en ellas,

según sus variaciones respecto de una invariante que no es sino el creador individual. Igualmente, si la referencia al autor, en matemáticas, es poco más que un modo de nombrar unos teoremas o unos conjuntos de proposiciones, en biología y en medicina, la indicación del autor, y la fecha de su trabajo, juegan un papel bastante diferente: no es simplemente un modo de indicar la fuente, sino de dar un cierto índice de “fiabilidad” en relación con las técnicas y los objetos de experiencia utilizados en aquella época o en tal laboratorio.)

Tercer carácter de esta función-autor. No se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ente de razón que se llama el autor. Sin duda, se intenta dar un estatuto realista a este ente de razón: sería, en el individuo, una instancia “profunda, un poder “creador”, un “proyecto”, el lugar originario de la escritura. Pero, de hecho, lo que en el individuo es designado como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es más que la proyección, en unos términos más o menos psicologizantes, del tratamiento que se impone a los textos, de las comparaciones que se operan, de los rasgos que se establecen como pertinentes, de las continuidades que se admiten, o de las exclusiones que se practican. Todas estas operaciones varían según las épocas, y los tipos de discurso. No se construye un “autor filosófico” como un “poeta”; y no se construía el autor de una obra novelesca en el siglo XVIII como se hace en nuestros días. Sin embargo, se puede hallar a través del tiempo una cierta invariante en las reglas de construcción del autor.

Me parece, por ejemplo, que la manera como la crítica literaria definió al autor durante largo tiempo -o mejor dicho, construyó la forma-autor a partir de los textos y los discursos existentes- deriva bastante directamente de la manera como la tradición cristiana autentificó (o al contrario rechazó) los textos de los que disponía. En otros términos, para “encontrar” al autor en la obra, la crítica moderna usa esquemas bastante cercanos a la exégesis cristiana cuando ésta quería demostrar el valor de un texto por la santidad del autor. En el *De viribus illustribus*, San Jerónimo explica que la homonimia no basta para identificar de modo legítimo a los autores de varias obras: individuos diferentes pudieron llevar el mismo nombre, o uno pudo, de modo abusivo, usurpar el patronímico de otro. El nombre como marca individual no es suficiente cuando se encara la tradición textual. ¿Cómo atribuir entonces varios discursos a un solo y mismo autor? ¿Cómo usar la función-autor como para saber si se está ante uno o varios individuos? San Jerónimo da cuatro criterios: si, entre varios libros atribuidos a un

autor, uno es inferior a los otros, hay que retirarlo de la lista de sus obras (el autor queda entonces definido como un cierto nivel constante de valor); igualmente, si ciertos textos están en contradicción doctrinal con otras obras de un autor (el autor queda entonces definido como un cierto campo de coherencia conceptual o teórica); también es preciso excluir las obras que están escritas en un estilo diferente, con unas palabras y unos giros que normalmente no se encuentran en la pluma del escritor (es el autor como unidad estilística); finalmente, deben considerarse como interpolados los textos que se remiten a acontecimientos o que citan personajes posteriores a la muerte del autor (el autor es entonces momento histórico definido y punto de encuentro de un cierto número de acontecimientos). Ahora bien, la crítica literaria moderna, incluso cuando no se preocupa por la autenticación (lo cual es la regla general), no define al autor de modo muy diferente: el autor es lo que permite explicar tanto la presencia de cierto número de acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas (y ello gracias a la biografía del autor, al establecimiento de su perspectiva individual, al análisis de su pertenencia social o de su posición de clase, a la puesta al día de su proyecto fundamental). El autor es igualmente el principio de una cierta unidad de escritura -es obligado que todas las diferencias se reduzcan al mínimo gracias a los principios de evolución, de madurez o de influencia. El autor es incluso lo que permite remontar las contradicciones que puedan desplegarse en una serie de textos: es preciso que exista -a un cierto nivel de su pensamiento o de su deseo, de su conciencia - o de su inconsciente -un punto a partir del cual las contradicciones se resuelven, los elementos incompatibles finalmente se encadenan unos a otros o se organizan alrededor de una contradicción fundamental y originaria. Finalmente, el autor es un cierto hogar de expresión que, bajo formas más o menos acabadas, se manifiesta tanto, y con el mismo valor, en unas obras, en unos borradores, en unas cartas, en unos fragmentos, etc. Los cuatro criterios de autenticidad de San Jerónimo (criterios que parecen bastante insuficientes para los exégetas de hoy) definen las cuatro modalidades según las cuales la crítica moderna usa la noción de autor.

Pero la función autor no es en efecto una pura y simple reconstrucción hecha de segunda mano a partir de un texto dado como un material inerte. El texto siempre lleva en sí mismo un cierto número de signos que remiten al autor. Estos signos son bien conocidos por los gramáticos: **son los pronombres personales, los adverbios de tiempo y lugar, la conjugación de los verbos.** Pero hay que subrayar que estos elementos no funcionan de la misma manera en los discursos provistos de la función

autor que en los discursos desprovistos de ella. En estos últimos, estos “conmutadores” [*embrayeurs*] remiten al sujeto real y a las coordenadas espacio-temporales de su discurso (aunque puedan producirse algunas modificaciones: como por ejemplo los discursos en primera persona). En cambio, en los primeros, su papel es más complejo y variable. Es bien sabido que en una novela que se presenta como el relato de un narrador, el pronombre de primera persona, el presente indicativo, los signos de localización no remiten nunca exactamente al escritor, ni al momento en el que escribe ni al gesto mismo de su escritura; sino a un *alter ego* cuya distancia con el escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso mismo de la obra. Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado del locutor ficticio; la función autor se efectúa en la misma escisión -en esa partición y en esa distancia-. Se dirá, tal vez, que ésta es tan sólo una propiedad singular del discurso novelesco o poético: un juego en el que no se comprometen más que estos “semi-discursos”. De hecho, todos los discursos que están provistos de la función autor conllevan esta pluralidad del ego. El ego que habla en el prefacio de un tratado de matemáticas -y que indica las circunstancias de su composición- no es idéntico ni por su posición ni por su funcionamiento al que habla en el curso de una demostración y que aparece bajo la forma de un “concluyo” o “supongo”: en un caso el “yo” remite a un individuo sin equivalente que, en un lugar y en un tiempo determinados, ha cumplido un cierto trabajo; en el segundo, el “yo” designa un plan y un momento de demostración que cualquier individuo puede ocupar, siempre que haya aceptado el sistema de símbolos, el mismo juego de axiomas, el mismo conjunto de demostraciones previas. Pero se podría señalar también un tercer ego. En el mismo tratado; aquel que habla para decir el sentido del trabajo, los obstáculos encontrados, los resultados obtenidos, los problemas que todavía se plantean; este ego se sitúa en el campo de los discursos matemáticos ya existentes o aún por venir. La función autor no está asegurada por uno de estos ego (el primero) a expensa de los dos otros, que entonces no serían más que un desdoblamiento ficticio. Hay que decir al contrario que, en esos discursos, la función autor funciona de tal modo que da lugar a una dispersión de estos tres ego simultáneos.

Sin duda el análisis podría recorrer algunos otros rasgos característicos de la función-autor. Pero hoy me limitaré a los cuatro que acabo de evocar, porque me parecen a la vez los más visible y los más importantes. Los resumiré de este modo: **la función autor está vinculada al sistema jurídico e institucional que rodea, determina y articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y del**

mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que clases diferentes de individuos pueden ocupar.

Pero me doy cuenta de que hasta ahora he limitado mi tema de un modo injustificable. De seguro, debería haberse hablado de lo que es la función autor en la pintura, en la música, en las técnicas, etc. Con todo, incluso suponiendo que nos mantengamos, como quisiera que así fuera esta tarde, en el mundo de los discursos, creo haber dado al término "autor" un sentido con mucho demasiado estrecho. Me he limitado al autor entendido como autor de un texto, de un libro o de una obra cuya producción se le puede atribuir legítimamente. Ahora bien, resulta fácil ver que, en el orden del discurso, se puede ser el autor de otras cosas además de un libro -de una teoría, de una tradición, de una disciplina en el interior de la cual otros libros y otros autores podrán ocupar a su vez un lugar-. En una palabra diría que estos autores se encuentran en una posición "transdiscursiva".

Es un fenómeno constante -seguramente tan viejo como nuestra civilización-. Homero y Aristóteles, los Padres de la Iglesia jugaron este papel; pero también los primeros matemáticos y quienes estuvieron en el origen de la tradición hipocrática. Pero me parece que, en el curso del siglo XIX en Europa, se ha visto aparecer unos tipos de autor bastante singulares y que no deberían confundirse con los "grandes" autores literarios, ni con los autores de textos religiosos canónicos, ni con los fundadores de ciencias. Los llamaremos, de un modo un poco arbitrario, "fundadores de discursividad".

Estos autores tienen esta particularidad de que no son solamente autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo de más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos. En este sentido, son bastante diferentes, por ejemplo, de un autor de novelas, que en el fondo nunca es más que el autor de su propio texto. Freud no es simplemente el autor de la *Traumdeutung* o del *Chiste y su relación con el inconsciente*; Marx no es simplemente el autor del *Manifiesto* o del *Capital*: establecieron una posibilidad indefinida de discursos. Evidentemente, hay una objeción fácil. No es verdad que el autor de una novela no sea más que el autor de su propio texto; en un sentido, también él, siempre que sea, como suele decirse, un poco "importante", rige y dirige algo más. Tomando un ejemplo muy sencillo, puede decirse

que Ann Radcliffe no sólo ha escrito *Las visiones del castillo de los Pirineos* y un cierto número de otras novelas, también hizo posible las novelas de terror a principios del siglo XIX, y, en esta medida, su función de autor excede su misma obra. Solo que, a esta objeción, creo que se puede responder: lo que hacen posible estos instauradores de discursividad (tomo como ejemplo a Marx y a Freud, porque creo que son a la vez los primeros y los más importantes), lo que hacen posible, es algo completamente diferente de lo que hace posible un autor de novela. Los textos de Ann Radcliffe abrieron el campo a un cierto número de semejanzas y de analogías que tienen por modelo o principio su propia obra. Ésta contiene unos signos característicos, una figuras, unas relaciones, unas estructuras que pudieron ser reutilizadas por otros. Decir que Ann Radcliffe fundó la novela de terror quiere decir en definitiva: en la novela de terror del siglo XIX, encontraremos, como en Ann Radcliffe, el tema de la heroína atrapada en la trampa de su propia inocencia, la figura del castillo secreto que funciona como una contra-ciudad, el personaje del héroe negro, maldito, consagrado a hacer expiar al mundo el mal que se le ha hecho, etc. En cambio, cuando hablo de Marx o de Freud como “instauradores de discursividad”, quiero decir que no sólo han hecho posibles un cierto número de analogías, han hecho posibles (y en igual medida) un cierto número de diferencias. Abrieron el espacio a algo diferente de ellos, que sin embargo pertenece a lo que fundaron. Decir que Freud fundó el psicoanálisis no quiere decir (no quiere decir simplemente) que el concepto de líbido o la técnica de análisis de los sueños se encuentra también en Abraham o Melanie Klein, quiere decir que Freud hizo posibles un cierto número de diferencias respecto de sus textos, de sus conceptos, de sus hipótesis, que pertenecen todas al discurso psicoanalítico mismo.

En este punto, pienso, surge una nueva dificultad, o por lo menos un nuevo problema: en definitiva, ¿no es éste el caso de todo fundador de ciencia, o de todo autor que, en una ciencia, introdujo una transformación que pueda llamarse fecunda? Al fin y al cabo, Galileo no sólo hizo posibles a aquellos que repitieron tras él las leyes que había formulado, también hizo posibles enunciados muy diferentes de los que él mismo había dicho. Si Cuvier es el fundador de la biología, o Saussure de la lingüística, no es porque hayan sido imitados, no es porque se haya retomado, aquí y allí, el concepto de organismo o de signo, es porque Cuvier hizo posible en una cierta medida esa teoría de la evolución que, término a término, se oponía a su propio fijismo; es en la medida en que Saussure hizo posible una gramática generativa que es muy diferente a sus análisis estructurales. Así pues, la instauración de discursividad parece ser del mismo tipo, a

primera vista en todo caso, que la fundación de no importa qué científicidad. Sin embargo, creo que hay una diferencia, y una diferencia notable. En efecto, en el caso de una científicidad, el acto que la funda está al mismo nivel que sus transformaciones futuras; en algún modo, forma parte del conjunto de las modificaciones que posibilita. Evidentemente, esta pertenencia puede adoptar diversas formas. El acto de fundación de una científicidad puede aparecer, en el curso de las transformaciones ulteriores de esta ciencia, como un mero caso particular de un conjunto mucho más general que entonces se descubre. Puede aparecer también contaminado por la intuición y la empiricidad; será preciso entonces formalizarlo de nuevo y hacerlo objeto de una serie de operaciones teóricas suplementarias que lo fundamenten más rigurosamente, etc. Finalmente, puede aparecer como una generalización apresurada que hay que limitar, y cuyo dominio restringido de validez debe ser redibujado. Dicho de otro modo, el acto de fundación de una científicidad siempre puede ser reintroducido en el interior de una maquinaria de las transformaciones que de él derivan.

Ahora bien, creo que la instauración de una discursividad es heterogénea a sus transformaciones exteriores. Desplegar un tipo de discursividad como el psicoanálisis tal como fue instaurado por Freud no es darle una generalidad formal que no podía tener al principio, es simplemente abrirle un cierto número de posibilidades de aplicación. Limitarlo es, en realidad, tratar de aislar en el acto instaurador un número eventualmente restringido de proposiciones o enunciados, únicamente a los cuales se les reconoce valor fundador y en relación a los cuales tales conceptos o teorías admitidos por Freud podrán ser considerados como derivados, segundos, accesorios. Finalmente, en la obra de estos instauradores, no se reconocen determinadas proposiciones como falsas, sino que, cuando se intenta captar este acto de instauración, se apartan simplemente los enunciados que no son pertinentes, sea porque se los considera inesenciales, sea porque se los considera como “prehistóricos” y pertenecientes a otro tipo de discursividad.

Dicho de otro modo, a diferencia de la fundación de una ciencia, la instauración discursiva no forma parte de sus transformaciones ulteriores, sino que permanece necesariamente retirada o sobrevolándolas [*en surplomb*]. La consecuencia es que se define la validez teórica de una proposición por la relación con la obra de estos instauradores -mientras que, en el caso de Galileo y de Newton, es en relación a lo que son, en su estructura y su normatividad intrínsecas, la física o la cosmología como puede afirmarse la validez de sus proposiciones-. Hablando de un modo muy

esquemático: la obra de estos instauradores no se sitúa en relación a la ciencia y el espacio que ésta dibuja; sino que es la ciencia o la discursividad la que se remite a su obra como a unas coordenadas primeras.

Se comprenderá así que nos encontramos, como una necesidad inevitable en esas discursividades, con la exigencia de un “retorno al origen”. [Aquí también hay que distinguir estos “retornos a...” de los fenómenos de “redescubrimiento” y de “reactualización” que se producen frecuentemente en las ciencias. Por “redescubrimiento” entiendo los efectos de analogía e isomorfismo que, a partir de las formas actuales del saber, hacen de nuevo perceptible una figura que se había enturbiado o había desaparecido. Diré por ejemplo que Chomsky, en su libro sobre la gramática cartesiana, redescubrió una cierta figura del saber que va de Cordemoy a Humboldt: no podía constituirse, es cierto, más que a partir de la gramática generativa, ya que es esta última la que detenta la ley de su construcción; en realidad, se trata de una codificación retrospectiva de la mirada histórica. Por “reactualización” entiendo una cosa diferente: la reinserción de un discurso en un dominio de generalización, de aplicación o de transformación que es nuevo para él. Y en este sentido, la historia de las matemáticas es rica en tales fenómenos (remito aquí el estudio de Michel Serres a las anamnesis matemáticas). Por “retorno a”, ¿qué hay que entender? Creo que se puede designar de este modo un movimiento que tiene su especificidad propia y que caracteriza precisamente las instauraciones de discursividad. En efecto, para que haya retorno es preciso, primero, que haya habido olvido, no un olvido accidental, no un ocultamiento debido a alguna incompreensión, sino olvido esencial y constitutivo. En efecto, el acto de instauración es tal, en su misma esencia, que no puede no ser olvidado. Lo que lo manifiesta, lo que deriva de él, es a la vez lo que establece el desvío y lo que lo trasviste. Es preciso que este olvido no accidental sea asumido [*investi*] en unas operaciones precisas que se pueden situar, analizar, y reducir mediante el retorno mismo a ese acto instaurador. El cerrojo del olvido no ha sido sobreañadido desde el exterior, forma parte de la discursividad en cuestión, es ésta la que le da su ley; la instauración discursiva así olvida es a la vez la razón de ser del cerrojo y la llave que permite abrirlo, de modo que el olvido y el impedimento del retorno mismo no pueden cesar más que por el retorno. Además, este retorno se dirige a lo que está presente en el texto, más precisamente se regresa al texto mismo, al texto en su desnudez, y, a la vez, sin embrago, se regresa a lo que está marcado en hueco, en ausencia, como laguna en el texto. Se regresa a un cierto vacío que el olvido ha esquivado o enmascarado, que ha

recubierto con una falsa o una mala plenitud y el retorno debe redescubrir esta laguna y esa carencia [*manque*]; de ahí el juego perpetuo que caracteriza a esos retornos a la instauración discursiva -juego que consiste en decir por una parte: esto ya estaba allí, bastaba con leer, todo se encuentra allí, hacía falta que los ojos estuvieran bien cerrados y los oídos bien tapados para que no fuera visto ni oído; e inversamente: no, esto no está ni en esta palabra ni en aquella, ninguna de las palabras visibles y legibles dice lo que ahora está en cuestión, se trata más bien de lo que se dice a través de las palabras, en su espaciamiento, en la distancia que las separa-]. De donde se concluye naturalmente que ese retorno forma parte del discurso mismo, no deja de modificarlo, que el retorno al texto no es un suplemento histórico que se añadiría a la discursividad misma y la doblaría con un ornamento que, después de todo, no es esencial; es un trabajo efectivo y necesario de transformación de la discursividad misma. El reexamen del texto de Galileo es posible que cambie el conocimiento que tenemos de la historia de la mecánica, pero nunca cambiará la mecánica misma. En cambio, el reexamen de los textos de Freud modifica el psicoanálisis mismo y los de Marx el marxismo. [Ahora bien, para caracterizar estos retornos, hay que añadir un último carácter: se llevan a cabo alrededor de una costura enigmática de la obra y el autor. En efecto, es en tanto que texto del autor y de este autor preciso que el texto tiene valor instaurador, y es por ello, porque es un texto de este autor, por lo que hay que volver a él. No hay ninguna posibilidad de que el redescubrimiento de un texto desconocido de Newton o de Cantor modifique la cosmología clásica o la teoría de los conjuntos, tal como fueron desarrolladas (a lo sumo, esa exhumación puede modificar el conocimiento histórico que tenemos de su génesis). En cambio, la reposición de una obra como el *Proyecto* de Freud -y en la medida misma que se trata de un texto de Freud- siempre puede modificar, no el conocimiento histórico del psicoanálisis, sino su campo teórico -ni que sea desplazando su acentuación o su centro de gravedad-. Mediante tales recursos, que forma parte de su misma trama, los campos discursivos de los que hablo conllevan respecto de su autor “fundamental” y mediato una relación que no es idéntica a la relación que un texto cualquiera mantiene con su autor inmediato.]

Lo que acabo de esbozar a propósito de estas “instauraciones discursivas” es, por supuesto, muy esquemático. En particular, la oposición que he intentado trazar entre esta instauración y la fundación científica. No siempre es fácil decidir si estamos ante una o la otra: y nada prueba que una y otra sean procedimientos exclusivos. He

intentado esta distinción con un único fin: mostrar que esta función-autor, compleja de por sí cuando se intenta determinar al nivel de un libro o de una serie de textos que llevan una firma definida, conlleva aún nuevas determinaciones cuando se intenta analizar en conjuntos más vastos -como grupos de obras o disciplinas enteras.

*

[Lamento mucho no haber podido aportar al debate que va a tener lugar ahora ninguna propuesta positiva: a lo sumo unas direcciones para un trabajo posible, unos caminos de análisis. Pero al menos debo decirles, en pocas palabras, para terminar, las razones por las que concedo a este asunto una cierta importancia.]

Un análisis semejante, si se desarrollara, serviría de introducción tal vez para una tipología de los discursos. En efecto, me parece que, al menos a primera vista, una tipología semejante no podría estar construida solamente a partir de los caracteres gramaticales de los discursos, de sus estructuras formales, o incluso de sus objetos; existen sin duda propiedades o relaciones propiamente discursivas (tan irreductibles a las reglas de la gramática y de la lógica como a las leyes del objeto), y es a ellas a las que hay que dirigirse para distinguir las grandes categorías del discurso. La relación (o la no-relación) con un autor y las diferentes formas de esta relación constituyen -y de un modo bastante visible- una de sus propiedades discursivas.

Por otra parte creo que de este modo se podría encontrar una introducción al análisis histórico de los discursos. Tal vez sea hora de estudiar los discursos no sólo en su valor expresivo o sus transformaciones formales, sino en las modalidades de su existencia: los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación de los discursos varían con cada cultura y se modifican en el interior de cada una; la manera como se articulan en las relaciones sociales se descifra de modo, creo, más directo en el juego de la función-autor y en sus modificaciones que en los temas o los conceptos que se emplean.

Igualmente, ¿acaso no podrían reexaminarse los privilegios del sujeto, a partir de análisis de este tipo? Ya sé que al emprender el análisis interno y arquitectónico de una obra (se trate de un texto literario, de un sistema filosófico, o de una obra científica), al poner entre paréntesis las referencias biográficas o psicológicas, ya queda puesto en cuestión el carácter absoluto y el papel fundador del sujeto. Pero tal vez debería volverse sobre esta suspensión, y no para restaurar el tema del sujeto originario, sino para captar los puntos de inserción, los modos de funcionamiento y las dependencias del

sujeto. Se trata de darle la vuelta al problema tradicional. Dejar de plantear la pregunta: ¿cómo la libertad de un sujeto puede insertarse en el espesor de las cosas y darles un sentido, cómo puede animar, desde el interior, las reglas de un lenguaje y realizar así los objetivos [*visées*] que le son propios? Y en su lugar, plantear estas preguntas: ¿cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden del discurso? ¿Qué lugar puede ocupar en cada tipo de discursos, qué funciones ejercer, y obedeciendo a qué reglas? En una palabra, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja del discurso.

[El autor -o lo que he tratado de describir como la función-autor sin duda no es más que una de las especificaciones posibles de la función-sujeto. ¿Especificación posible, o necesaria? Teniendo en cuenta las especificaciones históricas que han tenido lugar, no parece indispensable, ni mucho menos, que la función-autor permanezca constante en su forma, en su complejidad, e incluso en su existencia. Es posible imaginar una cultura en la que los discursos circularan y fueran recibidos sin que la función-autor apareciera nunca.]^a Todos los discursos, cualquiera que fuera su estatuto,

^a *Variante*: “Pero existen también unas razones que dependen del estatuto “ideológico” del autor. La pregunta se convierte entonces en: ¿cómo conjurar el gran riesgo, el gran peligro mediante el que la ficción amenaza a nuestro mundo? La respuesta es que puede conjurarse a través del autor. El autor hace posible una limitación de la proliferación cancerígena, peligrosa, de las significaciones en un mundo en donde no sólo se economizan los recursos y riquezas sino también sus propios discursos y sus significaciones. El autor es el principio de economía en la proliferación del sentido. Por consiguiente debemos proceder al derrocamiento de la idea tradicional de autor. Estamos acostumbrados a decir, lo hemos examinado antes, que el autor es la instancia creadora de la que brota una obra en la que se deposita, con una infinita riqueza y generosidad, un mundo inagotable de significaciones. Estamos acostumbrados a pensar que el autor es tan diferente a todos los demás hombres, hasta tal punto trascendente a todos los lenguajes, que a partir del momento en el que habla el sentido prolifera y prolifera indefinidamente.

La verdad es completamente diferente: el autor no es una fuente indefinida de significaciones que se colmarían en la obra, el autor no precede a las obras. Existe un cierto principio funcional mediante el que, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona: en una palabra, el principio mediante el que se obstaculiza la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición, recomposición de la ficción. Si estamos acostumbrados a presentar al autor como genio, como surgimiento perpetuo de novedad, es porque en realidad lo hacemos funcionar de un modo exactamente inverso. Diremos que el autor es una producción ideológica en la medida en que tenemos una representación invertida de su función histórica real. El autor es pues la figura ideológica mediante la que se conjura la proliferación de sentido.

Al decir esto, parece que esté reclamando una forma de cultura en la que la

su forma, su valor, y cualquiera que fuera el tratamiento al que se les somete, se desarrollarían en el anonimato de un murmullo. Ya no se escucharían las preguntas repetidas [*ressassées*] durante largo tiempo: “¿Quién ha hablado realmente? ¿Seguro que es él y ningún otro? ¿Con qué autenticidad, o qué originalidad? ¿Y qué ha expresado de lo más profundo de sí mismo en su discurso?”. Sino otras como éstas: “¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso? ¿Cómo se sostiene, cómo puede circular, quién puede apropiárselo? ¿Cuáles son los emplazamientos que en él se disponen para unos sujetos posibles? ¿Quién puede cumplir estas diversas funciones de sujeto?”. Y, detrás de todas estas preguntas, casi no se escucharía sino el ruido de una indiferencia: “¿Qué importa quién habla?”. (...)

5.9.1 La escritura y el silencio¹⁹⁸

La escritura artesanal, situada en el interior del patrimonio burgués, no perturba ningún orden; imposibilitado de librar otros combates, **el escritor posee una pasión que basta para justificarlo: engendrar la forma**. Si renuncia a la liberación de un nuevo lenguaje literario, puede por lo menos reforzar el antiguo, cargado de intenciones, de preciosismos, de esplendores, de arcaísmos, crear una lengua rica y mortal. Esta gran escritura tradicional, la de Gide, Valéry, Montherlant, incluso Breton, **significa que la forma, en su pesadez, en su excepcional drapeado, es un valor trascendente a la Historia, tal como puede serlo el lenguaje ritual de los sacerdotes**.

ficción no estuviera rarificada por la figura del autor. Pero sería puro romanticismo imaginar una cultura en la que la ficción circulara en estado absolutamente libre, a disposición de cada cual, y se desarrollara sin atribución a una figura necesaria o coactiva. Desde el siglo XVIII, el autor ha jugado el papel de regulador de la ficción, papel característico de la era industrial y burguesa, de individualismo y propiedad privada. Sin embargo, habida cuenta de las modificaciones históricas en curso, no hay ninguna necesidad de que la función-autor permanezca constante en su forma, en su complejidad o en su existencia. En este punto preciso en el que nuestra sociedad está en un proceso de cambio, la función-autor va a desaparecer de un modo que permitirá una vez más a la ficción y a sus textos polisémicos funcionar de nuevo según otro modo, pero siempre según un sistema coactivo, que ya no será el del autor, pero que queda aún por determinar, o tal vez por experimentar”.

¹⁹⁸ Barthes, R. El Grado Cero de la Escritura. Editorial Siglo XXI. Sexta edición,

Otros escritores pensaron que se podía exorcizar esta escritura sagrada dislocándola; atacaron entonces el lenguaje literario, hicieron estallar a cada instante el renaciente envoltorio de los clisés, de los hábitos, del pasado formal del escritor; en el caos de las formas, en el desierto de las palabras, pensaron alcanzar un objeto absolutamente privado de Historia, reencontrar la frescura de un estado nuevo del lenguaje. Pero estas perturbaciones acaban por excavar sus propias huellas, por crear sus propias leyes. Las Bellas Letras amenazan todo lenguaje que no está fundado meramente sobre la palabra social.

Huyendo cada vez más frente a una sintaxis desordenada, la desintegración del lenguaje sólo puede conducir a un silencio de la escritura. La agrafía final de Rimbaud o de algunos surrealistas -por ello caídos en el olvido-, el sumergirse conmovedor de la Literatura, muestra que para ciertos escritores, el lenguaje, primero y último escape del mito literario, recompone finalmente aquello de lo que intentaban huir, que **no hay escritura que se conserve revolucionaria y que todo silencio de la forma sólo escapa a la impostura por un mutismo completo.** Mallarmé, una especie de Hamlet de la escritura, expresa cabalmente ese momento frágil de la Historia en el que el lenguaje se conserva únicamente para cantar mejor su necesidad de morir. La agrafía tipográfica de Mallarmé quiere crear alrededor de las palabras enrarecidas, una zona de vacío en la que la palabra, liberada de sus armonías sociales y culpables, felizmente ya no resuena. El vocablo, disociado de la impureza de los clisés habituales, de los reflejos técnicos del escritor, se hace entonces plenamente irresponsable de todos los contextos posibles; se acerca a un acto breve, singular, cuya mediatez afirma una soledad, por tanto, una inocencia. **Este arte tiene la estructura del suicidio: el silencio es en él como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra menos como el jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción, libertad.** (Sabemos cuánto le debe a Maurice Blanchot la hipótesis de un Mallarmé destructor del lenguaje.) El lenguaje mallarmeano es Orfeo que no puede salvar lo que ama sino renunciando a ello, y que sin embargo apenas si se da vuelta; Literatura llevada a las puertas de la Tierra prometida, es decir a las puertas de un mundo sin Literatura, del que los escritores debieran testimoniar.

En el mismo esfuerzo por liberar el lenguaje literario, se da otra solución: crear una escritura blanca, libre de toda sujeción con respecto a un orden ya

marcado del lenguaje. Una comparación tomada de la lingüística quizá pueda dar cuenta de este hecho nuevo: sabemos que algunos lingüistas establecen entre los dos términos de una polaridad (singular-plural, pretérito-presente), la existencia de un tercer término-cero, así, entre el modo subjuntivo y el imperativo, el indicativo aparece como una forma no modal. Guardando las distancias, **la escritura en su grado cero es en el fondo una escritura indicativa o si se quiere amodal;** sería justo decir que se trata de una escritura de periodista si, precisamente, el periodismo no desarrolla por lo general formas optativas o imperativas (es decir patéticas). **La nueva escritura** neutra se coloca en medio de esos gritos y de esos juicios sin participar de ellos; **está hecha precisamente de su ausencia; pero es una ausencia total, no implica ningún refugio, ningún secreto;** no se puede decir que sea una escritura impasible; es más bien una escritura inocente. Se trata aquí de superar la Literatura entregándose a una especie de lengua básica, igualmente alejada de las lenguas vivas y del lenguaje literario propiamente dicho. Esa palabra transparente, inaugurada por *El extranjero* de Camus, realiza un estilo de la ausencia que es casi una ausencia ideal de estilo; **la escritura se reduce pues a un modo negativo en el cual los caracteres sociales o míticos de un lenguaje se aniquilan en favor de un estado neutro e inerte de la forma; el pensamiento conserva así toda su responsabilidad, sin cubrirse con un compromiso accesorio de la forma en una Historia que no le pertenece.** Si la escritura de Flaubert contiene una Ley, si la de Mallarmé postula un silencio, si otras, la de Proust, Céline, Queneau, Prévert, cada cual a su modo, se fundan en la existencia de una naturaleza social, si todas estas escrituras implican una opacidad de la forma, suponen una problemática del lenguaje y de la sociedad (estableciendo la palabra como un objeto que debe ser tratado por un artesano, un mago o un escribiente, no por un intelectual) **la escritura neutra recupera realmente la condición primera del arte clásico: la instrumentalidad. Pero esta vez el instrumento formal ya no está al servicio de una ideología triunfante; es el modo de una nueva situación del escritor, es el modo de existir de un silencio; pierde voluntariamente toda apelación a la elegancia o a la ornamentación, pues estas dos dimensiones introducirían nuevamente el Tiempo en la escritura, es decir, una potencia derivante, portadora de Historia.** Si verdaderamente la escritura es neutra, si el lenguaje, en vez de ser un acto molesto e indomable, alcanza el estado de una ecuación pura sin más espesor que un álgebra frente al hueco del hombre, entonces la Literatura está vencida, la problemática humana descubierta y entregada sin color, el escritor es, sin vueltas, un hombre honesto. **Por**

desgracia, nada es más infiel que una escritura blanca; los automatismos se elaboran en el mismo lugar donde se encontraban anteriormente una libertad, una red de formas endurecidas limita cada vez más el frescor primitivo del discurso, una escritura renace en lugar de un lenguaje indefinido. El escritor, al acceder a lo clásico, se vuelve epígono de su creación primitiva, la sociedad hace de su escritura un modo y lo devuelve prisionero de sus propios mitos formales.”

5.9.2 Vacío¹⁹⁹

“La idea de *descentramiento* es en efecto mucho más importante que la de *vacío*. Esta última es ambigua: determinadas experiencias religiosas se las arreglan muy bien con un *centro vacío* (ya sugerí esta ambigüedad a propósito de Tokyo, al señalar que el centro vacío de la ciudad estaba ocupado por el palacio del emperador²⁰⁰). También en este punto hemos de rehacer incansablemente nuestras metáforas. En primer lugar, lo que nos horroriza de lo *lleno* no es solamente la imagen de una substancia última, de una complicidad indisociable, sino también, y antes que nada (al menos para mí), la idea de una *forma mala*: lo lleno, subjetivamente, es el recuerdo (el pasado, el Padre); neuróticamente, la repetición; socialmente, el estereotipo (que florece en la llamada cultura de masas, en esta civilización endoxal que es la nuestra). En el extremo opuesto, lo *vacío* no debe concebirse (figurarse) bajo la forma de una ausencia (de cuerpos, de cosas, de sentimientos, de palabras, etc.: la *nada*), sino que, en este caso, somos algo víctimas de la antigua física; tenemos una idea un tanto química del vacío. El vacío es más bien lo nuevo, el retorno de lo nuevo (que es lo contrario de la repetición). Recientemente, en una enciclopedia científica (mi saber no llega mucho más lejos) he leído la explicación de una teoría física (la más reciente, según creo) que me ha dado cierta idea de ese vacío en el que pienso (cada vez creo más en el valor metafórico de la

¹⁹⁹Barthes, Roland. El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Editorial Paidós. Barcelona, 1987. (p. 91-92).

²⁰⁰Vid. Barthes, R. El imperio de los signos. Editorial Oscar Mondadori. Madrid, 1991. P. 49: “La ciudad a la que me refiero (Tokio) presenta esta preciosa paradoja: posee bien definido un centro, pero éste está vacío. Toda la ciudad gira en torno a un lugar a la vez prohibido e indiferente, permanece enmascarada bajo la verdura (...) habitada por un emperador al que jamás se ve, es decir literalmente, por no se sabe quién. Diariamente, en su conducción rápida, enérgica, expeditiva como la línea de tiro, los taxis evitan este círculo, cuya cresta baja, forma visible de la indivisibilidad, disimula la “nada” sagrada. (...) De esta manera, se nos dice, el imaginario se desplaza circularmente, a través de

ciencia); se trata de la teoría de Chew y Mandelstram (1961), que se conoce como teoría del *bootstrap* (el *bootstrap* es la tirilla de la bota que sirve para sacársela e, idiomáticamente, la ocasión de un proverbio: levantarse a sí mismo tirando de las propias botas); cito: “Las partículas que existen en un universo no habrían sido engendradas a partir de ciertas partículas más elementales que otras [queda así abolido el espectro ancestral de la filiación, de la determinación], sino que representarían el balance de fuertes interacciones en un momento dado [el mundo: un sistema de diferencias siempre provisional]. Dicho de otra manera, el conjunto de las partículas se engendraría a sí mismo (*self-consistance*)”.* Ese vacío del que hablamos sería, en suma, la *self-consistance* del mundo.”

5.9.3 La muerte del autor²⁰¹

“Balzac, en su novela *Sarrasine*, hablando de un castrado disfrazado de mujer, escribe lo siguiente. “Era la mujer, con sus miedos repentinos, sus caprichos irracionales, sus instintivas turbaciones, sus audacias sin causa, sus bravatas y su exquisita delicadeza de sentimientos.” ¿Quién ha hablado así? ¿El héroe de la novela, interesado en ignorar al castrado que se esconde bajo la mujer? ¿El individuo Balzac, al que la experiencia personal ha provisto de una filosofía sobre la mujer? ¿El autor Balzac, haciendo profesión de ciertas ideas “literarias” sobre la feminidad? ¿La sabiduría universal? ¿La psicología romántica? Nunca jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.

idas y venidas a lo largo de un sujeto vacío.”

* *Encyclopédie Bordas*, “Les lois de la nature”.

²⁰¹ En Barthes, Roland. El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura.

*

Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser *relatado*, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. No obstante, el sentimiento sobre este fenómeno ha sido variable; en las sociedades etnográficas, el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar la "performance" (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el "genio". El *autor* es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la "persona humana". Es lógico, por lo tanto, que en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la "persona" del autor. Aún impera el *autor* en los manuales de historia literaria, las biografías de escritores, las entrevistas de revista, y hasta en la misma conciencia de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones; la crítica aún consiste, la mayor parte de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre, la de Van Gogh, su locura; la de Tchaikovsky, su vicio: la *explicación* de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el *autor*, la que estaría entregando sus "confidencias".

*

Aunque todavía sea muy poderoso el imperio del Autor (la nueva crítica lo único que ha hecho es consolidarlo), es obvio que algunos escritores hace ya algún tiempo que se han sentido tentados por su derrumbamiento. En Francia ha sido sin duda Mallarmé el

primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad -que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista- ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, “performa”,* y no “yo”: toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual, como se verá, es devolver su sitio al lector). Valery, completamente enmarañado en una psicología del Yo, edulcoró mucho la teoría de Mallarmé, pero, al remitir por amor al clasicismo, a las lecciones de retórica, no dejó de someter al Autor a la duda y la irrisión, acentuó la naturaleza lingüística y como “azarosa” de su actividad, y reivindicó a lo largo de sus libros en prosa la condición esencialmente verbal de la literatura, frente a la cual cualquier recurso a la interioridad del escritor le parecía pura superstición. El mismo Proust, a pesar del carácter aparentemente psicológico de lo que suele llamar sus *análisis*, se impuso claramente como tarea el emborronar inexorablemente, gracias a una extremada sutilización, la relación entre el escritor y sus personajes: al convertir al narrador no en el que ha visto y sentido, ni siquiera el que está escribiendo, sino el que *va a escribir* (el joven de la novela -pero, por cierto, ¿qué edad tiene y *quién* es ese joven?- quiere escribir, pero no puede, y la novela acaba cuando por fin se hace posible la escritura), Proust ha hecho entrega de su epopeya a la escritura moderna: realizando una inversión radical, en lugar de introducir su vida en su novela, como tan a menudo se ha dicho, hizo de su propia vida una obra cuyo modelo fue su propio libro, de tal modo que nos resultara evidente que no es Charlus el que imita a Montesquiou, en su realidad anecdótica, histórica, no es sino un fragmento secundario, derivado, de Charlus. Por último, el Surrealismo, ya que seguimos con la prehistoria de la modernidad, indudablemente, no podía atribuir al lenguaje una posición soberana, en la medida en que el lenguaje es un sistema, y en que lo que este movimiento postulaba, románticamente, era una subversión directa de los códigos -ilusoria, por otra parte, ya que un código no puede ser destruido, tan sólo es posible “burlarlo”-; pero al recomendar incesantemente que se frustraran bruscamente los sentidos esperados (el famoso “sobresalto” surrealista), al confiar a la mano la tarea de escribir lo más aprisa posible lo que la misma mente ignoraba (eso era la famosa escritura automática), al aceptar el principio y la experiencia de una escritura colectiva,

* Es un anglicismo. Lo conservo como tal, entrecomillado, ya que parece aludir a la

el Surrealismo contribuyó a desacralizar la imagen del Autor. Por último, fuera de la literatura en sí (a decir verdad, estas distinciones están quedándose caducas), la lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca no es nada más que el que escribe, del mismo modo que *yo* no es otra cosa sino el que dice *yo*: el lenguaje conoce un “sujeto”, no una “persona”, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se “mantenga en pie”, es decir, para llegar a agotarlo por completo.

*

El alejamiento del Autor (se podría hablar, siguiendo a Brecht, de un auténtico “distanciamiento”, en el que el Autor se empequeñece como una estatuilla al fondo de la escena literaria) no es tan sólo un hecho histórico o un acto de escritura: transforma de cabo a rabo el texto moderno (o -lo que viene a ser lo mismo- el texto, a partir de entonces, se produce y se lee de tal manera que el autor se ausenta de él a todos los niveles). Para empezar, el tiempo ya no es el mismo. Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan en una misma línea, distribuida en un *antes* y un *después*: se supone que el Autor es el que *nutre* al libro, es decir, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí* y *ahora*. Es que (o se sigue que) *escribir* ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de “pintura” (como decían los Clásicos), sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere: algo así como

“performance” de la gramática chomskyana, que suele traducirse por “actuación”. (T.)

el *Yo declaro* de los reyes o el *Yo canto* de los más antiguos poetas; el moderno, después de enterrar al Autor, no puede ya creer, según la patética visión de sus predecesores, que su mano es demasiado lenta para su pensamiento o su pasión, y que, en consecuencia, convirtiendo la necesidad en ley, debe acentuar ese retraso y “trabajar” indefinidamente la forma; para él, por el contrario, la mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo sin origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no cesa de poner en cuestión todos los orígenes.

*

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. Semejante a Bouvard y Pécuchet, eternos copistas, sublimes y cómicos a la vez, cuya profunda ridiculez designa *precisamente* la verdad de la escritura, el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera *expresarse*, al menos debería saber que la “cosa” interior que tiene la intención de “traducir” no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente: aventura que le sucedió de manera ejemplar a Thomas de Quincey de joven, que iba tan bien en griego que para traducir a esa lengua ideas e imágenes absolutamente modernas, según nos cuenta Baudelaire, “había creado para sí mismo un diccionario siempre a punto, y de muy distinta complejidad y extensión del que resulta de la vulgar paciencia de los temas puramente literarios” (*Los paraísos artificiales*); como sucesor del Autor, el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente.

*

Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión de “descifrar” un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se “explica”, el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco en el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor. En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por *desenredar*, pero nada por *descifrar*; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido. Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la *escritura*, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un “secreto”, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley.

*

Volvamos a la frase de Balzac. Nadie (es decir, ninguna “persona”) la está diciendo: su fuente, su voz, no es el auténtico lugar de la escritura, sino la lectura. Otro ejemplo, muy preciso, puede ayudar a comprenderlo: recientes investigaciones (J.-P. Vernant) han sacado a la luz la naturaleza constitutivamente ambigua de la tragedia griega; en ésta, el texto está tejido con palabras de doble sentido, que cada individuo comprende de manera unilateral (precisamente este perpetuo malentendido constituye lo “trágico”); no obstante, existe alguien que entiende cada una de las palabras en su duplicidad, y además entiende, por decirlo así, incluso la sordera de los personajes que están hablando ante él: ese alguien es, precisamente, el lector (en este caso el oyente). De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas, con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en que se recoge toda esa multiplicidad,

y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. Y ésta es la razón por la cual nos resulta risible oír cómo se condena la nueva escritura en nombre de un humanismo que se erige, hipócritamente, en campeón de los derechos del lector. La crítica clásica no se ha ocupado nunca del lector; para ella no hay en la literatura otro hombre que el que la escribe. Hoy en día estamos empezando a no caer en la trampa de esa especie de antífrasis gracias a la que la buena sociedad recrimina soberbiamente en favor de lo que precisamente ella misma está apartando, ignorando, sofocando o destruyendo; sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.”

1968, *Manteia*.

5.9.4 La mirada de Orfeo²⁰²

Cuando Orfeo desciende hacia Eurídice, el arte es el poder por el cual la noche²⁰³ se abre. La noche por la fuerza del arte, lo acoge, se vuelve la intimidad acogedora, la unión y el acuerdo de la primera noche²⁰⁴. Pero Orfeo desciende hacia

²⁰²En Blanchot, Maurice. El Espacio Literario. Editorial Paidós, Barcelona, 1994. P.161 y ss.

²⁰³ “¿Qué pasa durante la noche? En general dormimos. Por el dormir, el día se sirve de la noche para borrar la noche. (...) El dormir transforma la noche en posibilidad. Cuando llega la noche la vigilancia consiste en dormir. Quien no duerme no puede permanecer despierto. (...) El vagabundeo nocturno, la inclinación a errar cuando el mundo se atenúa y se aleja y hasta los oficios de la noche que es necesario ejercer honestamente, atraen las sospechas (...) De noche, la esencia de la noche no nos deja dormir. En ella no se encuentra refugio en el dormir. Si no dormimos, al final el agotamiento nos infecta; esta infección impide dormir, se traduce por el insomnio [escritor: el insomne diurno].” Ibid. pp. 253, 255.

²⁰⁴ “La primera noche aún es una construcción del día. El día hace la noche, se edifica en la noche: la noche sólo habla del día, es su presentimiento, su reserva y su profundidad. Todo termina en la noche, por eso hay día. El día está unido a la noche porque no es día si no comienza y termina. (...) Cuanto más se extiende el día con la

Eurídice: para él, Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar, bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre, es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche. Ella es el instante en que la esencia de la noche se acerca como la *otra* noche²⁰⁵.

Sin embargo, la obra²⁰⁶ de Orfeo no consiste en asegurar el acceso a ese “punto”, descendiendo hacia la profundidad. Su *obra* es llevarlo hasta el día y darle, en el día, forma, figura y realidad. Orfeo puede todo, salvo mirar de frente ese “punto”, salvo mirar el centro de la noche en la noche. Puede descender hacia él, puede, poder aún más fuerte, atraerlo hacia sí, y consigo atraerlo hacia lo alto, pero apartándose de él. Ese rodeo es el único medio de aproximarse: tal es el sentido de la disimulación que se revela en la noche. Pero Orfeo, en el movimiento de su migración, olvida la obra que debe cumplir, y la olvida necesariamente porque la exigencia última de su movimiento no es que haya obra, sino que alguien se enfrente a ese “punto”, capte su esencia allí donde esa esencia aparece, donde es esencial y esencialmente apariencia: en el corazón

orgullosa preocupación de volverse universal, más arriesga el elemento nocturno [a] retirarse en la misma luz, más nocturno es lo que nos ilumina, es la incertidumbre y la desmesura de la noche.(...) Así habla la medida griega. O bien, la noche es lo que el día debe disipar al fin (...). O bien, la noche es lo que el día no sólo quiere disipar sino aquello de lo que quiere apropiarse (...) Así, para los griegos, someterse al oscuro destino, es asegurar el equilibrio: la medida es respeto a la desmesura ...” Ibid. p. 157.

²⁰⁵ “Pero cuando todo ha desaparecido en la noche, “todo ha desaparecido” aparece. Es la *otra* noche. La noche es la aparición del “todo ha desaparecido”. Es aquello que se presiente cuando los sueños reemplazan al sueño, cuando los muertos pasan por el fondo de la noche, cuando el fondo de la noche aparece en los que han desaparecido. Las apariciones, los fantasmas y los sueños aluden a esa noche vacía. (...) En la noche se encuentra la muerte, se alcanza el olvido. Pero esta *otra* noche es la muerte que no se encuentra, es el olvido que se olvida, que en el seno del olvido es el recuerdo sin reposo. (...) En la noche siempre hay un momento en que la bestia debe oír a la *otra* bestia. Es la otra noche. Esto de ningún modo es aterrador, no tiene nada de extraordinario -nada en común con los fantasmas y los éxtasis-, ni es sino un susurro imperceptible, un ruido que apenas se distingue del silencio, el fluir de arena del silencio.” Ibid. pp. 153, 154, 158.

²⁰⁶ “Una obra está terminada, no cuando lo está, sino cuando quien trabaja desde adentro puede terminarla desde afuera; ya no es retenido interiormente por la obra, sino por una parte de sí mismo de la que se siente libre, de la que la obra contribuyó a liberarlo. (...) La obra exige que el escritor pierda toda “naturaleza”, todo carácter y que, dejando de relacionarse con los otros y consigo mismo por la decisión que lo hace yo, se convierta en el lugar vacío donde se anuncia la afirmación impersonal. Exigencia que no es exigencia, porque no exige nada, es sin contenido, no obliga, es sólo el aire que hay que respirar, el vacío en el que se mantiene, la usura del día donde se hacen invisibles los rostros que se prefieren”. Ibid. pp. 48, 49.

de la noche.

El mito griego dice: no se puede hacer obra si se busca la experiencia desmesurada de la profundidad por sí misma, experiencia que los griegos reconocen necesaria a la obra, experiencia en la que la obra se somete a la prueba de su desmesura. La profundidad no se entrega de frente, sólo se revela disimulándose en la obra. Respuesta capital, inexorable. Pero el mito también muestra que el destino de Orfeo es no someterse a esta ley última; y de modo evidente, al volverse hacia Eurídice, Orfeo arruina la obra, se deshace inmediatamente y Eurídice vuelve a la sombra; la esencia de la noche, bajo su mirada, se revela como lo inesencial. Así traiciona a la obra, a Eurídice y a la noche. Pero no volverse hacia Eurídice, no sería menos traicionar, ser infiel a la fuerza sin medida y sin prudencia de su movimiento, que no quiere a Eurídice en su verdad diurna y en su encanto cotidiano, que la quiere en su oscuridad nocturna, en su alejamiento, con su cuerpo cerrado y su rostro sellado, que quiere verla no cuando es visible, sino cuando es invisible, y no como la intimidad de una vida familiar, sino como la extrañeza de lo que excluye toda intimidad, no hacerla vivir, sino tener viva en ella la plenitud de su muerte.

Sólo esto fue a buscar a los infiernos. Toda la gloria de su obra, todo el poder de su arte y el deseo mismo de una vida feliz bajo la bella claridad del día son sacrificados a esa única preocupación: mirar en la noche lo que disimula la noche, la *otra* noche, la disimulación que aparece.

Movimiento infinitamente problemático, que el día condena como una locura sin justificación o como la expiación de la desmesura. Para el día, el descenso a los Infiernos, el movimiento hacia la vana profundidad, ya es desmesura. Es inevitable que Orfeo no respete la ley que le prohíbe “volverse”, porque la violó desde sus primeros pasos hacia las sombras. Esto nos hace presentir que en realidad Orfeo no dejó de estar orientado hacia Eurídice: la vio invisible, la tocó intacta, en su ausencia de sombra, en esa presencia velada que no disimulaba su ausencia, que era presencia de su ausencia infinita. Si no la hubiera mirado, no la hubiese atraído y, sin duda, ella no está allí, pero él mismo, en esa mirada, está ausente, no está menos muerto que ella, no muerto con la tranquila muerte del mundo que es reposo, silencio y fin, sino con esa otra muerte que es muerte sin fin, prueba de la ausencia sin fin.

Al juzgar la empresa de Orfeo, el día también le reprocha haber dado pruebas de impaciencia. El error de Orfeo parece ser entonces el deseo que lo lleva a ver y poseer a Eurídice; él, cuyo único destino es cantarle. Sólo es Orfeo en el canto, sólo puede relacionarse con Eurídice en el seno del himno, sólo tiene vida y verdad después del poema y por él, y Eurídice representa esta dependencia mágica que fuera del canto hace de él una sombra, y que sólo lo libera vivo y soberano en el espacio de la medida órfica. Sí, esto es cierto: sólo en el canto Orfeo tiene poder sobre Eurídice, pero también en el canto, Eurídice ya está perdida, y Orfeo mismo es el Orfeo disperso que la fuerza del canto convierte desde ahora en “el infinitamente muerto”. Pierde a Eurídice porque la desea más allá de los límites medidos del canto, y se pierde a sí mismo, pero este deseo y Eurídice perdida y Orfeo disperso son necesarios al canto, como a la obra le es necesaria la prueba de la inacción eterna.

Orfeo es culpable de impaciencia. Su error es querer agotar el infinito, poner término a lo interminable, no sostener interminablemente el movimiento mismo de su error. La impaciencia es la falta de quien quiere sustraerse a la ausencia de tiempo haciendo de ella otro tiempo, medido de otra manera. Pero la verdadera paciencia no excluye la impaciencia, es su intimidad, es la impaciencia que se sufre y que se soporta sin fin. Entonces, la impaciencia de Orfeo también es un movimiento justo: en ella comienza lo que va a llegar a ser su propia pasión, su más alta paciencia, su residencia infinita en la muerte.

La inspiración

Si el mundo juzga a Orfeo, la obra no lo juzga, no ilumina sus faltas. La obra no dice nada. Y todo ocurre como si, desobedeciendo a la ley, mirando a Eurídice, Orfeo sólo hubiese obedecido a la exigencia profunda de la obra, como si por ese movimiento inspirado hubiese arrebatado a los Infiernos la sombra oscura y sin saberlo la hubiese llevado a la plena luz de la obra. La inspiración es mirar a Eurídice sin preocuparse por el canto, en la impaciencia y la imprudencia del deseo que olvida la ley. ¿Entonces la inspiración transformaría la belleza de la noche en la irrealidad del vacío, haría de Eurídice una sombra y de Orfeo el infinitamente muerto? ¿La inspiración sería entonces

ese momento problemático en que la esencia de la noche se convierte en lo inesencial, y la intimidad acogedora de la primera noche en la trampa engañosa de la *otra* noche? No puede ser de otra manera. De la inspiración no presentimos sino el fracaso, no reconocemos sino la violencia extraviada. Pero si la inspiración expresa el fracaso de Orfeo y Eurídice dos veces perdida, si expresa la insignificancia y el vacío de la noche, la inspiración orienta y fuerza a Orfeo hacia ese fracaso y hacia esa insignificancia por un movimiento irresistible, como si renunciar a fracasar fuese mucho más grave que renunciar a triunfar, como si lo que llamamos lo insignificante, lo inesencial, el error, pudiese revelarse a quien no acepta el riesgo y se entrega a él sin reserva, como si fuese la fuente de toda autenticidad.

La mirada inspirada y prohibida destina a Orfeo a perderlo todo, y no sólo a sí mismo, no sólo la seriedad del día, sino la esencia de la noche: esto es seguro, es sin excepción. La inspiración expresa, la ruina de Orfeo y la certeza de su ruina y, en compensación, no promete el éxito de la obra como tampoco afirma en la obra el triunfo ideal de Orfeo ni la supervivencia de Eurídice. La obra está tan comprometida con la inspiración como Orfeo amenazado. En ese instante ella alcanza un punto de extrema incertidumbre. Por eso, tan a menudo y con tanta fuerza, resiste a lo que la inspira. Por eso también se protege diciéndole a Orfeo: sólo me conservarás si no *la* miras. Pero, justamente, Orfeo debe realizar ese movimiento prohibido para llevar a la obra más allá de aquello que la garantiza, lo que sólo puede cumplir olvidando la obra arrastrado por un deseo que viene de la noche, que está unido a la noche como a su origen. En esa mirada la obra está perdida. Es el único momento en que se pierde absolutamente, en que se anuncia y se afirma algo más importante que la obra, más despojado de importancia que ella. Para Orfeo la obra es todo, a excepción de esa mirada deseada en la que ella se pierde, de modo que también es sólo en esa mirada que puede trascenderse, unirse a su origen y consagrarse en la imposibilidad.

La mirada de Orfeo es el don último de Orfeo a la obra, donde la niega, donde la sacrifica trasladándose hacia el origen por el desmesurado movimiento del deseo y donde, sin saberlo, todavía se traslada hacia la obra, hacia el origen de la obra.

Todo se hunde entonces para Orfeo en la certeza del fracaso donde, en compensación, sólo queda la incertidumbre de la obra, porque, ¿acaso la obra existe alguna vez? Aun

ante la obra maestra más evidente, en la que brillan el resplandor y la decisión del comienzo, también estamos frente a algo que se apaga, obra que de pronto se vuelve invisible, que no está, que no estuvo nunca. Este brusco eclipse es el lejano recuerdo de la mirada de Orfeo, es el regreso nostálgico a la incertidumbre del origen.

El don y el sacrificio

Si fuese necesario insistir sobre lo que ese momento anuncia de la inspiración, habría que decir: vincula la inspiración al *deseo*.

Introduce, en la preocupación de la obra, el movimiento de la *despreocupación* en el que se sacrifica a la obra: se viola la ley última de la obra, se traiciona a la obra en favor de Eurídice, de la sombra. La *despreocupación* es el movimiento del sacrificio, sacrificio que sólo puede ser despreocupado, ligero, que tal vez sea la falta, que se expía inmediatamente como la falta, pero que tiene por sustancia la ligereza, la *despreocupación*, la inocencia, sacrificio sin ceremonia donde lo sagrado mismo, la noche en su profundidad inaccesible, se convierte mediante la mirada despreocupada que ni siquiera es sacrílega, que de ningún modo tiene la importancia ni la gravedad de un acto profanador, en lo inesencial, que no es lo profano, sino que está más acá de esas categorías.

La noche esencial que sigue Orfeo -antes de la mirada despreocupada-, la noche sagrada que él retiene en la fascinación del canto, que entonces se mantiene en los límites y el espacio medido del canto, es ciertamente más rica, más augusta que la futilidad vacía en la que se transforma después de la mirada. La noche sagrada encierra a Eurídice, encierra en el canto lo que supera el canto. Pero ella también está encerrada: está atada, es la escolta, lo sagrado dominado por la fuerza de los ritos, esta palabra que significa orden, rectitud, el derecho, el camino del Tao y el eje del Dharma. La mirada de Orfeo la libera, rompe los límites, quiebra la ley que contenía y retenía la esencia. La mirada de Orfeo es así, el momento extremo de la libertad, momento en que se vuelve libre de sí mismo y, acontecimiento más importante, que libera a la obra de su preocupación, libera lo sagrado contenido en la obra, *da* lo sagrado a sí mismo, a la libertad de su esencia, a su esencia que es la libertad (la inspiración que es por esto el don por

excelencia). Todo se juega entonces en la decisión de la mirada. En esa decisión se aproxima al origen por la fuerza de la mirada que libera la esencia de la noche, que aleja la preocupación, interrumpe lo incesante descubriéndolo: momento del deseo, de la despreocupación y de la autoridad.

La inspiración, por la mirada de Orfeo, está vinculada al *deseo*. El deseo está vinculado a la *despreocupación* por la *impaciencia*. Aquel que no es impaciente nunca llegará a la despreocupación, a ese instante en que la despreocupación se une a su propia transparencia; pero quien se mantiene en la impaciencia nunca será capaz de la mirada despreocupada, [de la mirada] ligera de Orfeo. Por eso la impaciencia debe ser el corazón de la profunda paciencia, el relámpago puro que la espera infinita, el silencio, la reserva de la paciencia, hacen surgir de su seno no sólo como que enciende la extrema tensión, sino como el punto brillante que ha escapado de esta espera, el azar feliz de la despreocupación.

El salto

Escribir comienza con la mirada de Orfeo, y esa mirada es el movimiento del deseo que quiebra el destino y la despreocupación del canto; y en esa decisión inspirada y despreocupada alcanza el origen, consagra el canto. Pero para descender hacia ese instante Orfeo necesitó el poder del arte. Esto quiere decir: no se escribe si no se alcanza ese instante hacia el cual, sin embargo, sólo se puede dirigir en el espacio abierto por el movimiento de escribir. Para escribir ya es necesario escribir. En esta contradicción se sitúan la esencia de la escritura, la dificultad de la experiencia y el salto de la inspiración.

(...)

Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio. A esa palabra incesante agrego la decisión, la autoridad de mi propio silencio. Vuelvo *sensible*, por mi mediación silenciosa, la afirmación ininterrumpida, el murmullo gigantesco sobre el cual, abriéndose, el lenguaje se hace imagen, se hace imaginario, profundidad hablante, indistinta, plenitud que es vacío.”

5.9.5 La Retórica

Origen: Siracusa, siglo V a. C. Tiranías sucesivas de Gelón y Gerón I, “llevan a cabo expropiaciones masivas de terrenos para distribuir lotes a soldados mercenarios. Cuando, en el 467 a. C., una insurrección derroca la tiranía, comienza una larga serie de procesos para reclamar las propiedades confiscadas. Con una inclinación natural a la argumentación y a los enfrentamientos judiciales (...) los litigantes sabían atacar y defenderse con una eficacia y precisión instintivas. Sólo faltaba proveerlos de un método y de una técnica codificados, y es ésta la tarea que habrían llevado a cabo **Córax**, ya en actividad en tiempos de la tiranía, y su discípulo **Tisias**, considerados por ello, según una tradición muy difundida, como los fundadores de la retórica.

Preceptiva de la retórica.

La premisa se apoyaba en el siguiente principio: “lo que *parece verdad* (eikós) cuenta mucho más que lo que *es verdad*; de ahí la búsqueda sistemática de las pruebas y el estudio de las técnicas adecuadas para demostrar la *verosimilitud* de una tesis.”

En Sicilia, simultáneamente, surgió otra variedad de la retórica: psicagogía→ conductora de almas, fundada en los razonamientos pitagóricos; no pretendía funcionar en base al eikós, mediante una argumentación racional, sino emocional. Su propósito era impactar al público.

Sus métodos estaban basados en la antítesis (tomado de la teoría pitagórica de los opuestos) y la politropía (distintos tipos de discurso para diferentes clases de auditorios: jóvenes, mujeres, magistrados, efebos, etc.). Se establecían analogías con la medicina, en que la politropía consistía en encontrar el remedio adecuado para las diversas condiciones y predisposiciones de los pacientes; y con la magia, pariente de la una y de la otra.” Adjudicada por Aristóteles a Empédocles de Agrigento, “filósofo con fama de mago, el verdadero fundador de la retórica.

El desenvolvimiento de la retórica estuvo fuertemente vinculado al desarrollo de la polis y de sus instituciones, principalmente la democracia. Por ello, la retórica, en sus inicios, era considerada como una disciplina opuesta al ejercicio autoritario del poder.

A la vez, constituyó una de las primeras instancias de descubrimiento y reconocimiento del valor cognoscitivo y pedagógico del lenguaje.

Los sofistas. Protágoras amplió el trabajo sobre la antítesis, mostrando cómo un argumento puede ser tratado desde distintos puntos de vista. Asimismo, aplicó el concepto de contradicción (antilogía), que no buscaba el establecimiento de una verdad, sino que pretendía colocar en apuros al contrincante.

Gorgias de Lentini. Asimila la *poética* y la *retórica*, como disciplinas preocupadas del mismo objeto: el lenguaje. Distingue, por primera vez, tres tipos de discurso: a) lógoi: filósofos de la naturaleza; b) oratoria judicial; y, c) dialéctica filosófica.

Platón. Condena la actividad de los sofistas porque éstos no delimitan un objeto o finalidad en un discurso. Propone, en cambio, la búsqueda de la verdad a través de la *episteme* (ciencia), en oposición a la *doxa* (opinión). Así, al buscar la verdad, se retoma el carácter psicagógico de la disciplina, pero esta vez orientado hacia la dialéctica.

Aristóteles. Sistematizador y organizador de los conocimientos previos en un texto que lleva por título La Retórica. “La gran sistematización aristotélica de la retórica comprende “una teoría de la argumentación que constituye el eje principal y que proporciona, al mismo tiempo, el nudo de su articulación con la lógica demostrativa y la filosofía. (Ricoeur 1981:9).”

Su sistema comprende:

- a) una teoría de la *elocución*.
- b) una teoría de la *composición* del discurso.

Según Aristóteles, la función de la retórica no es persuadir, sino encontrar los *medios de persuasión para cualquier argumento*. Por lo tanto, “la tarea del retórico es ocuparse de los argumentos (*písteis*) probantes o probatorios: no de los artificiales (*átechnoi*), que se utilizan como datos de partida y que son los testimonios, las confesiones logradas mediante tortura, los documentos escritos, etc., sino de los técnicos (*éntechnoi*), que han de hacerse mediante la aplicación de un método. Una

pístis es una demostración, de la que hay dos tipos: el **ejemplo** y el **entimema**. Dialéctica y retórica se sitúan así en paralelo: esto es, lo que en la primera es la *inducción* en la segunda es el **ejemplo**.”

La *písteis* debe convertirse en una demostración basada en dos tipos de formas:

a) ejemplo: “demostrar de una multitud de casos semejantes que algo es de un modo determinado. (Ret., I, 2, 1356b).”

b) entimema: “(...) cuando, dadas ciertas premisas, resulta de ellas una cosa diversa y ulterior por el hecho de que son así universalmente o en la mayor parte de los casos. (Ibid).” O también como un silogismo²⁰⁷ al que le falta una de las premisas, el cual debe ser completado por el receptor. Según Aristóteles, el entimema “es un silogismo basado en semejanzas o signos (los cuales pueden ser entendidos de tres modos de acuerdo con la posición del término medio en las figuras) (...) Por ejemplo: del signo (o hecho) de que una mujer tiene leche, podemos inferir que está embarazada. En otro lugar dice Aristóteles que el entimema expresa la demostración de un orador y que se trata de la *más* efectiva de las maneras de demostración. El entimema es una clase de silogismo: el silogismo retórico (Ret., I 1, 1355 a 6 sigs.). Algunos autores consideran que las dos definiciones dadas por Aristóteles coinciden y que lo importante en el

²⁰⁷ “Aristóteles definió el silogismo del modo siguiente: “Un silogismo es un argumento en el cual, establecidas ciertas cosas, resulta necesariamente de ellas, por ser lo que son, otra cosa distinta de las antes establecidas.” Se ha observado con frecuencia que esta definición es tan general, que se puede aplicar no solamente a la inferencia silogística, sino también a muchos otros tipos de inferencia -si no a la inferencia deductiva general-. El estagirita, sin embargo, procedió a ejemplificar tal definición mediante inferencias de un tipo especial: aquellas en las cuales se establece un proceso de deducción que conduce a establecer una relación de tipo *sujeto-predicado* partiendo de enunciados que manifiestan asimismo la relación *sujeto-predicado*. En este proceso deductivo, además, se supone que la conclusión -que tiene dos términos- es inferida de dos premisas, cada una de las cuales tiene asimismo dos términos, uno de los cuales no aparece en la conclusión. La clasificación de los silogismos puede responder a distintos criterios. En *Top.* VIII, 11, 162 a 15-20, Aristóteles enumeraba cuatro tipos de silogismo (razonamiento o razonamiento silogístico): el *filosofema*, el *epiquerema*, el *sofisma* y el *aporema*. Atendiéndose a los tres primeros tipos de esta clasificación, se ha hablado de silogismos *demostrativos* o *apodícticos*, *dialécticos* y *sofísticos* (a veces denominados *erísticos*).” En Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía de Bolsillo*. Compilado por Priscila Cohn. Editorial Alianza. Madrid, 1983. 2 T.

entimema es el que sea un razonamiento cuyas premisas son meramente probables o constituyen simplemente ejemplos. Otra significación de entimema es la que se haya en la mayor parte de los textos lógicos: el entimema es un silogismo incompleto, por no ser expresada una de las premisas. Si falta la premisa mayor el entimema es llamado de primer orden; si falta la premisa menor, es llamado de segundo orden.”²⁰⁸

La expresión “concisa y sintética” es el rasgo estilístico que Aristóteles asigna al entimema; es también uno de los rasgos que caracterizan las técnicas modernas de persuasión, y, en primer lugar, las publicitarias, en las que abundan los argumentos basados en premisas implícitas. Omitir una premisa significa dar por descontado lo que en ella se firma, y, por tanto, no someterlo a duda o discusión, con el fin de influir de manera directa y penetrante en las decisiones de los destinatarios.

A su vez las premisas de los silogismos, dialécticos y retóricos, “se extraen de los *topoi*, “lugares”, que son de dos tipos: *comunes* y *propios*.” En la *Retórica* Aristóteles nos dice: “de hecho, a partir de él se podrán formar silogismos y formular entimemas tanto acerca de la justicia como de la física, o acerca de cualquier argumento: y sin embargo, estos argumentos difieren en cuanto a la especie. (Ret., I, 2, 1358a).

Tipos de discurso:

a) forense (judicial - pasado - espera una opinión o juicio del receptor)

finalidad= dirimir justo/injusto

medio discursivo= argumentación acusación/defensa

figura= entimema (silogismo)

b) deliberativo (político - presente - receptor debe tomar una decisión)

²⁰⁸Ibid.

finalidad= mostrar ventaja/desventaja

medio discursivo= persuasión/disuasión

figura= ejemplo

c) epideíctico (expositivo - futuro - el receptor es un espectador del texto).

finalidad= mostrar comparativamente noble/vergonzoso

medio discursivo= alabanza/desaprobación

figura= premisa

Argumento: qué es, para qué sirve.

Conjunto de razones, cuya finalidad es convencer, persuadir.

“(...) toda argumentación es el índice de una duda pues supone que hay lugar para caracterizar o para reforzar el acuerdo acerca de una posición determinada que no sería suficientemente clara o no se impondría con suficiente fuerza (...) por tanto, el dominio de la argumentación es el de lo verosímil, de lo posible, de lo probable, en la medida en que esto último escapa a las necesidades de cálculo.”

Lo verosímil = creíble de acuerdo a la verdad (contrato).

a) posible = que puede ser o suceder

b) probable = que se puede probar; aquello que (probablemente) sucederá.

División en partes de la retórica, según Aristóteles:

Retórica:

a) Inventio (héurisis): búsqueda y hallazgo de los argumentos adecuados para hacer posible una tesis. Conduce a la Neorretórica (s. XX): teoría de la argumentación.

b) Dispositio: distribución eficaz de los argumentos y de las partes del discurso en los lugares adecuados:

a) la partición de todo el discurso y de cada una de sus secciones.

b) la ordenación de los contenidos dentro de cada parte.

c) el orden de las palabras en la formulación de las ideas.

c) Elocutio: acto de conferir una forma lingüística a las ideas.

Partes del discurso persuasivo, según Mortara:

a) Exordio, proemio.

b) Narración / exposición de los hechos.

b.1) Digresión.

b.2) Proposición.

b.3) Partición.

c) Argumentación.

c.1) Confirmación / demostración / prueba.

c.2) Confutación / refutación.

d) Epílogo / conclusión.

Esquema de la argumentación, según Aristóteles:

Pruebas

a) no técnicas.

b) técnicas (retóricas, artificiales)

b.1) de hecho: signa: incontrovertibles (necesariamente verdaderas).

b.2) por inducción: exempla: conjeturales (verosímiles).

b.3) por deducción: argumenta: entimemas

La Neorretórica.²⁰⁹

Grupo M / Perleman, Obrecht-tyteca.

Retórica: Arte del bien decir, de embellecer la expresión de los conceptos, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover.

Diccionario de la RAE.

Síntesis histórica

²⁰⁹Toda la primera parte correspondiente a la Retórica general del grupo m, la he sistematizado a partir de mínimas correcciones a un trabajo de Bernardita Bolumburu. En Bolumburu, Bernardita. METABOLIZACIÓN: Análisis retórico de "Trilce IV".

La Retórica, entendida desde la antigüedad como “la ciencia de la palabra” o el arte de la persuasión, y considerada la persuasión como la virtud máxima del lenguaje, le fue encargada a Córax para que expusiese las características que debía poseer el lenguaje para seducir. Hippias y Protágoras continuaron el trabajo de Córax y desarrollaron dicho análisis a partir de una norma neutra que les sirviera de punto de partida para las transformaciones del lenguaje.

Así, Hippias intentó descubrir de qué manera se producían desviaciones en las unidades mínimas de significación. Protágoras por su parte, se ocupó en demostrar de qué forma desde un punto de vista lógico se producían desviaciones en las unidades máximas del lenguaje.

Posteriormente, Quintiliano realizó las primeras taxonomías en el proceso de desviación. Propuso un sistema de descripción en la relación de todas estas categorías. Por otro lado, Cicerón definió la Retórica en la relación cognoscitiva con las unidades de significación.

Más tarde, en el s.VIII, Hugo de San Víctor constituyó y definió esta ciencia como un conjunto de procedimientos de carácter normativo. Él propuso que controlando las normas retóricas era posible controlar un grupo social.

Poco a poco, la Retórica se fue convirtiendo en una disciplina práctica y ya en el s XVIII se introduce con un carácter eminentemente normativo. En el s XIX inicia su etapa de declive como todo conjunto de ideas que pasa al olvido y renace tiempo después. Durante este período, la Retórica aunque aún existía como práctica, ya como medio de reflexión estaba muerta, especialmente en Francia pese a algunos gramáticos, escritores y filósofos que intentaban hacerla subsistir. Se la definió con desprecio como un conjunto de términos técnicos y repelentes que además de ser pedantes, ni siquiera designan tipos definidos ni expresan claramente lo que está refiriéndose.

Pero como todo arte que posee su instante de impresión, ruptura, apogeo, decadencia y desaparición, puede también tener una oportunidad de renacer y reintegrarse al estudio de las artes y la cultura.

El surgimiento de Grupo M se da a partir de este decaimiento que había tenido esta disciplina y el descrédito completo con que se la veía por parte de los estilistas modernos. El objetivo de este grupo compuesto por profesores de la Universidad de Lieja en Holanda (Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe

Minguet, Francois Pire y Hadelin Trinon), fue estudiar y reestudiar los cuestionamientos que surgían a partir de esta materia que en la antigüedad había sido gloriosa y que después del Renacimiento había perdido todo su valor. Ese es el fin de la reelaboración que hace el Grupo M de la retórica clásica: Devolverle la importancia que una vez tuvo y reocupar el lugar dentro de la cultura del cual había sido despojado.

Es necesario apreciar que el origen de esta renovación se inicia particularmente con el lingüista Roman Jakobson y con los aportes de Nicolas Ruwet, Ferdinand de Saussure, Hjelmslev y Benveniste entre otros. A su vez con teóricos de la literatura contemporánea quienes describen los elementos fundamentales de los que se compone cualquier figura del lenguaje. De esta manera, la Retórica queda vinculada con la lingüística, la poética y la semiótica.

La explicación que el Grupo M da con respecto al significado del nombre con el cual se denominan estos teóricos reside en la sigla M que se funda como un homenaje a la más grande y prestigiosa de las metáboles: La Metáfora.

Actualmente, a partir de la reelaboración que se realizó de esta disciplina, el estudio de ella se estructura como la ciencia de la nueva crítica. Este criterio explicita las desviaciones del uso literario del discurso en su relación con el uso habitual de éste, es decir, el no literario. Se establecen análisis de las unidades de significación entendidas como procesos lingüísticos. De esta forma, se ha denominado al estudio retórico en cuanto a su aplicación al discurso y como vía de análisis de éste, un procedimiento de Metabolización.

Metabolismo: *Fisiol.* Conjunto de relaciones químicas que efectúan constantemente las células de los seres vivos con el fin de sintetizar sustancias complejas a partir de otras sustancias más simples, o degradar aquellas para obtener estas. (RAE)

Si revisamos la definición de lo que más se asemeja a metabolización para captar un poco más el sentido de la palabra, nos resulta más extraño aún, pues el significado de metabolismo, sólo remite a la fisiología, especificando transformaciones de sustancias químicas. Pero dejando a un lado el término desde su ámbito científico y biológico, es posible comprender el real sentido de la palabra, e incluso, establecer una semejanza con la que está en cuestión. El Metabolismo pues, requiere una transformación y desde

el punto de vista de la Retórica, la transformación implica una desviación que se inicia desde la forma cero. Esta norma neutra se constituye como una regla standard para todo el lenguaje, como la forma más perfecta desde el plano de la significación. El grado cero pretende lograr la univocidad del lenguaje en que éste sea llevado a sus semas esenciales, es decir, a semas a los que no se podría suprimir sin retirar al mismo tiempo toda significación a discurso, logrando así, un grado cero absoluto. Pero este criterio sin duda está sujeto a ciertas dificultades, por ejemplo, cuando se intenta definir si un texto es o no figurado, puesto que toda palabra emitida por un destinatario puede no ser inocente y contener más de un sentido. Pero más allá de la dificultad de definición que implica el grado cero, lo que se pretende identificar es un lenguaje inequívoco, sin artificios en el cual la palabra **sol** signifique unívocamente al concepto **sol**.

Concretamente, el grado cero se puede concebir como el lenguaje científico que intenta voluntariamente llegar hasta él.

Entendiendo lo que supone el grado cero que por cierto ya había sido bien definido en la antigüedad, a partir de él es que se producen las desviaciones, o bien, es en él en donde se originan las metáboles. Estas metáboles incurren en el lenguaje dominándolo, y se forman entonces, cuatro dominios. Estos son: Dominio plástico, sintáctico, sémico y lógico. Cada dominio cumple una función dentro del lenguaje, así se presentan el dominio plástico y sintáctico en el plano de la expresión, o sea, la "forma", operando en la palabra y la frase respectivamente, y el dominio sémico y lógico por su parte, constituyendo el contenido o el "sentido" del discurso y también integrándose en la palabra uno y la frase el otro.

A estos cuatro dominios se les llamarán Metaplasmos, Metataxis, Metasemema y Metalogismos. Cada uno de estos campos de desviación trabaja de manera interdependiente. Cada función opera de forma separada y en conjunto, pues para fijarle un sentido a una desviación metaplasma, es necesario comprenderla desde un nivel lógico y, asimismo, para acceder a un sentido último en el nivel de los metalogismos, es necesario haber revisado los otros planos.

METAPLASMOS.

El dominio plástico o metaplasmo se comprende como la forma pura y arbitraria,

no significativa pero sí distintiva. En este dominio se presentan las figuras que actúan sobre el aspecto sonoro o gráfico del lenguaje, de la palabra y de las unidades inferiores a la palabra que se descomponen según grafema o fonema, atendiendo a la definición de palabra que corresponda a cada uno. El metaplasmo pues, es una realización que altera la continuidad fónica o gráfica del mensaje; es la forma de expresión en tanto manifestación fónica o gráfica. Desde el aspecto gráfico, entendemos la palabra como “la colección de sílabas (vocales y consonantes de apoyo) dispuestas en un orden pertinente y que admite repetición”, mientras que si remitimos al plano fónico se nos presenta la palabra como “la colección de fonemas situados en un orden pertinente y que admite repetición”.

Asimismo, los fenómenos de alteración que transforman la constitución fónica de la palabra afectarán igualmente a su representación gráfica. Por otro lado, la sustitución de una R apicodental por una R dorsal en un enunciado no afectaría mayormente el contenido del mensaje ni su forma de expresión, pero este hecho no es indiferente al origen geográfico o social del hablante o bien, la intencionalidad con que fue instalada una R y no otra.

Esta desviación sólo puede comprenderse a partir de su integración en la unidad o unidades superiores (si está en juego un fonema debe ser analizado en base a la palabra; si lo que se está examinando es una palabra, debe contextualizársela dentro de la frase en la que está inserta), pues estas unidades no se conciben como hechos aislados.

Suelen producirse alteraciones en el plano fónico pero el mensaje es percibido más comúnmente a través de la escritura.

El papel que cumple la ortografía como tal es más o menos importante pues constituye a la imagen que cada usuario individual se forma de su propia lengua. En este sentido, la forma lingüística se manifiesta en una sustancia gráfica que se dirige exclusivamente a la vista, de esto se desprende el hecho de que es posible conocer una lengua sin necesariamente hablarla sino con sólo leerla

Es necesario también fijar niveles para encontrar una unidad léxica fundamental; una unidad portadora de significación de dimensión mínima que no sea susceptible al análisis. Estas unidades pueden ser dimensiones inferiores o superiores a la palabra pero finalmente, la sucesión que presenta mayor cohesión y estabilidad es definitivamente La Palabra.

Existen tres planos de complejidad creciente y en ellos actuarán las operaciones de Supresión, Adjunción, Supresión-Adjunción y permutación. Estas operaciones intervienen en los cuatro dominios de distinta forma.

1-. *Plano Infralingüístico*: Aquí se encuentran los rasgos distintivos que aún no tienen expresión como tales. Desde el punto de vista fonético, el rasgo distintivo es el fona, por ejemplo, sonoridad, dentalidad, labialidad, oclusivo fricativo, etc., y desde el punto de vista gráfico, se encuentra como unidad mínima el grafema en donde influyen las rectas, círculos, curvas, inclinaciones, carácter cerrado o abierto.

2-. *Plano Elemental*: Es el de los fonemas que comprenden a los morfemas y monemas, y a las sílabas. Esto se produce antes de formar una palabra.

3-. *Plano complejo*: Aquí se encuentran los sintagmas o agrupaciones de palabras dotadas de cierta cohesión y pueden agruparse en frases.

Esta tripartición teórica facilitará la clasificación de todos los tipos de metaplasmos y se incluirán en las operaciones anteriormente definidas.

Supresión.

La supresión puede darse en el primer plano cuando se le retira a un fonema uno de sus fonemas y esta sustracción altera la producción de la unidad coherente, sino que se altera la calidad articulatoria de la palabra. Por ejemplo, en una frase como “aleglo lelojes” en donde se ha sustraído la *r* para formar un simulacro de la pronunciación china, esta sustracción debe ser completa o no es posible realizarla puesto que no estaría correcto decir “arreglo lelojes”.

En el nivel elemental puede darse al inicio, al medio o al final de la palabra.

-Aféresis: Se produce al inicio. *Norabuena-Enhorabuena*.

-Síncope: Se da al interior de la palabra. *Navidad-Natividad*.

-Apócope: Se suprime al final. Grande-Gran, Santo-San. O bien, en ciertas palabras mal sonantes o ciertos términos que se desean dejar inconclusos, la supresión se da con puntos suspensivos.

La supresión puede ser completa lo que provocaría la anulación total de la palabra. Es posible ver también que nos encontramos frente a una figura de contenido, más que de forma, a pesar de que es una desviación metaplasma, pues las alteraciones que se producen inevitablemente provocarán cambios semánticos pero éstos sólo podrán ser contruidos en un plano superior a través del Metalogismo.

Adjunción.

En el plano infralingüístico se da a partir de la añadidura de un fema a un fonema ya existente, mientras que en el plano elemental, al igual que en la supresión puede producirse al principio o fin de la palabra.

-Prótesis: *Sport-Esport, Spray-Espray.*

-Prefijación: *Entrecruzar, desmitificar, releer.*

-Sufijación: *Mesita, librote, puñalada.*

-Paragoge: Se añade un fonema al final de una palabra para asemejar al uso latino de lenguaje. Esto se presenta mayormente en la lírica española de s. XVI. *Feliz-Felice.*

En cuanto al nivel complejo, se produce la fusión de dos palabras que poseen cierto número de características formales. *Evolución-Voluptuoso.* Poseen en común *Volu.* Así, al unirlos se generará un nuevo término que comprendería a los dos primeros, sin embargo, sigue siendo una adjunción puesto que se mantendría una de las dos palabras como predominante. A esta fusión se le suele llamar "palabras sandwich": p.e. *Televisión.*

Supresión- Adjunción.

Puede producirse en varios femas. Lo esencial es que aquí se pierde y se gana algo a la vez. Se puede representar en el lenguaje de canciones infantiles o con un fin cómico como lo es la imitación de habla de los indios.

En esta operación se genera el origen de la sinonimia puesto que se mantiene el núcleo y se sustituyen los elementos plásticos significantes. La suplencia de desplazamientos se da a nivel de la connotación. Las palabras que no siendo formalmente idénticas presentan el mismo análisis sémico. (Topoi). *Ocultar-Encubrir*. Las palabras son asimiladas.

Existen cuatro tipos de relaciones sinonímicas.

- 1) Exclusión recíproca: No se presenta ningún sema en común. *Casa-Arena*.
- 2) Intersección: Ya puede apreciarse cierta afinidad. *Barco-Tren*. Son medios de transportes.
- 3) Inclusión: sinonimia parcial. *Barco-Navío*
- 4) Identidad: Aquí se constituye teóricamente la sinonimia perfecta, aunque ésta no se realiza nunca en el plano de lo aplicable. Por lo tanto, la sinonimia se hace efectiva sólo en el caso de inclusión.

También pueden presentarse casos particulares de sinonimia como lo son el *arcaísmo* y el *neologismo*.

Permutación

La permutación, que también puede denominarse bajo una unidad más desarrollada, Anagrama, constituye la transposición de las letras de una palabra para formar otra. Los elementos de la palabra son los mismos, sólo que han sido invertidos.

Perjuicio-Prejuicio, Casualidad-Causalidad.

La permutación puede realizarse también por inversión, lo que se denomina Palíndromo. Puede producirse un desplazamiento gráfico. *Dábale arroz a la zorra el abad, Atar a la rata.* O bien, por desplazamiento de elementos fónicos. *Te adoro Dorotea.*

METATAXIS.

La metataxis comprende la sintaxis, es decir, se remite a la forma de las frases. Asimismo, el grado cero sintáctico puede reducirse, de manera operacional, a la descripción de la "frase mínima acabada", la cual se define por la presencia de dos sintagmas: uno nominal y otro verbal, por el orden relativo de estos sintagmas y por la complementariedad de sus marcas respectivas. Estos dos sintagmas se descomponen en dos partes: presencia de un sustantivo y de su determinante para el primero, y de un verbo (tiempo, persona y número) seguido de otro sintagma para el segundo. A partir de esto, se pueden extraer cuatro rasgos distintivos que son los más susceptibles a las alteraciones retóricas:

1. -Integridad de la frase y de los sintagmas, es decir, la presencia de sus mínimos constituyentes.
- 2.- Pertenencia de los morfemas a clases (sustantivo, artículo, verbo, adverbio, etc.) que se definen por la capacidad de sus elementos para ocupar tal posición en determinado sintagma.
- 3.- Las marcas complementarias que unen entre sí los morfemas y los sintagmas y que son los signos representativos de por lo menos cuatro grandes categorías: género, número, persona y tiempo.
- 4.- El orden relativo de los sintagmas en la frase y de los morfemas en el seno del sintagma, comprendiendo también la distribución lineal del texto.

Supresión.

-Crisis: Se produce cuando un sustantivo y/o su adjetivo son contraídos para formar

conjuntamente un sólo segmento. *Minifalda, minigolf*.

-Elipsis: Es la supresión completa. Se puede suprimir el sujeto, el verbo, las palabras de enlace, etc. Ejemplo: supresión del sujeto - “Han perdido sin querer/ su anillo de desposados” (Lorca). Supresión de la función verbal - “El viajero paga, se despide; una despedida llena, una despedida para siempre” (C.J. Cela).

-Zeugma: Cuando una palabra que tiene conexión con uno o más miembros de la frase, se expresa en uno de ellos y se sobrentiende en los demás. *Era de contextura gruesa, seco de carnes, gran madrugador y amigo de la caza*.

-Asindeton: Se constituye como la supresión de las marcas de coordinación. Ejemplo: “Hermosa tú, yo altivo: acostumbrados uno a arrollar, el otro a no ceder...” (Bécquer).

-Parataxis: es una figura que tiende a completar las relaciones entre los significantes.

Adjunción.

-El paréntesis () y la concatenación (las rosas y las margaritas y los tulipanes y...): Pertenecen a la operación de digresión, la cual tiene como resultado la adjunción simple. En la digresión, la línea central del texto o de la frase se quiebra al estar continuamente sobrecargada de elementos anexos que se intercalan entre sus partes o que desvían la dirección inicial.

-Explesión: Corresponde a la operación del desarrollo (que funciona como la operación de digresión) y a través de esta figura el sintagma está rodeado de

palabras que lo ponen de relieve: “La sierra violeta y azul fuerte por su falda...” (García Lorca).

-Enumeración: Se basa en la multiplicación, en el sintagma de los atributos de sus lexemas.

-Polisindeton: Perteneciente a las adjunciones repetitivas, repite las marcas de

coordinación, subrayando y poniendo de relieve la relación sintáctica: “Es que mis rayos se nublan/ que se estremecen mis montes/ que mis cristales se enturbian/ que mis vientos se estremecen” (Calderón).

La asimetría y el verso alejandrino clásico también serían considerados metataxis.

Supresión-Adjunción.

-Silepsis: Designa las infracciones retóricas a las reglas de concordancia entre morfemas y sintagmas, ya sea concordancias de género o número, de persona o tiempo. Se pasa de una marca a otra en el interior de la misma categoría.

-Anacoluto: Es definido como una ruptura de la construcción.

-Cambio de clase: Éste es observado como la supresión - adjunción completa, en la cual se reemplaza un elemento que pertenece a una clase por un elemento tomado de otra clase y se instala una relación incongruente entre los componentes del sintagma o de la frase.

-Quiasmo: Se define como una figura retórica que consiste en la disposición en cruz de los elementos que conforman dos sintagmas o dos proposiciones ligadas entre sí.

De este modo, el quiasmo implica un cruce semántico (de significado) o sintáctico (de forma) que invierte (espejo) las propiedades de las palabras y las cosas.

Permutación.

La permutación modifica el orden de los sintagmas en la frase y de los morfemas en el sintagma. Este es el campo predilecto de la metataxis pues permite la formación de numerosas figuras. Existen tres grupos de combinaciones:

- 1.- Se pueden separar dos elementos de la secuencia para permitir la inserción de uno o de otro más.
- 2.- Se pueden extraer uno o incluso varios elementos de la secuencia para “proyectarlos” en principio o en su final.
- 3.- Se puede también alterar el orden procediendo a la inversión de dos o varios elementos.

-Inserción: Es la forma más elemental de cualquier permutación. La figura más característica de la inserción es la “tmesis”, la cual se basa en que dos morfemas o sintagmas que el uso gramatical une estrechamente se hallan separados por la intercalación de otros elementos. Por ende, la inserción se da entre pronombre sujeto y verbo, entre verbo y preposición, entre preposición y complemento, entre dos sujetos coordinados, etc. Ejemplo: “Mi alma se ha empleado, y todo mi caudal, en su servicio” (San Juan de la Cruz).

-Hiperbaton: Consiste en proyectar fuera del marco normal de la frase a uno de sus constituyentes fijos. Se invierte el orden regular sintáctico de las palabras. “*El cielo, y todo lo que en él hay, me había caído encima*”.

-Inversión: es un cambio completo del orden en el interior de una fracción de frase o incluso en el interior de una frase entera. “*Volverán las oscuras golondrinas/en tu balcón sus nidos a colgar*”.

METASEMEMAS.

Los metasemas sustituyen el contenido de una palabra por otra, debido a que los sentidos son plurales. Comprendiendo el *sema* como una unidad mínima de significación o sentido dentro los cuales algunos son nucleares y otros contextuales que sumados constituyen un **semema**. Debido a la naturaleza polisémica del semema es que podemos utilizar lexicográficamente múltiples acepciones y en cada empleo de éstas se constituiría un metasema.

Supresión.

-Sinécdoque: Es una figura semántica que consiste en la transferencia de significado de una palabra a otra, mediante una relación de inclusión en donde uno de los miembros es de mayor o menor extensión que el otro. Existen sinécdoques particularizantes y generalizantes. En las particularizantes, se da la distribución de propiedades de un elemento en su partes. Es el todo por la parte. árbol- tronco, etc.

En las generalizantes se atribuyen las mismas propiedades de un elemento a subclases de elementos homogéneos. Es la especie por el género. Árbol- álamo- roble. Techo- casa. Pan- alimento.

-Metáfora *in presentia*: Se considera tradicionalmente como una comparación abreviada o una comparación "sin un como". La metáfora designa un objeto mediante otro que tiene con el primero una relación de semejanza. La metáfora es un desplazamiento de significados distintos de lo literal,. La metáfora "in presentia" se define como dos sememas que son indebidamente asimilados. *El trigo de tu cabeza (pelo claro)*.

Supresión - Adjunción.

-Metáfora "in absentia": Es una sustitución pura y simple. *Tus ojos son luceros (azules)*.

-Metonimia: Se conoce como una figura de transferencia semántica basada en la relación de contigüidad lógica y/o material entre el término literal y el término sustituido. Existe, por tanto, un término trasladado (término in presentia) y un término profundo (in absentia). Ejemplo: lo concreto por lo abstracto.

-Oxímoron: Es el resultado de una contradicción entre dos palabras vecinas, generalmente un sustantivo y un adjetivo. La contradicción es absoluta porque tiene lugar en el seno de un vocabulario abstracto, en el que la negación tiene libre curso. Son dos semas y uno de ellos posee un sema nuclear que es la negación del otro. *Galope muerto*.

METALOGISMOS.

Los metalogismos se instalan en el ámbito de las figuras del pensamiento que *“modifican el valor lógico de la frase y por consiguiente no están condicionados por restricciones lingüísticas”*. Aquí el grado cero es de orden lógico, de presentación de los hechos o progresión “lógica” del razonamiento. El metalogismo funciona a nivel cognitivo, en el nivel de la recepción, pues es el receptor quien debe otorgar el sentido al texto. En estos términos, en el dominio de los metalogismos se accede a una interpretación del texto. El metalogismo transgrede el lenguaje objetivo y la relación entre el concepto y la cosa significada. El metalogismo tiene por criterio la referencia necesaria a un dato extralingüístico. Aludiendo a la función del receptor, este debe ser capaz de falsear los enunciados, analizando una aseveración y falseándola puede comprobar que no es válida. Un ejemplo ilustrativo para explicar el sentido de falsación es el empleo de la ironía. Puede decirse al encontrarse en una fiesta aburrida, *“qué entretenida estoy!”* El receptor de dicha frase por lo tanto, debe falsearla para comprobar que existe una desviación de la norma, ya que la fiesta no está entretenida y entonces la frase no es válida.

Supresión.

-Litote: Consiste en una atenuación del pensamiento para hacer entender más de lo que se dice. Es la negación de lo contrario, se dice menos para decir más. *“¡Vete, no te odio”* (Corneille).

-Reticencia: Es la ruptura del discurso. Fontanier plantea que si la atenuación (disminución) es llevada al extremo, la litote desemboca en el silencio, pues a veces la mejor manera de decir menos es decir nada.

Adjunción.

-Hipérbole: Consiste en emplear palabras exageradas para expresar una idea que está más allá de los límites de la verosimilitud. Es la exageración. *"Te he esperado como mil horas"*.

También se presenta el "silencio hiperbólico" en que las cosas son aumentadas, es decir, se modifican los semas intensivos. Un ejemplo de silencio hiperbólico es el del discurso que finaliza en puntos suspensivos.

-Repetición: Es uno de los procedimientos retóricos más antiguos (mecanismo de la "adiectio"). Se produce la suma de un término a otro. La repetición es la iteración.

-Pleonasmo: Es una expresión redundante, que estilísticamente puede servir para subrayar una expresión o evitar un ruido de la comunicación. Ejemplo "Yo lo he visto con estos ojos que se ha de comer la tierra".

-Antítesis: Constituye una figura de carácter lógico que consiste en la contraposición de dos palabras o frases de sentido opuesto. Términos abstractos amor/odio; bello/feo.

Supresión - Adjunción.

-Eufemismo: Es una figura de pensamiento con la que se atenúa o suaviza una expresión o palabras que designa algo molesto, crudo o inoportuno.

"Ha pasado a mejor vida", "salió con un domingo siete".

-Alegoría: Se comprende como una figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto o más profundo (connotación). Para el grupo M, la alegoría es un metalogismo, es decir, una operación lingüística que actúa sobre el contenido lógico mediante la supresión total del significado básico, que ha de ser referido a un nivel de sentido que se comprende en relación a un código secreto.

-Parábola: Es una forma narrativa que tiene doble isotopía semántica. La primera, superficial, es un relato; la segunda, profunda, es la transcodificación alegórica del

relato (con significado moral, religioso, filosófico, etc.).

-Fábula: Es una composición breve, constituida en la mayor parte de los casos por un solo episodio y que contiene un fin moralizante y pedagógico.

-Ironía: Consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a lo que las palabras primeras parecen indicar: el lector debe efectuar una manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje y ayudado por el contexto o por la peculiar entonación del discurso.

"Qué bello día" (llueve).

-Paradoja: Es una figura lógica que consiste en afirmar algo en apariencia absurdo por chocar contra las ideas corrientes, adscritas al buen sentido, o a veces opuestas (oxímoron) al propio enunciado en que se inscriben. Contradicción lógica.

-Antífrase: Se conoce como una figura de tipo lógica con la cual se quiere afirmar exactamente lo contrario de lo que se dice. El subrayado de lo positivo sirve para poner en evidencia el valor negativo subyacente. *"¡Bonita contestación!, (¡Qué respuesta tan maleducada!)"*.

Permutación.

-Inversión: Consiste en una estructura sintáctica contraria a la que se considera normal (grado cero); mediante ella se anteponen o posponen determinados elementos con un evidente subrayado enfático o connotativo. La inversión lógica se relaciona con el referente, es la modalidad en que se apunta a un campo referencial.

Esquema general de las metáboles

Discurso de la argumentación

El problema de la argumentación: ¿qué es?

a) definición tautológica: argumentación = arte de argumentar.

b) definición por efecto: la argumentación como índice de duda.

Si el propósito de la argumentación es convencer o persuadir, cada vez que haya discurso frente a múltiples receptores se estaría en presencia de argumentación, en tanto habría intenciones y procesos persuasivos presentes. De este modo, se podría estudiar el fenómeno de la argumentación de dos maneras:

a) relación productor discursivo----- tipos de auditorios.

b) observación de los contenidos del discurso y de los procedimientos operacionales que producen la argumentación.

b.1) a través de las premisas.

b.2) por comparación con otros tipos de razonamiento.

Perelman: "El razonamiento more geométrico que se propone como modelo único no puede aplicarse al plano de las opiniones más o menos verosímiles. Esto llevaría a reconocer que, más allá de los límites que marcan la inanidad del cálculo, de la experiencia y de la deducción lógica, se extendería una tierra de nadie, abandonada a lo irracional, a los instintos, a la violencia o a la sugestión. Pero reconocemos que, incluso dentro de los límites de su propio campo de acción, la demostración que se funda en el racionamiento formal, adolece de efectos muy graves: es impersonal, atemporal, olvida no sólo las determinaciones psicológicas e históricas del conocimiento, sino también las determinaciones sociológicas (...)."

Por consiguiente, la teoría de la argumentación recaerá en la *inventio* retórica, cuyo soporte principal es el conjunto de los lugares comunes-----topoi.

Topos: es un motivo o la configuración estable de varios motivos que son usados con cierta frecuencia por los escritores y, sobre todo, por los oradores que necesitan materiales genéricos, de hallazgo fácil.

Ejemplos:

a) *excusatio propter infirmitatem*: modestia simulada-----*captatio benevolentiae*.

b) *puer senilis* (oxímoron): el joven como viejo sabio, o el viejo con la fuerza de la juventud.

c) *locus amoenus*: lugar agradable.

d) *adunata impossibilia*: compatibilidad de seres, objetos y fenómenos contradictorios entre sí (v.g.: el mundo al revés).

Tropo: figura de carácter semántico mediante la cual se hace tomar a una palabra una significación que no es la propia de esa palabra. Ejs...: metáfora, metonimia, sinécdoque, etc.

5.9.6. Hegel.

La cuestión de la subjetividad y la autoconciencia en Hegel, G. W. F. Fenomenología del Espíritu.²¹⁰ Ciencia de la experiencia de la conciencia. Fragmentos de apartado B. Autoconciencia.

IV. LA VERDAD DE LA CERTEZA DE SÍ MISMO

²¹⁰Hegel, G. W. F. Fenomenología del Espíritu. Editorial Fondo de cultura económica, México, 1966.

“En los modos de la certeza que preceden lo verdadero es para la conciencia algo distinto a ella misma. Pero el concepto de este algo verdadero desaparece en la experiencia de él; el objeto no se muestra ser en verdad como era de un modo inmediato *en sí*, como lo que es de la **certeza sensible**, la cosa concreta de la percepción, la fuerza del entendimiento, sino que este *en sí* resulta ser un modo en que es solamente para otro; el concepto del objeto se supera en el objeto real o la primera representación inmediata en la experiencia, y la certeza se pierde en la verdad. Pero ahora, ha nacido lo que no se producía en estos comportamientos anteriores: una certeza que es igual a su verdad, pues la certeza es ella misma su objeto y la conciencia es ella misma lo verdadero. Y en ello es también, ciertamente, un ser otro; en efecto, la conciencia distingue, pero distingue algo, que para ella es, al mismo tiempo, algo no diferenciado. (...) Con la autoconciencia entramos, pues, en el territorio propio de la verdad. Hay que ver cómo comienza surgiendo esta figura de la autoconciencia.. Si consideramos esta nueva figura del saber, el saber de sí mismo, en relación con la anterior, con el saber de otro, vemos que este último ha desaparecido, ciertamente, pero sus momentos, al mismo tiempo, se han conservado, y la pérdida consiste en que dichos momentos están presentes aquí tal y como son en sí. El *ser* de la suposición, lo *singular* y, contrapuesta a ella, la *universalidad* de la percepción, al igual que el *interior vacío* del entendimiento no son ya como esencias, sino como momentos de la autoconciencia, es decir, como abstracciones o diferencias que *para* la conciencia son ellas mismas, al mismo tiempo, nulas o no son tales diferencias, sino esencias que tienden puramente a desaparecer. (...) Como autoconciencia, es movimiento; pero, en cuanto se distingue *solamente a sí mismo como* el sí mismo de sí, la diferencia es *superada* para ella de un modo inmediato como un ser otro; la diferencia no *es*, y la *autoconciencia* es solamente la tautología sin movimiento del yo soy yo; en cuanto que para ella la diferencia no tiene tampoco la figura del *ser*, no es autoconciencia. Así, pues, para ella el ser otro es *como un ser* o como un *momento diferenciado*; pero para ella es también la unidad de sí misma con esta diferencia como segundo momento *diferenciado*. Con aquel primer momento la autoconciencia es como *conciencia* y para ella se mantiene toda la extensión del mundo sensible, pero, al mismo tiempo, sólo como referencia al segundo momento, a la unidad de la autoconciencia consigo misma; por consiguiente, el mundo sensible es para ella una subsistencia que es solamente **manifestación o diferencia**, que no tiene *en sí* ser alguno. Pero esta contraposición entre su fenómeno y su verdad sólo tiene por su esencia la verdad, o sea la unidad de la conciencia consigo misma; esta unidad debe ser

esencial a la autoconciencia; es decir, que ésta es, en general, *apetencia*. La conciencia tiene ahora, como autoconciencia, un doble objeto: uno, el objeto inmediato de la certeza sensible y de la percepción, pero que se halla señalado *para ella* con el *carácter de lo negativo*, y el segundo, precisamente *ella misma* que es la verdadera *esencia* y que de momento sólo está presente en la contraposición del primero. La autoconciencia se presenta aquí como el movimiento en que esta contraposición se ha superado y en que deviene la igualdad de sí misma consigo misma. (...) A través de esta reflexión, en sí mismo, el objeto ha devenido *vida*.”

6. Bibliografía

VIII. Selección bibliográfica:

1. Bibliografía primaria:

Martínez, Juan Luis. La nueva novela. Ediciones Archivo. Segunda Edición. Santiago, 1985.

La poesía chilena. Ediciones Archivo. Santiago, 1987.

1.1. Textos críticos:

- 1 Aguilera, Francisco. Persuasión, Retórica y Filosofía. En *Revista Chilena de Literatura N° 40* (1992). Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Literatura.
- 2 AA VV. Intertextualité (Selección y Traducción de Desiderio Navarro). Editorial UNEAC, Casa de las Américas. La Habana, 1997.
- 3 AAVV. Teoría de la Recepción. Cuadernos de Literatura N° 1. Publicaciones Especiales. Departamento de Literatura. Universidad de Chile.
- 4 Bachelard, Gastón. Poética del Espacio. Editorial Fondo de Cultura Económica. Segunda Edición. México, 1995.
- 5 Barceló, Joaquín. La Función Cognoscitiva de la Metáfora en la Retórica Antigua. En *Boletín de Filología N° XXXI* (1980-1981). Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Dpto. de Lingüística.
- 6 Barthes, Roland. La Aventura Semiológica. Editorial Paidós.
El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Editorial Paidós. Barcelona, 1987.
El Grado Cero de la Escritura. Editorial Siglo XXI. Sexta ed. México, 1983.
El placer del texto. Editorial Siglo XXI.
El imperio de los signos. Editorial Oscar Mondadori. Madrid, 1991.
La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Editorial Paidós. Barcelona, 1997. Cuarta edición.
- 7 Baudrillard, Jean, La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase. En A.A.V.V. Los objetos, *Communications* n° 13, 1969. Traducción de Silvia Delpy. Los objetos. Editorial tiempo contemporáneo. Buenos Aires, 1971.
- 8 Benjamin, Walter. El Origen del Drama Barroco Alemán. Editorial Taurus. Madrid, 1990.
- 9 Benveniste, Emile. Problemas de lingüística general. Editorial siglo XXI. México, 1997. Vol. I
- 10 Blanchot, Maurice. La Escritura del Desastre. Editorial Monte Ávila
Falsos Pasos. Editorial Pre-textos, Valencia, 1977.
El espacio literario. Editorial Paidós, Barcelona, 1989.
- 11 Cage, John. Silence. Wesleyan University Press. Third printing. Middletown, Connecticut, 1976.
- 12 Dallenbach, Lucien. El Relato Especular. Editorial Visor. Madrid, 1991.

- 13 Deleuze, Gilles. Lógica del sentido. Editorial Paidós. Barcelona, 1989.
- 14 Deleuze, Gilles y Guatari, Félix. Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia. Editorial Pre-textos.
- 15 de Man, Paul, La resistencia a la teoría, editorial Visor, Madrid, 1990.
-
- Visión y ceguera, Editorial Monte Ávila, Caracas, 1983.
- 16 de Micheli, Mario, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Alianza editorial, Madrid, 1999.
- 17 Eco, Umberto. Cómo se hace una Tesis. Editorial Gedisa. Quinta Edición. Barcelona, 1983.
De los Espejos y Otros Ensayos. Editorial Lumen. Barcelona, 1988.
Semiótica y Filosofía del Lenguaje. Editorial Lumen. Barcelona, 1990.
La Estructura Ausente. Editorial Lumen. Barcelona, 1978.
Tratado de semiótica general. Editorial Lumen. Quinta edición Barcelona, 2000.
- 18 Foucault, Michel. Entre Filosofía y Literatura. (Obras esenciales Vol. I). Introducción, traducción y edición a cargo de Miguel Morey. Editorial Paidós. Barcelona, 1999.
- 19 Friedrich, Hugo. Estructura de la lírica moderna. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1974.
- 20 Garavelli, Bice Mortara. Manual de Retórica. Editorial Cátedra. Madrid, 1991.
- 21 Genette, Gerard. Figuras II. Editorial Lumen, Barcelona, 1991.
- 22 Grupo μ . Retórica General. Editorial Paidós, Barcelona, 1987.
- 23 Hegel, G. W. F. Ciencia de la Lógica. Traducción de Augusta y Rodolfo Mondolfo. Editorial Hachette. Buenos Aires, 1956.
Fenomenología del Espíritu. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- 24 Heidegger, Martin. Arte y Poesía. Editorial Fondo de Cultura Económica. Séptima Reimpresión. México, 1995.
Caminos de bosque. Editorial Alianza. Madrid, 1998.
- 25 Levinas, Emmanuel. Dios, la Muerte y el Tiempo. Editorial Cátedra. Madrid, 1994.
- 26 Lozano, Jorge. Análisis del Discurso. Editorial Cátedra. Madrid, 1986.
- 27 Paz, Octavio. El Arco y la Lira. Editorial Fondo de Cultura Económica. Novena

Reimpresión. México, 1993.

Los Hijos del Limo. Editorial Seix Barral. Tercera Edición. Barcelona 1990.

Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp. Ediciones Era S.A. Cuarta Edición. México, 1985.

- 28 Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca. Tratado de la argumentación. La nueva retórica. Trad. española de Julia Sevilla Muñoz. Editorial Gredos. Madrid, 1989.
- 29 Rabanales, Ambrosio. Métodos Probatorios en Gramática Científica. Ediciones Itsmo. Madrid, 1992.
- 30 Riffaterre, Michel. En Sobredeterminación semántica en poesía. Traducción de Margarita Niemeyer. Publicado en *A journal for descriptiv poetics and history of literature* N° 2, año 1977. North Holland Publishing company.
- 31 Sontag, Susan. Estilos Radicales. Muchnick Editores. Barcelona, 1985.
- 32 Todorov, Tzvetan. Simbolismo e interpretación. Editorial Monte Ávila. Caracas, segunda edición, 1992.
- 33 Valery, Paul. La Idea Fija. Editorial Visor. Madrid, 1995.
- 34 Wallace David. Glosario de Términos Literarios. Universidad de Chile. Fac. De Filosofía y Humanidades. Dpto. de Literatura.

2. Bibliografía secundaria (selección):

1 A.A.V.V. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Valeriano Bozal editor, (2 vol.) editorial Visor, Madrid, 1996.

2 Acosta, Vladimir: La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval. (II tomos) . Monte Ávila editores. Caracas, 1996.

- 3 Baudelaire, Charles. Obra Poética Completa. Editorial Río Nuevo. Barcelona, 1981.
- 4 Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Editorial Siglo XXI. Décima edición. México, 1998.
- 5 Calderón, Teresa, Calderón Lila y Harris, Tomás, Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995), editorial Fondo de Cultura Económica, Santiago, 1996,
- 6 Carrol, Lewis. Alicia en el País de Las Maravillas. Alicia a través del Espejo. Editorial Cátedra. Tercera Edición. Madrid, 1997.
- 7 Casullo, Nicolás (compilador). El debate modernidad pos-modernidad Editorial Puntosur. Segunda edición. Buenos Aires, 1989.
- 8 Ducasse, Isidore. Conde de Lautremont. Obras completas. Introducción, traducción y notas de Aldo Pellegrini. Editorial Argonauta. Cuarta edición. Barcelona, 1986.
- 9 Eagleton, Terry, Ideología. Una introducción, Editorial Paidós, Barcelona, 1997.
- 10 Gutiérrez Girardot, Rafael. Modernismo. Supuestos históricos y culturales. Editorial Fondo de Cultura Económica. Segunda edición. México, 1987.
- 11 Habermas, Jurgen. El discurso filosófico de la modernidad. Editorial Taurus. Madrid, 1989.
- 12 Mallarmé, Stephane. Obra Poética (II Tomos): Editorial Hyperión. Segunda edición. Madrid, 1993.
- 13 Nietzsche, Friedrich. La ciencia jovial. Traducción de José Jara. Monte Ávila editores. Caracas. Segunda edición, 1992.
- 15 Rimbaud, Arthur. Obra Completa. Editorial Río Nuevo. Barcelona, 1981.
- 16 Schopf, Federico. Del vanguardismo a la antipoesía Editorial Lom. Santiago, 2000.

2.1. Crítica sobre la poesía de Martínez:

- 1 Cordua, Carla. Ideas y ocurrencias. RIL Editores. Santiago, 2001.
- 2 Fariña, Soledad y Hernández, Elvira. Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez. Intemperie ediciones, Santiago, 2001.

- 3 Joanon, Cristóbal. Juan Luis Martínez: en el estricto plano del lenguaje. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Periodismo. Investigación Periodística.
- 4 Lihn, Enrique. El circo en llamas. Compilación de Germán Marin. Editorial Lom. Santiago, 1997.
y Lastra, Pedro. Señales de ruta de Juan Luis Martínez. Ediciones Archivo. Santiago, 1987.
- 5 Merino, Roberto. La Reflexividad en la Poesía Chilena Contemporánea. La Nueva Novela de Juan Luis Martínez: Proposición de una lectura. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Filosofía con mención en Literatura. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Literatura. Santiago, 1983.
- 6 Monarca, Patricia. Juan Luis Martínez: El Juego de las Contradicciones. Editorial Red Internacional del Libro. Santiago, 1998.
- 7 Monasterios, Elizabeth. La Nueva Novela: El Texto que Ríe. Revista Iberoamericana N° 168-169; Vol. LX. Universidad de Pittsburg, Pennsylvania, 1994.
- 8 Valdivieso, Jaime. "Juan Luis Martínez: El contra-universo entre las páginas de un libro". Diario La Época (11 de septiembre 1988) 3.

Obras de referencia general:

- 1 Aristóteles. Física. Introducción, traducción y notas de Guillermo R. de Echandía. Editorial Gredos, Madrid, 1995.
- 2 A.A.V.V. Diccionario de la Real Academia Española. Vigésima primera edición. España, 1992.
- 3 A.A.V.V. Gran Enciclopedia Rialp. Ediciones Rialp, Madrid, séptima edición, 1993.
- 4 Abbagnano, Nicola. Diccionario Filosófico. Editorial Fondo de Cultura Económica, México 1974.
- 5 Belaval, Yvon. Historia de la Filosofía. La Filosofía Alemana de Leibniz a Hegel. Editorial Siglo XXI, México, 1988.

- 6 Blaquez Fraile, Agustín. Diccionario Latino-español. Editorial Ramón Sopena. Barcelona, cuarta edición, 1961.
- 7 Chevalier, Jean, Diccionario de Símbolos, Editorial Herder, quinta edición, Barcelona, 1995.
- 8 Estébanez Calderón, Demetrio. Diccionario de Términos Literarios . Editorial Alianza. Madrid, 1999.
- 9 Ferrater Mora, José. Diccionario de Filosofía de Bolsillo. Compilado por Priscila Cohn. Editorial Alianza. Madrid, 1983. 2 T.
- 10 Hamel, Fred y Hurliman, Martin. Enciclopedia de la Música. Trad. y adaptación de Dr. Otto Meyer Serra. Editorial Grijalbo. México, 1987.
- 11 Lewandowski, Theodor. Diccionario de lingüística , ediciones Cátedra, Madrid, 1986.
- 12 Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Editorial Ariel. Barcelona, tercera edición, 1971.
- 13 Revilla, Federico. Diccionario de iconografía y simbología. Editorial Cátedra. 2ª edición. Madrid, 1995).

7. Agradecimientos:

(En orden no-jerarquico)

Emma Silva Astudillo, María Angélica Rubilar Friz, Marlis Vidal Peters, Julia Toro, Ana Traverso, Jaime Valenzuela, Samy Frenck, Patrick Garreaud, Andrés Morales, Allan Meller, Ramón Oyarzún, Juan Oyarzún, Italo Fuentes, Jeannette García, Carlos Almonte, Francisco Aguilera, Cristián Montes, Roberto Merino, Federico Schopf, David Wallace, Sergio Caruman, Julia Garreaud, Eduardo Durán, Soledad Chaves, Bernardita Bolumburu, Paula Martínez, José Luis Martínez, Alita Martínez, Walter Jensen, Gonzalo Rojas, Cristóbal Joanon, Daniel Calabrese, Eleonora Finkelstein, Carla Cordua, Pablo González, Carlos Fierro, Felipe Viveros y a todos aquellos que desinteresadamente han colaborado con este trabajo.