



# El lector como jugador, escrituras en torno a la lectura

Tesis para optar al grado de Licenciado/a en Lingüística y Literatura con mención en  
Literatura

MIJAIL AGUILERA

Profesores Guías:

SERGIO CARUMAN

DAVID WALLACE

Santiago de Chile

Noviembre 2022



## **Agradecimientos**

A mis profesores guías, David Wallace y Sergio Caruman, quienes, con su entrega, dedicación y cariño, estuvieron presentes en el proceso de escritura, con recomendaciones, observaciones y sugerencias. Aún más importante, me invitaron a explorar las posibilidades teóricas saliendo de la comodidad metodológica a la que estaba acostumbrado.

A Javiera, por estar presente en cada proceso escritural, leer o escuchar mis divagaciones, ser testigo de esas piedras que se presentan en el camino y darme respuestas a preguntas que a veces no había alcanzado a formular.

A mis padres, Rubén y Yeny, por apoyar mis decisiones y confiar en mí. Por ser siempre un pilar en mi vida. A mis hermanos, quienes siempre llegaban con una sonrisa y buen ánimo a interrumpir —necesariamente— la escritura.

A Felipe, Vicente, Cristóbal y (también) Felipe, por sacarme de la rutina, hacerme reír, acompañarme en estos años de estudio, estar cuando las cosas eran difíciles y ayudarme a que otras fueran fáciles.

A Luna, Camilo y Piero, por tener siempre conversaciones interesantes y provechosas, ampliar mis puntos de vista, y hacer de la universidad un espacio ameno.

## Índice

Prólogo .....	3
I. Ensayos sobre categorías teóricas .....	4
Ensayar la escritura: Reflexión sobre la construcción del conocimiento literario.....	4
Aproximaciones a algunas nociones sobre el arte .....	15
Autor, texto y lector: La intervención en el abismo.....	23
II. El cuerpo ensayado.....	38
La palabra que escapa entre los labios: Relación entre cuerpo y lenguaje .....	38
La palabra y la mirada: Una exploración de la retórica y la obscenidad .....	49
El jugador como lector: Mi experiencia jugando <i>Hollow Knight</i> . .....	57
Bibliografía.....	76

## Prólogo

Este trabajo de tesis es un conjunto de seis ensayos, atravesados por las preguntas ¿Cómo leemos? ¿Qué condiciones influyen en la lectura? Los textos están divididos en dos grupos: los primeros tres corresponden a “Ensayos sobre categorías teóricas”, los últimos tres se agrupan como “El cuerpo ensayado”. El primer ensayo divaga a través de la lectura y la producción del conocimiento. El segundo aborda el problema de la noción del arte y su experiencia. El tercero aborda la relación entre autor, texto y lector, leyendo el Quijote a la luz de otras novelas relativamente recientes poniendo énfasis en el funcionamiento de los objetos literarios. El cuarto ensayo trae el cuerpo, y por tanto la dimensión estética a través de la novela *Ó* de Nuno Ramos y los planteamientos de Deleuze y Nancy. El quinto ensayo explora las tensiones que se generan entre las categorías de erotismo y obscenidad al leer cuatro autoras latinoamericanas: Delmira Agustini, Mariana Henríquez, Hilda Hilst y Marosa di Giorgio. Finalmente, el sexto ensayo se adentra en la posibilidad de la lectura literaria de *Hollow Knight*, un videojuego, centrándose en la experiencia del jugador real y apoyándose en conceptos literarios.

## I. Ensayos sobre categorías teóricas

### **Ensayar la escritura:**

#### **Reflexión sobre la construcción del conocimiento literario**

Miro, al igual que otros, esta página en blanco frente a mí, luego escribo que escribo y así armo un fluir interrumpido, cercenado que intenta avanzar, pero la dificultad es inevitable y hay horror por el vacío. ¿Con qué seguridad podría escribir? Esta actividad es siempre ponerse en juego, exponerse y desvelarse mientras me estoy ‘creando’. La labor de un ensayista me parece imposible, en cuanto busca prescindir de la estructura, del plan y en su lugar errar en la escritura. Procedo desde una tradición de enseñanza basada en la repetición y la calificación. Conseguir los mejores resultados posibles, disminuyendo los errores, solo es posible al aferrarse a un método. Reducir el azar es sentirse seguro; entregarse a la errancia, en cambio, es caer en un abismo oscuro que oculta su final. Pero ¿es realmente segura la metodología? Ferrer señala sobre esta que “cuando no es pura y simple operación lobotómica, es castración: se aprende, no a pensar por sí mismo o a *poner* el cuerpo, sino a engullir el *corpus* teórico, y a fotografiar del exótico manicomio urbano el ornato y los oropeles más obvio y estandarizables” (81). Tal vez, el método es una repetición automática de consumo. No es la seguridad de estar alejados del peligro, sino la costumbre de repetir los patrones que se mantienen incrustados en nuestra sociedad y en cada uno de nosotros como sujetos. Estamos intercambiando la libertad por una cárcel que nos mantiene dentro de cuatro paredes. ¿Qué implica estar en ese lugar? Interponer un lente entre objeto y sujeto, una percepción mediada que condiciona la experiencia, deformar lo leído para hacerlo caer en lo ya aprendido, ¿es posible aprender algo nuevo desde ese lugar?

Sin embargo, pareciera que la metodología es uno de esos males-necesarios, es un punto de apoyo que permite seguir las huellas que ya existen en el camino. Una aproximación guiada que nos prepara para encontrar los vestigios de nuestra lectura propia. Entonces quizás no sea una cuestión dicotómica, sino más bien un problema de perspectiva. Mientras que podemos ganar en la autoridad de nuestro discurso, o en la validez del conocimiento re-‘producido’; perdemos la posibilidad de crear nuestros propios caminos de lectura, y, con eso, que nuestra escritura nos lea, leernos a nosotros mismos en ella. Nos falta —o me falta,

mejor dicho— la osadía del caos, escribir sin saber, dejando que las palabras digan antes de que yo mismo piense. Que mi escritura se anticipe a mi conciencia y que el objeto del que hablo sea ese desorden genésico que me des-estabiliza.

Hay que tener precaución, esto no se trata de hacer de la no-metodología otro método, en ese sentido la actividad escritural de un ensayo descansa sobre posibilidades y no sobre exigencias. Las recurrencias que se presentan son una articulación no restrictiva, no constituyen pavimento porque no son obligación. Wilhem citado en Beceyro señala que “algunas obras no han sido nunca mejor elaboradas que cuando se simula no escribir para nadie, sino para el objeto del cual se trata” (38). La escritura como situación comunicativa supondría al autor, al lector y al texto; en un ensayo, ¿quiénes cumplen estos roles? El autor es a su vez lector, se lee y se escribe a sí mismo, Foucault como epígrafe de Grüner señala que “El ensayo —hay que entenderlo como un tanteo modificador de uno mismo en el juego de la verdad” (59), luego el autor aporta que en el ensayo “es la escritura la que constituye a un (sujeto) escritor” (61). La situación enunciada anteriormente se complica en cuanto el escritor no precede al texto, sino que se constituye al escribir el mismo. En estos términos las palabras se convierten en acción de cambio que recaen, no sobre un lector ajeno, sino sobre aquel que ya está inscrito en el circuito comunicativo. Hay una especie de retroactividad entre sujeto enunciante y sujeto enunciado. ¿Qué es lo que permite esta auto reflexividad? La vacancia de escribir a un objeto que no es sujeto, pensar la escritura en estos términos nos hace entrever su mecanismo.

¿Qué es lo que hace el ensayo? Cristófalo responde que “Nada prueba el ensayo. Deja ver que la lectura se experimentó en una contaminación impura con el objeto. En un atravesamiento que no dudamos en llamar poético. El ensayo deja ver la conciencia dialéctica de una conciencia” (92). La dialéctica como oposición argumental está movilizadora siempre por una pregunta. No hay oposición sin interrogante, esta es la que moviliza al texto y al escritor, ¿si no hubiera preguntas sobre qué escribiría el ensayista? No me parece plausible la afirmación sobre la afirmación, un monologismo fascista que caería en la anulación de los caminos al establecer uno solo. Una condensación de esta actitud y tono dialéctico lo encarnó Carlos Caszely cuando dijo “No tengo por qué estar de acuerdo con lo que pienso” (La Tercera). Pareciera que la actitud es fundamental en el ensayo, cuando el escritor está

dispuesto a abrirse a la errancia es que establece la posibilidad, eso lo saca de la cárcel metodológica.

Giordano propone “una suerte de regla ética para cualquier ejercicio crítico interesado en afirmar la íntima extrañeza de la literatura: no escribir más que sobre aquello que aumenta nuestra potencia de pensar, imaginar e interrogarnos, de experimentar en la escritura nuestra legítima rareza” (126). Tanto la lectura como la escritura son, según las palabras del autor, experiencia, lo que supone una posición preponderante del sujeto. El objeto de la escritura, si bien existe ajeno a aquel, tendría como función fundamental permitir la experimentación de la rareza del sujeto. Es decir, parir un sentido ajeno, que este ignoraba u ocultaba. Entonces, ¿es la actividad escritural autística? Más que escribir sobre el objeto termino escribiendo-me, una acción que recae sobre mí mismo, me leo leyendo, me escribo escribiendo.

¿Será que simular escribir para el objeto es lo que le permite al sujeto modificarse? Sustraerse como destinatario, u ocultar esta condición redirigiéndola hacia otra parte permite la momentánea liberación de la identidad, deviniendo en identificación. Si aceptara la condición autística de la escritura observaría que quien está puesto en juego soy yo mismo. Escribir para el objeto elude la tensión que significa cambiar. Mas, en la medida que ese objeto expone mi propia rareza es que el ensayo se convierte en auto-modificación.

Rosa citado en Mattoni señala “aquello que todavía no ha sido cuantificado por la crítica es el olvido. A medida que leo-escribo, olvido (...) al escribir borramos la escritura del otro, de los otros, la cancelamos, pero al mismo tiempo la inscribimos en nuestra propia escritura” (175). Las palabras no surgen de la nada, sino que son el flujo de un caos de lecturas que nos atraviesa, y ¿cómo nos comprendemos a nosotros mismos? Mediante la enunciación. El constante proceso de identificación pareciera ser un mosaico textual, mi *corpus* es la acumulación de cuerpos textuales con los que dialogo. ¿Cuánto de lo que digo es ‘mío’ y cuánto es del lugar en el que habito? Todo lo que puedo decir ya está dicho, por eso en una reducción extrema escribir es solo disposición de materias textuales de origen diverso. Al anteponer la dispositio a la inventio, el ensayista tendería a ser un organizador de fragmentos, ¿cómo es que a través de esta repetición podemos decir que un ensayo plantea sus propios caminos? Quizás una huella nueva es solo poco convencional. Quiero pensar, sin embargo,



que en la actividad misma de disponer un texto se pueden ver cosas que de otra forma no se verían, así la dispositio estimula una inventio.

El ensayo no es mera búsqueda, ni tampoco solo lectura, es inscripción. Grüner señala que su prehistoria sería la actividad “que busca una huella diferente, “fuera de lugar” en ese sendero *normalizado* por las idas y venidas de los mismos pies. Una huella que, una vez diferenciada por la *lectura*, ya no es la misma. Porque, ¿cómo se podría encontrar una huella sin dejar estampada la propia?” (71-72). Ir tras algo singular crea un nuevo camino, un sendero ajeno del que el sujeto se apropia. Una lectura es también producto del lector, de la misma manera la escritura es producto del texto. Causas y consecuencias se desdibujan porque la realidad es fragmentaria y discontinua. Incluso en el ruido de la ciudad hay silencios, aun cuando aquel esté constituido por la confluencia. ¿De dónde vienen? Quizás lo mejor es no tener una respuesta porque así uno tiene que crearla. Reconstituir lo perdido, rellenándolo con quién sabe qué. Mattoni aporta “El ensayo sería entonces un arte de leer para olvidar y una práctica de escribir para recordarse a sí mismo como otro, vale decir, para otro. La explicación de sus lecturas sería la manera en que el ensayista traduce la experiencia vital de la interpretación” (170). Junto al otro o contra el otro —que perfectamente podría ser el objeto de la escritura o el mero gesto escritural que queda como ausencia— descubro, desvelo, pongo en escena mi experiencia, pero ¿escenificar esa experiencia no sería al mismo tiempo escenificarme? Incluso podría plantear que el ensayista no ‘traduce’ nada, la escritura es la experiencia que lleva a recordarse, a olvidarse, a deshacerse, a borrarse. Inscribir una impronta en un texto es también reducirse, queda entonces la huella de algo incompleto, un origen porque hay borramiento.

Textos y lecturas poseen un hiato, un silencio, no pueden decir ‘todo’. Siempre hay algo que se escapa, ¿qué sentido tiene entonces buscar el sentido? Una tarea que nunca acaba es la labor ensayística, ¿necesita tener un fin, una teleología? Tenemos que aceptar la incompletitud de la lectura y de la escritura, contentarnos con acaso encontrar un vacío que no había sido enunciado antes. Grüner postula que “la palabra se define por su *discontinuidad* (...) ¿se ha reparado que, en literatura como en música, también el silencio es discontinuo, o sea *construido*?” (67) y continúa “el carácter *inmundo* de la literatura es lo que el ensayista captura en lo *excluido*, en el registro del error, en el orden de la excepción”. ¿Qué tanto hay

de silencio en la enunciación? Enunciar algo es siempre excluir otra cosa, la inmundicia es una forma de estar contaminado, al mismo tiempo que es estar en-el-mundo, o sea en la posibilidad. Sin embargo, ¿qué es lo que encuentra el ensayista? ¿una forma de mirar? Tal vez la propuesta del autor va más allá, haciendo del ensayo una manera de encontrar lo que nadie más ve. Esto todavía es demasiado abstracto, aun así, ¿es necesario ir a lo concreto? Pareciera que el ensayo mismo quisiera escaparse, mantenerse indeterminado, enigmático, errático. No saber es también una forma de conocimiento.

Grüner señala, respecto a la lectura que Benjamin hace de Kafka, que “el ensayo (literario) es esto: identificar un lugar fallido, localizar un error” (61). Encontrar el éxito como residuo de un fallo en el objeto. ¿Qué pasaría si trasladamos esta noción a la actividad ensayística? Localicemos un error, pero que este sea un acierto. Si nos equivocamos al identificar un lugar fallido quizás algo quedará, un resto de éxito. Es esto a lo que me refería cuando escribí sobre la osadía. Si la única manera de acertar es fallando, no hay que tenerle miedo al error. Mientras que la metodología viene a tratar de disminuir el desacierto, al ensayar hay que caer en él, solo así se abrirán las posibilidades. Foucault citado en González aporta que la cuestión es “saber si se puede pensar diferente de lo que se piensa y percibir diferente de lo que se ve” (86). Una especie de sinestesia mental y corporal que trastorne todo sentido, una reafirmación de aquella actitud dialéctica como un autocuestionamiento, disidencia del yo que nos convierta en otro. La simulación de un pensamiento ajeno que trastoque las lecturas, una escritura que disimule el yo. La palabra del ensayo no sería, según Casullo, “una palabra desordenadora que pondría en cuestión la urdimbre de las representaciones del mundo, sino que en “ese arranca de su sitio” al pensamiento, Musil percibiría la intrusión de una palabra desorientadora” (98). Algo así como una brújula que nunca apunte al norte, un termómetro que jamás de la temperatura correcta, un reloj que se ralentice y acelere. Una palabra desorientadora, viene a suspender el juicio y el razonamiento, permite perderse del camino establecido y entonces es cuando puede crear sus propios caminos. Una palabra completamente funcional es reproducción de lo que ya se ha dicho. ¿Cómo hacer que el ensayo sea desorientador? En el fondo, ir contra el sentido común es, a penas remar a contracorriente. Es decir, no es fácil escapar de la influencia de lo convencional y contradecir es también una respuesta a algo que ya existe. ¿Cómo escapar entonces de la maquinaria implacable de la certeza? Quizás allí es donde reside el fallo del ensayo y ya no

en la lectura que pueda provocar. Huir del sentido es ser perseguido por él. Tal vez tenemos que dejar de escapar y poner el cuerpo en el texto, hacer de este un *corpus*.

Otro leerá mi escritura, toda letra está allí para, en última instancia, ser leída. Si los sentidos se escapan, se transfiguran y se deforman, ¿cómo vendrá el lector? ¿tendrá algo a lo que atenerse? Ferrer señala que “En un texto no hay sujeto ni objeto de conocimiento; pueden coexistir, en cambio, múltiples terrazas e infinitos túneles, zonas viscosas y arenas movedizas (...): intensidades que aguardan “el estado de ánimo adecuado” de parte del lector” (82-83). Ese material textual estaría marcado por la potencialidad de los sentidos. Tendiendo lazos con la literatura, el ensayo no erigiría interpretaciones cerradas, acogería la cenestesia de aquel que lee. Y, dependiendo de su ‘estado de ánimo’, desplegaría una u otra posibilidad, es así como se eleva el sentido, no en la acepción de lectura, sino que como sensación. El afecto como efecto, se trastocan las relaciones causales que pudieran establecer una u otra consecuencia. ¿Pero por qué ‘adecuado’? ¿Qué es un ‘estado de ánimo adecuado’? ¿Por qué no hablar de disposición o de sensibilidad? No creo que exista un estado ‘adecuado’ al aproximarse a un texto. Probablemente lo único que establece es la elección de leer o no leer. En el fondo aproximarse a un escrito es siempre cuestión de voluntad. Pero los sentidos que se despliegan, ya sea entendiendo esto como lectura o cenestesia, no vienen por la adecuación del lector al texto, sino por la conjunción entre ellos. La experiencia se construye y no se predetermina, y más aún, cada lectura puede ser diferente. Quizás las vivencias recientes de un lector podrían llevarlo a plantear que este ensayo es una ridiculización de las críticas a la metodología y una defensa del paper. El sentido de lectura es derecho del lector. Tal vez, otro lector reconocería antiguas lecturas en este texto y establecería una certera crítica a este despliegue por momentos inconexo. Pero la potencialidad de las lecturas no depende de la adecuación, yo diría que está relacionado al estado de ánimo a secas.

El ensayo plantea cierta resonancia en el lector, quién encuentra una respuesta, o algo sobre lo que discutir, sea ‘bueno’ o ‘malo’. A pesar de que ese no ‘diga’ nada, aquel le responde rápidamente. Los pensamientos, como ondas sonoras, rebotan y vuelven transformados. Barthes postula que “el interlocutor perfecto, el amigo, ¿no es entonces el que construye en torno nuestro la mayor resonancia posible? ¿No puede definirse la amistad como un espacio de sonoridad total?” (135). Tal vez el ensayo es amigo del lector que lo lee, en su

despliegue de posibilidades, en su divagar constante, en su errática lectura, la sonoridad es total. Quizás esos espacios en los que hay resonancia se generan debido a que están vacíos. A pesar de que un ensayo explore posibilidades distintas, ajenas, habría también muchos vacíos sobre los que operaría el lector. ¿Cómo es posible que en esta materialidad porosa el sonido se amplifique en vez de aislarse? ¿El resonar del ensayo será solo una simulación? Tal vez un ensayo no responde nada y mi propia actividad lectora intenta desesperadamente encontrar una respuesta a una pregunta que no he hecho. Pero ¿y sí esas porosidades se rebelan contra cualquier regla de la física y permiten la libre resonancia de mi voz? Mi experiencia en la lectura de estos textos es la de la confusión, la pregunta, nunca tengo respuestas, quizás soy yo el interlocutor del ensayo. Este es el que busca la amistad y la complicidad de un lector, no pretende responder ni abarcar la totalidad de un tema, sino que aspira a la desestabilización de las mismas estructuras que con tanta dificultad levanta párrafos atrás.

¿Qué razón tengo para hablar sobre el silencio? ¿No sería mejor callar sobre lo inexpresable? Ritvo postula que:

si el metalenguaje fracasa porque no dice lo que el lenguaje efectivamente muestra, sin embargo, la discordancia entre ambos, reductible a la discordancia entre decir el acto y el acto de decir, beneficia casi siempre al lector con un suplemento de incógnita: el metalenguaje, si no está satisfecho de sí mismo, termina por *mostrar algo más y diverso que su impotente decir* (231)

Ensayar sobre el ensayo es y será insuficiente, la opción es que se desprenda algo más. Que este metalenguaje se convierta en lenguaje y sobrepase sus propios límites en un rebosamiento. El silencio...

(...)

Al hablar sobre ese silencio no se le puede aprehender, teniendo esto en mente podríamos decir que el hiato es un espacio por llenar. ¿No dice esto más sobre una práctica o método de lectura que sobre el silencio? ¿No trae inmediatamente a un lector? Quizás el vacío funciona como un agujero negro que engulle todo lo que está a su alrededor, eclipsando lo enunciado en una especie de condensación. No, creo que tampoco funciona, el

desplazamiento no es claro ni útil, y termina refiriendo a aquello alrededor del silencio. Aun así, esas posibilidades de enunciación abren otros caminos que no se dirigen hacia el planteamiento principal, divagan hacia otros lugares.

A pesar de que el ensayo está lleno de vacíos, intersticios y silencios, González señala que “el ensayo tiene su punto de partida en lo que alguien puede sentir cuando está en situación aseverativa. Afirmo porque creo y creo cuando elaboro un esquivo espejo con escrituras mías (...) Quiero la verdad y la escribo. Y como la escribo nunca sabré si la tengo” (86). Entiendo una aseveración como una afirmación, por lo que este fragmento de González vendría a cuestionar las otras aproximaciones que he planteado respecto al ensayo. Sin embargo, ¿se puede escribir la verdad? Al escribir una afirmación se pone en duda, porque tal actividad retrotrae a los enunciados que la sustentan. Es decir, permiten ver su estructura y ¿no es la estructura la mayor vulnerabilidad de una afirmación? Si caen sus pilares, también cae ella.

Para poseer una verdad se tienen dos opciones: aprehender una totalidad o adentrarse en un detalle. La totalidad es una utopía, ¿cómo hacerse cargo de todo lo que existe? Entonces cualquier afirmación puede ser falseada en cuanto está amenazada por una posibilidad que la refuta. Una afirmación totalizante se plantea como un imposible, y solo nos queda aceptar esa imposibilidad. Adentrarse en los detalles, atomizar lo que se ve al punto de quedarse con la partícula más pequeña. Sobre el detalle se podría enunciar una verdad. ¿Entonces cuál es el ‘pero’? ¿Qué sentido tiene una verdad descolgada, egoísta incluso? Quizás la verdad solo es posible en el azar. Sin importar sobre que se enuncie, o con cual perspectiva, si desde lejos o desde cerca. El azar es una probabilidad y una posibilidad, el enunciado puede ser falso o puede ser verdad. ¿Será que el ensayo descansa sobre este funcionamiento?

Volviendo a Ritvo, me llama la atención que señale que “el ensayo pertenece a una cultura de intersticios, apta para explorar detalles, fragmentos, constelaciones, voces de las más diversas zonas de la cultura” (238). Moliner citado en Sánchez define intersticio como “grieta o espacio de forma lineal abierto en la masa de un cuerpo o que queda entre dos cuerpos” (2). ¿Será entonces que el texto despliega corporalidad? En ese sentido ensayar sería escribir un cuerpo, un territorio. Esa es la condición que permitiría la exploración de detalles y fragmentos. Aquel cuerpo sería fragmentario, se plegaría, se desplegaría, se

replegaría. Y no podemos perder de vista la sensibilidad asociada. ¿Qué siente el texto? ¿Cuáles son sus sentidos? Además, si es límite, ¿cuál es el adentro y cuál es el afuera? ¿Cuál es la piel del texto? No sé si puedo responder a estas preguntas. Un ensayo respira, y se experimenta discontinuamente a sí mismo en la lectura, se desconoce al ver voces ajenas incrustadas en la escritura, intenta mirarse al espejo y su rostro se le desfigura. Quizás siente como pasas tus manos sobre las letras, tal vez quiere expulsarte de sí. Puede ser que un texto sea muchos textos unidos quiméricamente y entre esos cuerpos te acoge y te abre su sentido.

Anteriormente hable de las recurrencias del ensayo, resaltando que no eran un método, sino las posibilidades que se despliegan en el ‘stilum’ de cada escritor. Sarlo profundiza en los fenómenos retóricos recurridos en el ensayo, sobre los cuales quizás sería interesante hacer hincapié. Reconoce un vaivén rítmico entre condensación y elipsis “Estos deslizamientos, que dejan incontables blancos se producen en la condensación de un solo párrafo (...). La ausencia de los nexos argumentativos impone una yuxtaposición de ideas que funcionan con el poder de las imágenes cuya totalidad, improbable debe ser intentada por la lectura” (141). En una autocomprensión de la sobrecarga cabe la necesidad de vaciarse, de interrumpirse, saltar de un lugar a otro. Una yuxtaposición que viene a romper la ‘normalidad’ de la escritura, y la plantea casi como el pensamiento. Una atención caótica y fragmentaria que pareciera carecer de sentido. En el espacio vacío y ausente se hace presente lo faltante, buscar ese vacío llevaría a la digresión que agrede la unidad del texto. Un texto que se reconoce transgredido se rinde en la fijación de categorías o tesis inamovibles admitiendo así el ocaso del significante.

Quizás el ensayo encierra en su libertad posible la rigidez de una verdad fundamental. Deleuze citado en Sarlo señala que “la paradoja es primeramente lo que destruye el buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye el sentido común como asignación de identidades fijas” (142). ¿Qué pasaría si el pensamiento fuera siempre paradójal? No se reconocería a sí mismo y podría ser siempre otro, las limitaciones de cualquier tipo desaparecerían. Todo cuerpo des-identificado traspasa su piel, y se despliega más allá de todo límite. ¿No es la pérdida de identidad también un vacío? Puede que, en el centro del pecho, en la respiración entrecortada se sienta la ausencia, pero ¿no es allí donde reside la posibilidad? La vacancia se puede llenar. Un texto paradójal, en constante desacuerdo, erige

sentidos al tiempo que los borra en el mismo gesto. Se mueve entre la potencia y la multiplicidad. Ser-no ser, nada o muchas cosas al mismo tiempo.

Uno de los ensayos que contiene este conjunto fue para mí la más grande evidencia de lo irrepetible en la escritura. En esas palabras mías no me encuentro, me desaparezo, aunque aquel texto pueda ser entendido como el más intimista de todos. “¿Qué muestran los casos? La potencialidad de un cambio de óptica” (146), mirar-se en la escritura y no comprenderse es también rehacerse. La palabra vertida en el papel es una suerte de lente, pero nunca es el mismo, o quizás se adapta a cada visión. Tal vez son unos que amenazan a la visión perfecta y le permiten experimentar la deformación, así ver las cosas como nunca. Confundir una puerta con una ventana, o quizá con una boca, con una tumba, con un abismo. Mientras más ajeno, más inconexo del sentido común, más interesante es el caso. Una anomalía amenaza el paradigma. ¿Qué caso debe disponerse?

La identificación se condensa en el nombre. ¿Y lo que escapa del nombre? ¿Y si no hay nombre? ¿Desarticular la identidad es destruir el nombre? Sarlo señala que:

Adorno pone, al pasar, pero como verdaderos fundamentos semiocultos de su texto (como quien hubiera dejado, después de terminado un edificio, algunos andamios para significar no sólo su proceso de producción sino el tipo de saber necesario para construirlo, algunos rastros de lo que fue la estructura primera necesaria para que esa otra estructura, la del edificio, fuera posible), frases breves que son aforismos, que podrían sostenerse solas, fuera del texto, como puntos de apoyo de cualquier otra construcción ausente o futura (147-148)

Esta preferencia por elidir la argumentación y descansar en el aforismo es interesante. Por una parte, da una sensación de seguridad e irrefutabilidad casi mesiánica, como si todo estuviera resuelto en esa estructura primaria. Pero ¿se puede realmente descansar en el aforismo? Exponer la estructura es también señalar la vulnerabilidad, destruir el saber necesario es destinar una propuesta a la ruina. Para mí, ahí aparece la pregunta, al escribir deberíamos hacernos cargo de la vulnerabilidad, no en el sentido de reforzarla, sino de extremarla, llevarla al absurdo, como si no creyéramos en nada de lo que decimos. Explorar la posibilidad a través de la pregunta que tal vez ni siquiera espera respuesta. Hay que ir al encuentro de la estructura y desmontarla uno mismo, repetir el proceso una y otra vez hasta

que queden apenas ruinas o polvo, y solo en ese momento, escribir documentando esta destrucción

Entre divagaciones y fragmentos no estoy seguro de que mi escritura vaya a constituir un cuerpo. La fijación en ciertas fórmulas o motivos estabiliza demasiado un texto que debería estallar en pedazos, les da demasiada unidad. Sin embargo, cuando leo escucho un silencio, despacito, casi inaudible, que se desprende entre la urdimbre. No estoy seguro de cómo mirar este efecto, pero al plantearlo de esa manera pienso en Ritvo, “Cuando el silencio es verdaderamente *sileo*, no silencio de lo tácito sino de lo inarticulable e inaudible, cuando la resonancia, entonces, se interrumpe y algo permanece en suspenso, cuando ya no sabemos que va a venir (...) allí, precisamente allí está alojado el *punctum* del ensayo” (242). A pesar de que creo que la suspensión siempre se me escapa, de que cuando casi creo que algo quedará sin resolver, ahí mi escritura se hace cargo, también quiero creer que mi gesto escritural encierra posibilidades, que prescinde, al menos en algún grado, del método. Ansío que los ensayos posteriores vislumbren para el lector un ‘punctum’.



## **Aproximaciones a algunas nociones sobre el arte**

La obra de arte acontece en la contemplación de un cuerpo, yo miro, observo y en silencio ella se despliega, se desoculta y desvela una verdad. ¿Qué nociones de arte manejo como sujeto en el presente?, ¿cuáles se han desarrollado a lo largo del tiempo?, ¿qué elementos las componen? Nunca he tenido muy claro lo que es, ¿qué seguridad podría haber al respecto? Hasta quizás mis trece años el concepto solo había sido utilizado para definir la carencia, los grafitis que hay en las paredes no eran arte, ni la música urbana y mucho menos los bestsellers literarios. Cada uno de esos productos eran un intento de imitación de algo que sí era arte, pero carecían de los medios para encerrar esa autenticidad que mi entorno creía que debían contener. Lo verdaderamente artístico estaba encapsulado en las expresiones de un pasado, la ‘historiografía’ que llegaba a un público no académico se cristalizaba en una especie de ‘todo tiempo pasado fue mejor’ y siempre el arte de ‘verdad’ estaba ausente, pues ahora todo había degenerado, cayendo en la simpleza, en el absurdo, en el sin sentido.

El cambio ocurrió en el liceo, cuando algunos profesores daban otra mirada a esta palabra, problematizando sus límites y abrían la experiencia. El arte para ellos no era un deber ser, era una experiencia que tenía lugar, y de esa manera aprendí sobre otras expresiones, algunos académicos, como el dadaísmo; y otros urbanos, como la obra de Banksy. Es cierto que no estaba renovando nada al considerar el dadaísmo como arte, pero mi experiencia hasta ese momento tenía enaltecidas las obras ‘bellas’, si aquella no alcanzaba ese grado de, creía yo, perfección técnica, era una ‘degeneración’ de la cultura. Había entonces en mi experiencia infantil y adolescente una especie de teleología que se basaba en el ‘mejorar la cultura’. Algo que resulta bastante irónico en retrospectiva, pues el ambiente en el que me desarrollaba no era conocedor de las grandes obras más allá de su educación escolar, entonces las personas a mi alrededor eran depositarias de una noción de arte como ‘lo bello’, pero el acceso a aquel les había sido negado.

Con el tiempo fui notando que cuando cambiaba mi concepción de la obra de arte, lo que importaba no era la experiencia, o la técnica, sino que tomaba relevancia el que las demás personas lo consideraran como tal. En ese sentido, existía una especie de voz que brindaba autoridad al trabajo de los artistas, por eso ciertas figuras se cristalizaban como en un panteón

de dioses, genios, mientras otros luchaban infructuosamente por ocupar un lugar en aquel trono reservado para 'los grandes'. Esta intuición que tuve en un momento fue ampliada en la universidad, con conceptos como el de hegemonía, el de campo cultural, autoridad. Sin embargo, aquel que más fuerte ha implicado una reestructuración de mis condiciones de recepción ha sido precisamente la idea de la estética, es decir, ser consciente de mi posición como receptor. Aún no sé qué es el arte, ni sé si algún día lo sabré. Por ahora me conformo con una breve lectura de distintos autores que han abordado este problema.

¿Qué dice Heidegger, por ejemplo, respecto a la obra de arte? "El estado de no ocultación de los entes es lo que (...) nosotros decimos "verdad" y no pensamos mucho al decir esta palabra. Si lo que pasa en la obra es un hacer patente los entes, lo que son y cómo son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad" (63). Para él entonces el arte obra al desvelar los entes, no es entonces un objeto, sino que requiere de un acontecer, el cual refiere sobre sí misma, pero ¿tiene lugar este acontecer si no hay ningún testigo? De alguna manera, a través de esta idea la esencia de la obra está en los ojos de quién mira, ¿qué pasaría si no hay sujeto que pueda observar este acontecimiento de la verdad? Y ese es de alguna manera un hecho tratado solo someramente por el autor ya que quiere fijar la esencia de la obra de arte, una ontología de su objeto de estudio. A la idea del acontecer de la verdad llega a través de la pregunta por los útiles y su esencia, su conclusión al respecto apunta no a la utilidad de aquellos, sino que al pacto de confianza que encierran y que por lo demás está sujeto a su propia desaparición. Esta es la verdad que, él propone, acontece en la obra. Agrega que "en la obra no se trata de la reproducción de los entes singulares existentes, sino al contrario de la reproducción de la esencia general de las cosas" (64), con miedo de caer en un simplismo absurdo, ¿no sería entonces innecesaria la creación de más obras?, si su multiplicidad solo recayera en la recurrencia de la naturaleza de los entes las diferencias entre las obras de arte no tendrían sentido. ¿Para qué cambiar las maneras de hacer, recibir o exponer si su esencia fundamental ya está descubierta y ya nos aporta la verdad que puede acontecer? Quizás la única respuesta en la que puedo pensar es que cada obra tendría una forma distinta de hacer acontecer esta verdad, ¿qué formas habría? Pues primero estarían los medios, luego los temas, los motivos y las tramas, posteriormente la relación del receptor con la obra. Cada modificación de alguno de estos elementos daría pie a un nuevo acontecer de la obra, no solo

por modificar las condiciones de creación, sino que también las condiciones de recepción, cabe aclarar que el autor no ahonda en esto.

Heidegger aborda la creación de la obra señalando “la obra debe ser abandonada a su puro reposar en sí misma” (68), aislarla del mundo, de su contexto, que sea autosuficiente, autística, que se mire a sí misma, que se consuma, una cosa sin utilidad, sin finalidad, que sea ella, que se llene de sí, ¿qué sucede entonces con la tradición, la hegemonía, la recepción? “Ser obra significa establecer un mundo” (74), es decir la apertura, en el mundo está la posibilidad, aquello que no es cerrado. Es en ese sentido que Heidegger propone el que la obra reposa en sí misma, pues obedece su propia lógica de lo posible y uno como receptor acepta esta condición a través de un pacto de confianza, un pacto de lectura. El autor también señala que “La obra hace a la tierra adelantarse en la patencia de un mundo y mantenerse en ella. La obra hace a la tierra ser una tierra” (77), mundo y tierra son dos ideas que parecieran necesitarse, la obra se retrae a la tierra, el mundo se establece en la tierra que es cerrada. Una cerrazón que niega el despliegue, y entonces está la lucha, la pugna por el desocultarse, solo al reconocerse impenetrable e infranqueable es que se abre. El acontecer de la verdad es la lucha entre lo abierto y lo cerrado. Y así cada obra de arte encierra una contradicción en la que la iluminación es el reconocimiento de lo oculto, su desocultamiento, o sea, el intento de abrirlo en posibilidades se arma como una oposición, ¿hay testigo de esta lucha? ¿hay instigador? El autor señala que “si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación que corresponde a la verdad que acontece en ella” (104). Ser creada, hecha, es parte de la esencia de la obra, al mismo tiempo que su contemplación es parte de la esencia del acontecer, se incluyen entonces la producción y la recepción, sin ahondar en detalle en sus condiciones. ¿Puede entonces la obra mirarse a sí misma, cortar sus relaciones con todo lo que no sea ella si necesita de una hechura y de una contemplación? Esto solo sería posible al instalarse desde la metafísica, al apuntar a la pregunta por el ser de las cosas, el brindarle autonomía es necesario, ¿si el ser de algo está asociado a otro ente entonces no estaría sujeto a los cambios de este? “La contemplación de la obra no aísla al hombre de sus vivencias, sino que las inserta en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra, y así funda el ser-uno-para-otro y el ser-uno-con-otro como el histórico soportar el existente (*Dasein*) por la relación con la no-ocultación” (106). El ser humano pareciera darle sentido a su condición vital a

través de la experiencia estética que supone la contemplación del acontecer de la verdad en la obra de arte, una verdad, un desvelar es lo que viene a vaciar los significantes previos y llueve sobre la vivencia para dejarla plena. La obra de arte para Heidegger encarna entonces una función asociada a la experiencia vital humana que se lleva a cabo a través de la estética y solo puede erigirse en cuanto la obra haga patente su no utilidad, su no finalidad, si fuera un útil no se constituiría como ella misma y entonces no habría ser-uno-para-otro ni ser-uno-con-otro, no se abriría el mundo ni se cerraría la tierra ni pugnarían en un acontecer de la verdad.

¿Qué sucede si instalamos el arte en una historiografía? ¿Si planteamos un modelo que sea casi teleológico? ¿No caeríamos en la contradicción, la anfibología? Un significante que puede ocupar dos campos semánticos distintos, se articula la igualdad en la diferencia. Esto es lo que hace Winckelmann cuando escribe, “el único camino que nos queda a nosotros para llegar a ser grandes, incluso inimitables si ello es posible, es el de la imitación de los antiguos” (80). Para ser moderno habría que imitar a los antiguos, un pensamiento paradójico que tensa las definiciones de una época al inscribir el proyecto de futuro de la ilustración como un mirar hacia atrás. Sustenta su idea al señalar que los “imitadores del arte griego encuentran no solo la más bella naturaleza en sus obras maestras, sino más incluso que naturaleza, eso es, ciertas bellezas ideales suyas que (...) se producen a partir de imágenes trazadas por el solo entendimiento” (81). Si hay belleza en la naturaleza, y también hay belleza en el entendimiento, una propuesta que dialoga con la propuesta Platónica, ¿por qué habría que caer en la imitación?, ¿es más importante llegar a la misma conclusión que los antiguos que entrenar el propio entendimiento? Una belleza cuyo esquema reside en la razón ¿no debería exhortarnos a ponerla en práctica? La idea de imitación que erige Winckelmann pareciera descansar sobre dos conceptos: la autoridad y la reproducción.

La autoridad que otorga a los antiguos está basada en el perfeccionamiento, que, según él, ellos alcanzan en distintas disciplinas. Señala que “el artista alcanzará este objetivo cuando haya aprendido no a disimular sus pensamientos bajo alegorías, sino a formularlos en alegorías” (122-123), la alegoría como figura retórica pertenece no al ámbito de la pintura o el arte visual, sino que está ligada a la literatura y la poesía, en este sentido se activa el tópico *ut pictura poesis*, ¿qué necesidad hay de recurrir a algo ajeno al objeto de estudio que

se está planteando? Que algo aplique para una disciplina artística no quiere decir que sea universal, cada medio de expresión tiene sus propias posibilidades y reglas, algo que el autor parece pasar por alto, busca la igualdad en la diferencia y plantea un objetivo, un ideal a través de esta anfibología que es la alegoría. Él no busca tensar su objeto de estudio, tampoco intenta probar sus límites, sino que está restringiendo su excelencia a un principio de construcción que pertenece a otra disciplina. Además, esta autoridad que pretende dar a los griegos mediante el manejo de la alegoría también está contradicha con otros elementos. “Se concede a los pintores griegos el dibujo y la expresión, y eso es todo: se les niega la perspectiva, la composición y el colorido” (114). Confirma un manejo imperfecto de la perspectiva en los antiguos, sobre el color reconoce las limitaciones técnicas que tuvieron. En este sentido eleva la condición de los modernos en esos aspectos de la pintura, y si es así, ¿la imitación de los antiguos no implicaría entonces una merma en tales habilidades? ¿Cuál es la necesidad de elevar la autoridad de los antiguos sobre los modernos? Pareciera que no es posible disfrutar la experiencia estética artística por la imperiosa necesidad del autor de establecer la legibilidad y legitimidad de la obra mediante la noción de autoridad. De forma parecida a Heidegger, salvando las distancias por supuesto, ambos parecen intentar establecer una lectura única del arte que implica una recepción, ¿la verdad que acontece en la obra sería esta belleza ideal que consiguieron los antiguos?

Antes de abordar la noción de la reproducción, tenemos que explorar el público, la aproximación que realizaré será a través de Sarlo, que, si bien comprendo, no aborda el público del arte en general, sino que, el de la literatura, puede darnos luces respecto a las condiciones en las que circula la obra, y, por tanto, podemos acercarnos a entender también a los autores y creadores. La autora señala que “la mercantilización de la obra literaria y la independencia del escritor son dos caras de un fenómeno unitario y complejo” (2), es decir, entiende que durante la modernidad tuvo lugar un proceso de autonomía del autor literario, ¿respecto a qué o quién?, Sarlo escribe que “el lector de la antigüedad clásica, el romano, por ejemplo, era un oyente atento y tan diestro en cuestiones retóricas como el poeta: sus juicios y opiniones definían una estética” (1). En esta relación de “unidad personalizada y estrecha” (1), el autor literario y el creador de obras artísticas estaba sujeto a los designios estéticos que pudiera plantear su público. Es decir, no existía autonomía en la figura creadora por estar implicada de cerca e incluso pertenecer a los círculos críticos, quienes podían cuestionar su

gusto u obra y modificarla entonces. La transformación de la relación entre autor y público fue progresiva. Su prerrequisito fue “la existencia de élites culturales” (1), ya que, mediante estas, hay un conjunto de lectores interesados que lleva a un contacto mediatizado con un público más amplio. Otro hito importante es la independencia económica para la que Sarlo pone de ejemplo el caso de Shakespeare. En el globo aparece el “público anónimo (...) [que] libera, por lo tanto, a los autores de la oblicua protección de la nobleza, de sus gustos y su crítica” (1). La posibilidad de que el arte no se relacione directamente con un grupo que imponga su ideal estético y además el poder ganar dinero a través de la creación modifica las condiciones en las que los autores vivían y planteaban sus obras. Posteriormente “las diferenciaciones en el interior del público comienzan a ahondar los canales de su estratificación” (2), el lector entonces es comprendido como consumidor, la literatura comienza a venderse, por eso existen ciertos tipos de libros más vendidos que otros, porque hay un público más grande. Ahora bien, junto a eso “el artista se enfrentó a un público cuya cultura era muy inferior a la suya, menos refinado, “burgués”, como se lo definió siempre en el siglo XIX” (2). Estas son las modificaciones que sufre el público literario según Sarlo. Ahora bien, ¿qué pasa con la literatura cuya producción no provenía de la ‘alta cuna’?, ¿y con otras artes? Si bien su propuesta es sólida y concisa, eso es porque su objeto de estudio es restringido, no incluyó dentro de la literatura las canciones de taberna o los cuentos tradicionales. Estas formas literarias quedan relegadas en Heidegger, Winckelmann y Sarlo, ¿qué más está sucediendo entonces? Hay muchas expresiones artísticas que se pierden si solo nos quedamos en la idea de ‘bellas artes’.

Pretendo abordar la última idea posteriormente, antes quiero terminar de tratar la situación de la reproducción en términos de Benjamin. El autor se enfoca en la reproducción técnica, su análisis entonces apunta a las condiciones materiales de la creación de la obra de arte a diferencia de la propuesta de Heidegger que preguntaba por la esencia de aquella. Benjamin señala que “incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte” (42). La autenticidad está entonces atravesada por el tiempo y el espacio, no tanto su contenido, ni su autoría, sino que la unidad y la ‘historia’ que acontece a aquella. La autenticidad de la obra dialoga directamente con el aura y con su recepción, “¿Qué es propiamente el aura? Un entretendido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cerca que pueda estar” (47). Señala también que

el acercarse a las cosas es una demanda de las masas, al romper esa lejanía se destruye el aura porque se cambian las condiciones en las que se recibe la obra. ¿Qué pasa con el original? Al resquebrajar o degradar la autenticidad, también la autoridad pierde importancia, esto es la ley y la legibilidad, mi lectura es que cuando el arte es cercano se abre la posibilidad de la pluralidad y la libertad. La legibilidad de la obra, su ley, es un marco aprisionante que enjaula la obra y su recepción, ¿podría esto pensarse respecto a la imitación que propone Winckelmann? Benjamin se aproxima a esto desde otra perspectiva al plantear la noción del valor cultural o mágico, que ha sido ahora desplazado por el “valor de exhibición, la obra de arte se ha convertido en una creación dotada de funciones completamente nuevas” (54). La exhibición desplaza la magia y la ley del arte, pero ¿esto implica una banalización? ¿es entonces la obra más simple? Es importante reforzar la idea de desplazamiento porque no es que se pierda en cuanto a la complejidad de la obra, sino que ocurre un cambio respecto a la recepción, el mayor ejemplo de esto es según el autor, el cine. En el cine destaca la actuación, se busca siempre el ‘mejor rendimiento’ del actor que encajará en el montaje. Benjamin señala también “la recepción en la distracción (...) [a la que] el cine responde con su acción de shock” (95). La reproductibilidad técnica inunda la percepción del sujeto, hay tanto que ya no se contempla nada en particular y es entonces que para hacer caso a ese tipo de recepción aparece el shock en el cine. Este nos saca de la distracción mediante una apelación directa al espectador, que lo lleva a cuestionarse a sí mismo, que lo hace plantear preguntas. Se desestabiliza de alguna manera lo estable que es la realidad, se abre a la posibilidad. Sin embargo, el autor reconoce que “las oportunidades revolucionarias de esta supervisión se encuentran convertidas en contrarrevolucionarias” (74). Mientras que el cine podría ser un método de autoconocimiento del proletariado, en realidad ha sido inscrito en un circuito mercantil de culto a las estrellas, el mismo circuito que da autonomía al autor literario, mantiene el arte atrapado nuevamente en una legibilidad, una ley que no va ya hacia el ritual o a la aristocracia, sino que al capital.

En este ensayo se ha intentado abordar el arte desde distintas perspectivas, un vagar a través de diversas propuestas que no siempre calzan entre sí. Los objetos de estudio han sido diferentes, así como sus enfoques y sus marcos epocales. ¿Hay una respuesta para lo que es el arte? No creo tenerla, pero si apunto hacia la necesidad de dejar de lado las ‘bellas artes’ para adentrarnos a nuevas formas creativas hasta ahora ignoradas, y de eso ninguno de los

autores se hace cargo más que someramente Benjamin. Mientras que la historiografía, la teoría, y los estudios sean sobre un canon, no se hablará de arte, sino que, de ley, de autoridad. ¿Quiere decir esto que hay que destruir la tradición? No, pero tal vez ante la ruina y la huella de aquel monumento tan lejano, la academia y las representaciones que permean en la sociedad se vean obligadas a reconstruir lo que entendemos por artístico. ¿Podríamos hacer un arte de la mentira? Quizás lo que necesitamos es ocultar todas las verdades, reproducir y falsificar, reproducir en masa, cada ejemplar más degradado que el anterior. Desarmar todos los circuitos de circulación, todos los establecimiento de recepción artística que plantean su hegemonía, y plagiarnos una y otra vez hasta que veamos en cada producto un pedacito, un despliegue de nuestro propio cuerpo.



**Autor, texto y lector:  
La intervención en el abismo**

Una mano dibuja trazos uno tras otro, estos toman forma lentamente, las líneas que en un principio ostentan formas de apariencia azarosa convergen en palabras, en un texto. Ahora es otra época, es otra vida, es otro lugar. Yo abro un libro del que he oído hasta el cansancio, ¿precederá a su fama inmortal el ingenio de la pluma? ¿o será acaso el peso de la tradición, del campo cultural, lo que ata nuestras voces a la repetición incesante de un libro de hace tanto, tanto tiempo? Entonces, tras encorvarme hacía las páginas, dispuesto a buscar todos los vacíos, los espacios en blanco, empiezo la lectura, “Desocupado lector” (Cervantes, 7). ¿Qué ‘desocupado’ es enunciado? ¿No es la figura del lector también una ocupación? ¿Qué condición, qué circunstancia inviste al desocupado con la actividad lectora? Entre las posibilidades que se entretajan destaca una salida fácil, el desocupado lector soy yo, con mi presente, mi pasado y mis lecturas, cada palabra que articula este texto es para mí. ¿No será este un ejercicio demasiado narcisista? Además, ¿podría siquiera, una pluma tan lejana, llegar a imaginar a este sujeto (yo)? Ahora bien, ‘yo’ estoy leyendo el texto, eso me convierte en un lector, y me veo apelado por esas palabras, sin embargo, no están escritas para mí, pareciera que son para un fantasma, una figura vacía, un reflejo de aquel que se planta frente a la empresa de iniciar un libro.

Aceptaré por ahora esta apelación a un destinatario vacante, al reflejo de cada posible lector real, en ese lugar que se abre no tienen cabida esencialismos totalizantes, y solo exigen la actividad por la cual el texto se abre. Eso es lo único que se comparte. ¿Quién será, entonces, aquel que enuncia esa vacancia? El autor de *Don Quijote de la Mancha* es Miguel de Cervantes, pero ¿será este el que habla con tanta desenvoltura? Reconociendo la autoría, y por tanto un gesto escritural tenemos un punto de partida. “Pero no he podido yo contravenir el orden de la naturaleza, que en cada cosa engendra su semejante. Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío (...)?” (7). Podría tener la tentación de homologar e identificar este yo enunciado al yo que encausa la actividad escritural, pero también se presenta la posibilidad de enarbolar una figura espejeada. El yo que aparece en el texto no da cuenta del manco de Lepanto, no aprehende esa identidad más bien esquiva, sino

que parece configurar un marco distinto en el cual el lector es capaz de intuir el gesto escritural. Parece, entonces, que me encuentro ante una ‘mise en abyme’.

Dällenbach señala que la ‘mise en abyme’ es “todo espejo interno en que se refleje el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o espaciosa (...) reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato” (59). Sobre la enunciación señala que es la presentificación diegética del productor y receptor del relato, así como una puesta en evidencia de ambas actividades y una manifestación del contexto que las condiciona (95) ¿Qué sería entonces la situación descrita anteriormente en el prólogo del Quijote sino un reflejo de la enunciación? En el texto, atestiguamos al reflejo de la situación comunicativa, un encuentro entre el autor y el lector del texto, ambas figuras como una configuración potencial, nunca acabada más que en el mismo proceso de lectura. Agamben señala que “Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir (...) el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaaura en ella un vacío central” (87). Siguiendo esta línea de pensamiento, todo intento de que el autor real se instale en el texto caería en una ‘mise en abyme de la enunciación’ en cuanto su actividad escritural supone su vacancia, entonces el yo textual que se perfila en el texto es un reflejo de sí mismo, un reflejo vacío cuyo llenado recae en el lector. Y así mismo, la enunciación de este último sería un imposible. El lector de un texto nunca es solo uno, siempre es múltiple, así la referencia a este sería la elaboración de una reducción porque se limita a señalar la característica fundamental que es el no analfabetismo. El desocupado lector del prólogo es un reflejo de los posibles lectores reales.

Antes de continuar con la lectura del prólogo y para profundizar en la puesta en abismo podría recurrir a *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino. “Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, Si una noche de invierno un viajero. Relájate. Concéntrate” (19). Esta primera evocación funciona de forma similar al inicio del prólogo, se atrae al lector en su actividad, dejando ver el funcionamiento de esta. Se espejea la situación real y se ficcionaliza, ‘yo’ me vuelvo el protagonista de las sucesivas experiencias lectoras fragmentarias que se manifiestan. Por su parte, el autor es reflejado por la figura de Flannery “Se me ha ocurrido la idea de escribir una novela compuesta solo por comienzos de

novela. El protagonista podría ser un Lector que se ve continuamente interrumpido” (194). La primera diferencia es que está dotado de nombre, no pretende disimular su carácter ficcional, ¿es esto suficiente para evitar el desvelo de las estructuras comunicantes del texto?

Aunque se manifiesta la puesta en abismo de la enunciación, la novela de Calvino no es excluyente de otras puestas en abismo. Desde mi lectura el procedimiento se expresa también respecto al enunciado y al código. En primer lugar, ¿qué es lo que se cuenta? La trama de un lector anónimo (masculino) que se ve imposibilitado (por condiciones externas) de terminar las novelas que inicia, mientras que al mismo tiempo se siente atraído por la lectora (femenina), Ludmilla. ¿Y qué leen estos actantes? En la nota preliminar Calvino señala que su esquema de construcción para cada inicio lo podría enunciar así “un personaje masculino que narra en primera persona se encuentra asumiendo un papel que no es el suyo, en una situación en la que la atracción ejercida por un personaje femenino y la oscura amenaza de una colectividad de enemigos que pesa sobre él lo implican sin remedio” (12). ¿Será que este enunciado no solo se aplica a las novelas que inician los protagonistas sino también a su propia situación? Si reducimos la complicación de la obra de Calvino, el lector está implicado sin remedio en la imposibilidad de lectura por la oscura amenaza de una especie de circuito editorial que además está entrelazado con la atracción ejercida por el personaje femenino.

El lector está puesto en un papel que no le corresponde al interrumpirse la novela que tiene entre manos “Lo que creías un rebuscamiento estilístico del autor no es sino un error de imprenta” (38). Esta ruptura de la continuidad lo impele a dejar de leer para convertirse en cliente y reclamar ante el circuito mercantil que opera sobre la mercancía que constituye el libro. “He aquí pues que la Lectora hace su feliz ingreso en tu campo visual, Lector, también en el campo de tu atención, también tú has entrado en un campo magnético de cuya atracción no puedes huir” (42), a través de este pasaje se produce la apertura a la fascinación que produce la protagonista femenina. Posteriormente también se articula una mutación de lector a viajero y allí el protagonista se encuentra cara a cara con la colectividad de enemigos “Avanzas sosteniendo el libro abierto ante tus ojos, cuando alguien te lo quita de la mano, y como al alzarse un telón ves alineados ante ti policías” (206-207). Esta situación desemboca

en su inclusión en problemas asociados a la circulación de libros en un país que tiende a la censura.

Habiendo esbozado la ‘trama principal’ de forma general podemos compararla por ejemplo con *Sobre la alfombra de hojas iluminadas por la luna*. “Yo paseaba con el señor Okeda por el sendero de piedras lisas” (196) el protagonista sin nombre articula un yo que siente atracción por un personaje femenino, Makiko. “Mientras se inclinaba, vi sobre su nuca desnuda bajo el pelo recogido en lo alto una fina pelusilla negra que parecía continuar a lo largo de su espalda. Estaba concentrado mirándola cuando sentí sobre mí la pupila inmóvil del señor Okeda que me escrutaba” (197). Quien atrae a este yo es la hija de Okeda, sin embargo, una colectividad de enemigos lo implican sin remedio,

ahora Makiko me consideraba uno de los numerosos amantes de su madre y Miyagi sabía que no veía sino por los ojos de su hija (...), mientras los chismes de los círculos académicos, tan rápidos en propalarse (...) arrojarían una luz calumniosa sobre mis asiduidades a casa de Okeda, desacreditándome a los ojos de los profesores universitarios con quienes más contaba para mudar mi situación. (204-205)

Mientras que el papel del protagonista es el del estudiante, se ve enfrentado a la situación de amante, no de quien le atrae, sino que de la madre. Esta misma situación lo deja a merced de sus enemigos, los otros discípulos.

Se pondría en funcionamiento entonces una ‘mise en abyme’ desde el punto de vista del enunciado, cada texto que lee el lector es un reflejo de su propia trama en mayor o menor medida. Si este libro expone una puesta en abismo de la enunciación y otra del enunciado tendría que preguntarme, ¿qué diferencia existe entre cada reflejo? ¿No llevaría esta práctica a una reflexión en torno a la narratividad? Si cada ‘inicio de novela’ es tal y además comparten un argumento, podríamos hablar entonces de una configuración potencial de la literatura en la que las cosas pueden siempre llegar a ser sin concluirse. Y, como el sustento argumental es equivalente para cada ejemplar, se realiza entonces una teorización sobre qué es lo que diferencia cada trama, dicho de otra manera, se estudia lo novelesco.

Al respecto Calvino señala, “«lo novelesco» (...), un procedimiento literario (...) que se basa en primer lugar en la capacidad de sujetar la atención en torno a una trama, en

continua espera de lo que va a ocurrir. En la novela «novelesca» la interrupción es un trauma” (9). ¿Se puede afirmar entonces que se abisma lo novelesco a través de esta configuración potencial de la literatura? Considerando la definición del autor, en el texto se repite, se espejea y se refleja la trama una y otra vez, las continuas interrupciones no implican un trauma y vienen a constituir más bien un motor para la trama. Además, ese abismarse a través de la configuración potencial es también un confundirse, invertir los episodios. ¿Qué pasaría si lo ‘novelesco’ lo tomamos como lo ‘no-velado’? A través de la puesta en abismo se revela lo oculto del texto, su funcionamiento interno, ya no hay velo que se interponga entre el lector y el texto. Se puede entonces hablar de que hay reflejo del código, porque lo que se está poniendo en juego es precisamente la lengua literaria y sus posibilidades. Esto se manifiesta con mayor claridad en las explicaciones de Ludmilla respecto a sus gustos literarios, “Prefiero las novelas (...) que me hacen entrar enseguida en un mundo donde todo es preciso, concreto, bien especificado” (43). Esta declaración viene a proponer un modo de escritura que dialoga con lo que ya está escrito, es una resignificación, pero también una expresión de que, lo que hay, es distinto a lo que podría haber. Pareciera entonces que la artificialidad del texto se des-vela y la obra permite que se entrevea lo expresado.

A través de la intervención de Ludmilla puedo traer a colación el concepto de metalepsis. Fontanier citado en Beristain señala que esta figura es “el giro mediante el cual un escritor o poeta se representa como produciendo él mismo lo que en el fondo no hace sino describir (...) [es otro] tipo de metalepsis, el súbito cambio del papel que cumple el narrador cuando, por ejemplo, pasa a proferir parlamentos que corresponden a un personaje” (320-321). Para explicar esto en otras palabras podríamos decir que una metalepsis es la irrupción de una voz en otra, lo que supone, por tanto, “el paso de un nivel narrativo a otro” (Genette, 289). Por ejemplo, la voz narrativa en el texto de Calvino es cambiante, muchas veces se dirige al lector directamente, otras tantas, expresa las acciones de este y los otros personajes, sus pensamientos, sus emociones, y oscila también a la narración de cada inicio de novela. “Soy una persona que no llama nada la atención, una presencia anónima sobre un fondo aún más anónimo, y si tú, lector, no has podido dejar de distinguirme entre la gente que bajaba del tren y de continuar siguiéndome en mis idas y venidas entre el bar y el teléfono es solo porque me llamo «yo»” (30). Desde aquí se pueden perfilar dos figuras, el yo y el tú. El yo sería autoral, encerrando el gesto escritural, el tú sería el lector leyente, quién se aproxima al

texto. En otro fragmento, “Lotaria quiere saber cuál es la posición del autor respecto a las Tendencias del Pensamiento Contemporáneo y a los Problemas Que Exigen Una Solución” (56). Se perfila entonces una tercera figura correspondiente a la tercera persona, en este caso la lectora leída.

Considerando lo anterior tiene lugar una primera pregunta, ¿qué sucede cuando una voz irrumpe en otra? Una posible respuesta puede apoyarse en Genette al considerar las cinco funciones de la voz narrativa: narrativa (trama), dirección (texto, meta-narración), comunicativa (situación narrativa), testimonial (la propia relación con la trama), ideológica (comentario autorizado de la acción); (309-310). La cesión de voces facilitaría un cambio de función que incluso podría llevar a la confrontación entre las funciones, lo que generaría un dinamismo narrativo interesante. En los ejemplos del párrafo anterior, la voz del ‘yo autor’ parece predominantemente narrativa, en cuanto perfila la acción en dos niveles: en la del lector leyente y la de la novela que lee. Sin embargo, cabe recordar que estas funciones no son compartimentos estancos, son más bien categorías permeables. Por eso mismo, y aprovechando los dos niveles narrativos enunciados la voz se mueve cómodamente en otros registros, a mi parecer el más relevante es la función de control, o, meta-narrativa. “La novela que estás leyendo quisiera presentarte un mundo compacto, denso, minucioso” (54), en el fragmento precedente se describe un mundo no mediante la narración. Se filtra el material significativo y se condensa en palabras precisas que dan cuenta de la experiencia de lectura.

El lector leyente, ese tú que se articula en la novela también toma la voz ocasionalmente, “—Yo soy un lector, solo un lector, no un autor — te apresuras a declarar, como quien se lanza en socorro de alguien que está a punto de meter la pata” (103). Su función es esencialmente comunicativa (dentro de la narración), en cuanto se dirige siempre a otros personajes, por ejemplo, a Ludmilla, en un intento de argumentar ese deseo fruto de la atracción que siente. Sin desmedro de lo anterior presenta también una función testimonial que lo impulsa a constatar sus implicaciones en la trama, sobre todo mediante la voz narrativa principal de forma indirecta.

Por otra parte, Lotaria, ya mencionada, irrumpe la voz narrativa (de Flannery),

Puedo disponer así enseguida de una lectura ya llevada a término (...), con una economía de tiempo inestimable (...) La lectura electrónica me proporciona una lista

de frecuencias, que me basta hojear para hacerme una idea de los problemas que el libro plantea a mi estudio crítico. (184)

En este caso su voz, en mi lectura, encarna una función comunicativa y otra ideológica. Se sustrae a sí misma de la lectura convencional y plantea una lectura electrónica, incluso mecánica, que implica una abstracción de la obra literaria. Así su relación con la lectura sería otra forma de concebir ese circuito comunicativo, es una experiencia mediada. Por otra parte, la función ideológica se desvela en cuanto presume que su forma de leer es ‘la única’, desautoriza aquellas que no lleven los problemas al texto y las califica de pasivas. ¿Qué es una lectura pasiva? ¿Es realmente activo leer un libro tras la filtración maquínica? La presencia de esta propuesta contradictoria pareciera llevar al límite la ironía apuntando a la caricaturización del lector profesional, que simplemente ha dejado de disfrutar transformando el texto según sus expectativas. ¿Qué sería una lectura activa? En mi opinión no sería la búsqueda o superposición de intención en el texto, sino aquella que tensione la existencia de aquel, dándole al lector un papel protagónico y configurativo.

Otro lector leído, o más bien, no-lector leído, sería Imerio, “hice cierto esfuerzo también yo (...) para aprender a no leer, pero ahora me sale muy natural. El secreto está en no negarse a mirar las palabras escritas, al contrario, hay que mirarlas intensamente hasta que desaparecen” (60). Podríamos hablar de que en este caso la función es testimonial, considerando que el argumento de la trama descansa en la lectura. Imerio se expulsa a sí mismo de la incumbencia en ese campo y lleva a cabo su propio ejercicio lector que consiste en la transformación del objeto material que es el libro en una exposición artística. Al mismo tiempo podría postularse una función comunicativa, en cuanto se sustrae a sí mismo de esta, creando la vacancia absoluta del lector.

El último lector leído que nombraré de esta novela es el profesor Uzzi-Tuzzi, “—Leer —dice— es siempre esto: hay una cosa que está ahí, una cosa hecha de escritura, un objeto sólido, material, que no se puede cambiar, y a través de esta cosa nos enfrentamos con alguna otra que no está presente” (81). ¿Qué es lo que está que evoca lo ausente?, las palabras son siempre evidencia de un fantasma inalcanzable. Son como el recuerdo de un olor que no se puede asir por completo, los restos paupérrimos de aquello que queremos recordar, pero se aleja sin que podamos alcanzarlo. En esos términos el personaje entra de lleno en la función

de dirección (meta-narración), al reflexionar sobre el medio material por el cual se articula la literatura. Ahora bien, en otras intervenciones su función se dirige hacia lo ideológico, al defender el cimerio, o hacia lo comunicativo, al articular un discurso en torno a la figura del autor y su consideración como escritor nacional de aquella patria ficticia. En pocas palabras la cesión de voces entre autor, lector leyente y lector leído plantea el encuentro entre funciones distintas, las cuales no tienden a ser únicas e invariables en cada voz, sino que son permeables.

Volviendo al prólogo de Cervantes, y viendo que se aplica la idea de la puesta en abismo, ¿sería entonces plausible rastrear la presencia de la metalepsis o cesión de voces? Recordemos entonces que está la voz del autor dirigiéndose al lector, de pronto esta voz se interrumpe para hablarle a aquel amigo que interrumpe la actividad.

Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el que dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que (...) salgo ahora (...) con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo (...), sin anotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros. (8)

¿Qué diferencias existen entre estas intervenciones y las anteriores? Al igual que en la novela de Calvino pareciera que la cesión de voces funciona como una manera de permitir un cambio de función del narrador. Mientras en un principio la voz apuntaba a narrar su situación y a poner de manifiesto la situación comunicativa, en el fragmento inmediatamente precedente se incluyen otros elementos. Se hace alusión al vulgo, y por tanto se incluye la recepción de la obra; así también se señala la forma en la que se presentan los libros, su contenido y sus elementos paratextuales. Es decir, se incluyen funciones de control y de comunicación respecto al estado general del campo cultural.

Por otra parte, la intervención de su amigo viene a ser un reflejo del lector, poniendo en palabras las posibilidades de superar las exigencias del canon establecido, “Pues estadme atento y veréis como en un abrir y cerrar de ojos confundo todas vuestras dificultades y remedio todas las faltas que decís que os suspenden” (10). Cumple entonces las mismas funciones, pero evoca un discurso contrario al de voz autoral cuestionando la necesidad de lo que plantea. Así se genera la sensación del dialogismo al tener dos voces con discursos contrarios que se abocan al mismo problema.



Una de las soluciones que plantea es citar frases que tengan que ver con algún motivo del texto “Y luego, en el margen, citar a Horacio, o a quien lo dijo” (11). El amigo le recomienda ciertas citas y al referenciarlas lo hace a autores que no escribieron tal frase, entonces podríamos señalar una falsa cita, un plagio. La importancia de esta recomendación sería la posibilidad de hospedar el texto en otros textos, no importa si el hospedaje es equívoco, porque lo que se busca es cumplir con las exigencias que plantea el campo cultural y el público de la recepción.

Pero, cabe preguntar, ¿qué es esta noción de hospedaje?, Hillis Miller plantea otra pregunta “¿Es la cita un parásito intruso dentro del cuerpo del texto principal, o es el texto interpretativo el parásito que rodea y estrangula a la cita, su anfitrión? El anfitrión alimenta al parásito y hace posible su vida, pero, al mismo tiempo, es aniquilado por él” (211). El hospedaje traería consigo las nociones de anfitrión y parásito en cuanto un cuerpo textual recibe el fragmento de otro, ¿quién se alimenta de quién? ¿quién sufre la hostilidad parasitaria? Quizás estas disposiciones son móviles y sus relaciones son un baile circular y cambiante cada uno ocupando el lugar del otro. Así “¿Pudiera no ser que el propio extraño misterioso estuviera tan cerca que no pudiera vérselo como extraño: anfitrión en el sentido de un enemigo más que anfitrión en el sentido de generoso dispensador de hospitalidad?” (212), el texto que hospeda apropiándose del otro en actitud hostil reduciéndolo, o quizás, ¿amplificándolo, abriéndolo a nuevas posibilidades? Quizás la presencia de dos voces no tenga que ser un enfrentamiento y pueda ser un principio constructor. Tal vez el huésped no es el texto, sino el autor, y ¿por qué no?, el lector.

Para abordar este problema puedo referir a *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes. En este texto la escritura es fundamentalmente lectura, solo desde esta se articulan los fragmentos del discurso amoroso. Se encuentran entonces abundantes referencias a otros textos, ¿se les da un espacio en el cual habitar? O, por el contrario, ¿es el texto de Barthes el que se hospeda en esos textos? La pregunta trae consigo ciertas complicaciones, primero es necesario reafirmar una cosa, el sujeto escritural del texto es fundamentalmente un lector, no sería posible escribir el discurso (en el sentido de acto de discurrir) del sujeto amoroso sin esta condición previa. Un lector, ¿puede hospedar un texto? Para ello tendría que utilizar mecanismos parecidos a los de Lotaria en la novela de Calvino,

es decir, desarticular un texto y reducirlo a un mínimo que no se puede reconstruir. El hospedaje es principalmente la acción de acoger (y cierta actitud hostil que viene de la sensación de invasión), acoger requiere tener una estructura, un corpus al cual parasitar. ¿Puede el lector tener eso? ¿Qué alimento podría recibir el texto de esa relación? En ese sentido, solo cuando el lector deviene en sujeto escritural es posible que hospede a otro porque estaría generando un corpus textual del que el huésped puede aprovecharse. Podemos ver algunos ejemplos:

Cuando Werther (...) escribe a Carlota, su carta sigue el siguiente plan: 1. ¡Qué gozo pensar en usted! (...) 4. Hago votos porque nos reunamos. —Una sola información va variando (...): pienso en usted. ¿Qué quiere decir “pensar en alguien”? Quiere decir: olvidarlo (sin olvido no hay vida posible) y despertar a menudo de ese olvido. (38)

A través del hospedaje que recibe el lector, al errar por los textos, puede articular una lectura y por tanto una escritura, se convierte entonces en un sujeto escritural que refiere siempre a textos leídos por él. Lo interesante de esta escritura es que pone en juego distintos lugares, las reflexiones de la voz no surgen unívocas. Pareciera que el huésped se alimenta de cada anfitrión, pero al mismo tiempo metamorfosea, y, al cambiar, también modifica las lecturas que presenta. ¿Tendrá término el hospedaje o una vez anfitrión del lector, el texto queda atado a él indisolublemente? Si lo último fuera el caso, un texto se convertiría en anfitrión sucesivo de cualquier texto que se lea en adelante.

La continuación del fragmento anterior se plantea hospedándose en Freud “Muchas cosas, por asociación, te recuerdan en mi discurso. “Pensar en ti” no quiere decir otra cosa que esa metonimia. Puesto que, en sí, ese pensamiento está vacío: no te pienso; simplemente, te hago aparecer (en la misma proporción en que te olvido)” (38). La lectura entonces hace referencia a otra lectura, algo similar a la puesta en abismo vista anteriormente. Quién sale una y otra vez en la enunciación es el sujeto escritural. Se crea una especie de mapa de lecturas en las que se pliegan uno sobre otros los corpus textuales para desplegarse finalmente en la lectura de otro. Llama la atención también que en este fragmento la acción no recaer precisamente en el sujeto escritural, sino que en el objeto amado: ‘te’ recuerdan, no ‘te’ pienso, ‘te’ hago aparecer. ¿Será que el enamorado solo aparece en conexión con el amado?

Quizás ya no se ve como un sujeto individual, y cada llamado, cada referencia al otro es especular.

Barthes señala también, “Es cierto, no hay una felicidad de la estructura; pero toda estructura es habitable, lo que constituye precisamente, tal vez, su mejor definición” (46), la importancia de esta estructura es la habitabilidad, el hospedaje que puede ofrecer al sujeto amoroso, la misma habitabilidad que generan los textos en los cuales se apoya el sujeto escritural. Se articula una autorreferencialidad en cuanto el texto lleva a la explicación de sí mismo. El lector también es un sujeto amoroso cuyo objeto es el texto, o más bien la lectura. ¿Se puede pensar la relación entre lector y texto en esos términos? El texto nos acoge, nos brinda una posibilidad, lo pensamos en la medida que lo olvidamos, lo esperamos con paciencia a lo largo del día como si de una cita se tratara. “La estructura del otro (...) tiene algo de irrisorio: veo al otro obstinarse en vivir según las mismas rutinas: retenido aparte, se me aparece fijo, eterno” (47). Mientras el texto nos puede cambiar, influye en nuestro discurrir, nosotros, lectores-sujetos amorosos, no podemos cambiarlo (al menos en principio), este está fijado invariablemente. Lo único que podemos cambiar al respecto es la lectura que articulamos del sujeto, que sucede siempre en el presente, que luego se convierte en residual y desaparece, fantasma lentamente.

Barthes continúa “La soledad del enamorado no es una soledad de persona (...) es una soledad de sistema: estoy solo para hacer el sistema” (169). La lectura como actividad solitaria, nos expulsa de todo lugar, habitamos el texto al tiempo que este es un atopus, nos expulsa continuamente con el silencio, con la indiferencia. Nos niega la certidumbre de la lectura y estamos impelidos a la errancia sin camino, a postular sentidos siempre incompletos, siempre malas lecturas. La lectura cierta es la institución, antítesis del sujeto amoroso.

Otro fragmento interesante es el ‘te amo’, “Amar no existe en infinitivo (...): el sujeto y el objeto llegan a la palabra en el mismo momento en que es proferida” (176). Decir lo que se siente es un desborde del sujeto, el contenido de lo proferido supera lo propiamente enunciado y tiene sentido solo en el momento que se pronuncia, “es irreprimible e imprevisible” (177), no nace de la lógica, no es un hecho lingüístico, se escapa de esas dimensiones y plantea un cambio en el estado de las cosas. ¿Puede un lector amar un libro? La respuesta sensata sería negarlo, el amor sería un hecho reservado para las personas, pero

¿quién no ha amado un libro? Eso va más allá de la denominación que implica tener ‘un libro favorito’. Hay textos que nos remueven, tocan nuestro cuerpo, juegan con el deseo, mientras unos nos atrapan en su centro gravitacional atrayéndonos, otros nos expulsan siempre, sin solución. ¿Y qué pasa con la respuesta? “Fantaseo lo que es empíricamente imposible: que nuestras dos profericiones sean dichas al mismo tiempo: que una no siga a la otra, como si dependiera de ella” (178) En esta imposibilidad vemos el problema fundamental del amor, toda respuesta que no cumpla estas condiciones se convierte en un hecho fundamentalmente lingüístico, ajeno al desborde de la primera declaración. ¿Y qué respuesta puede darnos un texto? Su única posibilidad es responder con actos, seguir removiéndonos, haciendo en nosotros un cuerpo textual que sea un homólogo y pueda comunicarse en los mismos términos que en nuestro interlocutor.

Volviendo al prólogo del Quijote podemos plantear un último elemento que fundamenta el dispositivo textual que escenifica el diálogo entre autor, texto y lector. El amigo de ‘Cervantes’ plantea una lectura del texto centrado en la historia, esto es la trama y su evaluación, de esa manera articula la respuesta a la problemática:

este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías (...) Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. Y pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías. (13)

En estas palabras se propone un sentido de lectura, una evaluación que corresponde a una voz autorizada. Le permite al autor prescindir de aquellos elementos paratextuales que el campo cultural exige. Reconoce la condición paródica de la obra y convierte esto en un arma para disputar la incumbencia en las publicaciones hegemónicas. El autor acoge esta propuesta “y de tal manera se imprimieron en mí sus razones, que sin ponerlas en disputa, las aprobé por buenas y de ellas mismas quise hacer este prólogo, en el cual verás, lector suave, la discreción de mi amigo” (14). Quien lee el prólogo no es el único lector, el amigo cumple también esta función y mediante su lectura permite que la actividad escritural se desembarace

de exigencias que evalúa improcedentes. Se genera de esa manera una suerte de adaptación o intervención del texto en función de la actividad lectora.

Para profundizar en esta propuesta recurriré a *El lector* de Bernhard Schlink y la adaptación cinematográfica que realiza Stephen Daldry. ¿Qué lectura del texto hace el director de la película? ¿Cómo interviene la trama y la historia, tomando en cuenta que este concepto supone la evaluación del narrador? Antes de responder de lleno las preguntas quiero añadir que el trabajo de adaptación audiovisual implica muchas decisiones que escapan de mi campo de estudio, debido a esto mis comentarios se centrarán en la trama, su disposición y el rol del narrador. Sin embargo, me parecen sumamente interesantes las decisiones de los planos y de la iluminación sobre todo en los encuentros entre el protagonista y Hannah. Por ejemplo, el primer plano al ojo voyerista de Michael que espía a través de la puerta entreabierta (09:03) logra transmitir la sensación de lo prohibido y al mismo tiempo el deseo entre ambos personajes. Otro ejemplo es la primera vez que el protagonista le lee a Hannah en voz alta (21:02), la iluminación proveniente de la lámpara provoca un intimismo claro que aporta en gran medida a la atmósfera de la trama.

En términos generales las modificaciones que se pueden hacer contemplan: sustracciones, adiciones y combinaciones. Una sustracción relevante a mi juicio guarda relación con este fragmento, “Le dejé una nota en la mesilla de noche. <<¡Buenos días! Voy a buscar el desayuno, vuelvo enseguida>>, o algo por el estilo. Cuando volví estaba de pie en medio de la habitación, medio vestida, temblando de rabia, con la cara blanca como el papel” (29). En el libro este episodio es fundamental para mostrar la vergüenza que siente Hannah respecto a su analfabetismo. Probablemente su ausencia no tiene tanto impacto debido a que se resalta el episodio anterior en el que piden comida y la mujer se limita a comer lo mismo que Michael, mientras mira con nerviosismo la carta y a los niños alrededor (31:50). ¿Acaso esta manera de realzar ciertos elementos vuelve a los otros prescindibles, incluso episodios enteros?

Probablemente lo más difícil de adaptar al formato audiovisual tiene que ver con la función ideológica de la voz narrativa. La introducción de juicios en voz en off puede romper con la orgánica de la representación visual, ¿qué hacer entonces con este gran ausente? En la lectura e intervención de Daldry esas carencias se suplen magnificando los efectos físicos de

las contradicciones que enfrenta el protagonista durante el juicio. El texto articula estas preguntas “¿Por qué no fui capaz de hablar con Hanna? Ella me había abandonado, me había engañado, no era la persona que yo había visto en ella o que mi fantasía había pintado. ¿Y quién era yo para ella? ¿el pequeño lector al que había utilizado, el pequeño compañero de cama con el que se había divertido?” (82). Esas preguntas son reemplazadas simplemente por las profundas y desesperadas caladas de cigarro que toma el protagonista.

Probablemente la adición más importante que viene a suplir la falta de la evaluación en la voz narradora tiene que ver con la presencia de la hija de Michael en una especie de presente. Así las escenas oscilan entre pasado y presente recurrentemente, mostrando los efectos que tuvo aquel amorío adolescente en el Michael adulto, su ausentismo constante, su imposibilidad de establecer relaciones y el negarse a hablar del pasado. Todo eso culmina y se redime en la escena final en el que visita, con su hija, la tumba de Hanna y decide contarle lo que vivió en su adolescencia (1:53:41). Se añade de esa manera un episodio extra que viene a resignificar la lectura del texto precedente al posibilitar una nueva comprensión de las experiencias de vida del protagonista a través de, por fin, contar su vivencia. Mediante esta escena se evidencia un cambio de foco en el texto a través de la lectura poniendo relieve en el conflicto personal que supone lo no dicho.

Hay otros episodios ausentes, en los que no profundizaré mayormente, en la película Michael no conversa con su padre sobre Hanna, tampoco hace autostop ni habla con un conductor sobre los campos de concentración, entre otros casos. También hay adiciones como la compañera del seminario que presencia el juicio y le propone intimidad constantemente, lo que termina con el rechazo a dormir juntos.

Fuera del tema de la adaptación e intervención del texto, me parece relevante lo que aborda la obra respecto a la lectura. ¿No es lógico pensar que todo lector está alfabetizado? O dicho de otra forma el lector es un no-analfabeto. Este texto tensiona esa concepción al permitir que Hanna acceda a la experiencia de la lectura a través de la mediación del lector, podría considerarse entonces una lectora-analfabeta. Así mismo se abriría una dimensión erótica-estética en el texto al proyectar las sensaciones de la lectura al acto sexual, la escritura toca, provoca, pliega y despliega el cuerpo. Además, ¿acaso no es común en la actualidad la concepción de la lectura como una actividad solitaria? Este texto rompe también con esta

visión al articular la intimidad del texto, un lector con una no lectora, un no-lector-alfabetizado con la lectora-analfabeta.

En este ensayo he intentado plantear mi lectura del prólogo de *Don Quijote de la Mancha*, se reconocieron ciertos elementos que sostenían el dispositivo textual que presenta un diálogo entre autor-texto-lector. Estos elementos fueron revisados en su aplicación en otros textos, al tiempo que se exploraban distintas preguntas, ¿cómo funciona la comunicación literaria? ¿qué pasa cuando un texto pone de manifiesto este funcionamiento? ¿cómo se relacionan los textos entre sí? ¿qué pasa cuando un autor es también un lector? ¿cómo es que la lectura se convierte en una intervención? Este ensayo, que es también discurrir y hospedarse en los textos, observa en última instancia las posibilidades que tienen el autor, el texto y el lector de cruzar los umbrales y alcanzarse entre sí.

## II. El cuerpo ensayado

### **La palabra que escapa entre los labios: Relación entre cuerpo y lenguaje**

Nuestras cicatrices, manchas y asimetrías perturban el contorno de eso que llamamos cuerpo. La cicatriz como inscripción sobre el cuerpo, es el registro de las aperturas de la piel, sus desgarramientos y sus llagas, la transgresión de esos límites. Cuando toco mi piel y descubro bajo las costillas una sensación rugosa como de pliegue que atraviesa quince centímetros de mi abdomen, recuerdo aquello que viví a los tres meses luego de haber nacido, una gesta hospitalaria que me abrió el estómago para no morir. Manos que manosearon mis órganos, el aire comprimido que se escapó desde una piel hasta entonces siempre-cerrada, el desarme y rearme de un conducto que estaba clausurado. La piel era el límite de mi cuerpo, me juntaba y me separaba en ese nacimiento accidentado que fue una media muerte. Los primeros días los límites eran más, muchos vidrios que me ponían en exhibición, mi piel no me podía juntar con nada y el límite perdía su anfibología. ¿Qué podría sentir en la sala aséptica de un hospital, en la unidad de cuidados intensivos? No podía sentir otra piel, y dos o tres meses después rompen la barrera de mi cuerpo y yo tengo que simular que no estoy mutilado, disimular mi cicatriz. Una mutilación para-vivir pero con un cuerpo para-morir. Y mi cuerpo siente, sigue sintiendo igual que otros que también lo hacen, pero cada uno a su manera. A pesar de que nuestra cenestesia sea biológicamente la misma, ¿por qué la experiencia humana se metamorfosea? Puede que estemos marcados a fuego por un instante que desestabiliza nuestra posición en el mundo. Una sinestesia forzada que altera, trastoca, trastorna nuestros sentidos, vemos olores brillantes, escuchamos formas rígidas e inamovibles. ¿Qué confianza pueden recibir nuestros sentidos entonces? Si basta cualquier cosa para desarmar la lógica y la ley de la sensibilidad, entonces lo que tocamos parece recubierto, lejano. Ó, quizás, hay una burbuja que nos envuelve que no nos permite el contacto con aquello que está afuera. Un contacto múltiple que se dirige a nosotros y que obliga a nuestro cuerpo a clausurarse por el miedo a lo desconocido, lo extraño. ¿Y si el cuerpo se abre al con-tacto dejándose palpar? Hay algo entremedio, pareciera que no basta con el límite que establece nuestra piel, también se intuye un algo que se posiciona entre nuestro cuerpo y



las cosas. Ese algo podría ser, o estar constituido por el lenguaje. El que, aunque inseparable de la experiencia, nos esquivo con la misma facilidad con la que articulamos una palabra. ¿Será entonces aquel una especie de burbuja que se convierte en un doble límite?

El lenguaje, es visto comúnmente como una herramienta. En *Ó* esto es patente, “Tal vez sea mejor ocuparnos ahora de esta extraña herramienta, el lenguaje, que me pone fuera del cuerpo” (11). Esta noción viene aparejada a la idea de utilidad, aquello que puedo usar para hacer algo, hay una intención de transformación o cambio, ¿qué se quiere alterar? Quizás se pueda modificar el cuerpo, ó tal vez esto solo es una consecuencia indeseada, pero uno confía en la herramienta, en la utilidad porque vemos allí la posibilidad de la verdad, hacer de la tierra un mundo como señala Heidegger. Si se supone la existencia de un afuera, también hay un adentro, así que ¿dónde está este instrumento? La respuesta se escabulle, la articulación de fonemas parte en el cerebro y termina en la enunciación, la que sale de una apertura del cuerpo como una materia física en forma de onda mecánica. ¿Está entonces ubicado en ese puñado de neuronas que constituyen el repositorio de léxico y reglas o está en esa vibración sensible? Puede estar en uno de estos ‘lugares’, en ambos o en ninguno. Si se ubicara en el cuerpo, sería una especie de patrimonio individual de cada sujeto, lo que no explica la facilidad con la que se comunican las personas. Si en cambio estuviera en esa ‘onda’, tendría sentido preguntarse qué diferencia existe entre esta y otras de su misma naturaleza. Podría incluso postularse que el vaivén del mar es una sofisticada forma de comunicación de algún ser diferente.

Estar en ningún lugar implica carecer de dimensión, no ocupar espacio, pero las palabras se sienten, pueden tocar tu hombro, golpearte o acariciarte. ¿Entonces el lenguaje está en dos partes al mismo tiempo? Se vislumbraría una apertura constante, un puente entre el adentro y el afuera. Decir supone escuchar, si no se cumple este segundo momento la palabra se parece al silencio. Incluso el lenguaje más encriptado se convertiría en una futilidad si no hay quién lo descifre. Su sola existencia obliga, así se señala en *Ó*, “una vez amarrada esta cuerda entre todos, una vez expulsados o muertos aquellos que no querían valerse de él, ya no queda ninguna posibilidad de retorno” (14). Hay una especie de despliegue de este algo que desde el primer respiro nos ata y restringe en un impulso *Shibari*. Todo lo que existe tiene que ser nombrado, si quiero que mi cuerpo exista debo nombrarlo,

y eso es precisamente lo que me saca del cuerpo, porque cualquier cosa que diga habla no solo de lo que digo, sino que también de mí. ¿Por qué afirmo tal cosa?, ¿por qué con las palabras que utilizo?, ¿por qué sigo tal cadena lógica en mi discurrir?, ¿será que el lenguaje es evidencia de mí mismo o por el contrario yo me construyo en él? No hay claridad sobre cuál es la causa de mi efecto.

Al igual que en *Ó* me pregunto, “¿de qué está hecha esta herramienta?” (12). Al nombrar las cosas, estas se deshacen, reducen e incompletan, el instrumento no se constituye de la materia de la realidad porque no le suma. El árbol no se vuelve más árbol, sino que se pierde poco a poco y al final queda apenas un cascarón de una forma vacía. ¿Será que el lenguaje no hace tierra porque crea mundo? Aquel crea posibilidad, no acontecimiento, lo que digo no hace aparecer lo nombrado, pero crea un mundo ajeno en el que esa cosa es. Entonces estaríamos ante una virtualidad, ¿qué haremos con ella? Ni siquiera el aire o la hoja en blanco hacen lenguaje, apenas alcanzan a ser superficie de inscripción, ¿de qué me sirve una virtualidad ajena? Aun cuando estas preguntas se aproximen al objeto, todavía queda preguntarse ¿qué es el lenguaje? Ramos señala que su fundamento es “sustituirse a lo real (...). Hay ahí una potencia de olvido” (15). Y es que, si bien la apariencia de herramienta comunicativa está asentada, perfectamente esta puede ser la trampa del lenguaje. ¿Cómo hablar de él sin recurrir a él? Quizás más que instrumento útil es virus, muro, imagen. Tal vez apenas alcanza a ser ruido, y, como una mente colmena, se defiende y nos convence de que es necesario. De que la única manera de acceder a las cosas, de hacer posibilidad es infectarlas con palabras, estamos obligados a decir para hacer. No quiero, no quiero más virtualidad quiero novelas que sean realidad, procesos completos; no solo aperturas, desarrollos y resoluciones, que estos mundos posibles deshagan las tierras reales, que este virus sea más que un punto de partida.

La condición del origen de este virus es, según *Ó*, la enfermedad, “el lenguaje sólo podría nacer y adquirir eficacia en una situación en la que todos, o una gran mayoría, estuvieran enfermos o muy debilitados, volviéndose entonces una moneda de cambio” (14). El surgimiento de esta infección a través de la incapacidad supondría la suspensión de la relación con el afuera. Estamos entonces ante la simulación de la apertura, un fingimiento de tener lo que falta, el lenguaje se arma como suplemento de un cuerpo, ¿no tenemos otras

formas de con-tactar el afuera? El debilitamiento es una llaga, una apertura infinitamente cerrada, en la vulnerabilidad se desea el afuera sin fuerzas para buscarlo. Pero aquel cuerpo que yace añora las cosas, quiere la cerradura finitamente abierta, poder salir del cuerpo sin perderlo, sin ponerlo en juego. Así desarrolla esta arma de des-individuación como un suplemento de su carencia, que una vez adquirida no se puede descartar. Quisiera no carecer del afuera, no carecer del adentro, desplegarme más allá de mis límites, pero me clausuro en un espacio silenciado o me abro a un lugar que grita sin parar.

El cuerpo, por su parte, es aquel que “*da lugar* a la existencia” (Nancy, 16). Esta existencia supone la vida y la muerte. A cada momento el cuerpo fallece un poco, se acerca a diluir su existencia. Según señala Nancy, “si nosotros hablamos del cuerpo, hablamos de lo que es todo lo contrario de lo cerrado y de lo acabado (...) hablamos de lo que es abierto e infinito (...) abierto de la clausura misma, lo infinito de lo finito mismo” (85), entonces la existencia es siempre apertura, al plegarse se despliega y se toca el mundo. Un cuerpo es tocado siempre y mira ese tacto desde afuera hacía dentro. Es decir, pareciera que aquel espacio abierto sólo puede entenderse desde el cierre. Simular una unidad orgánica en contraposición al devenir constante. ¿Será esta búsqueda un intento de sobreponerse a la muerte? ¿Un excribir el cuerpo de sí para situarlo en el mundo pretendiendo una eternidad ilusoria? La inscripción de la intención en la realidad pareciera, al menos superficialmente, perseguir este objetivo. Deleuze señala “Ya no es un organismo que funciona, sino un CsO que se construye. Ya no son actos que hay que explicar, sueños o fantasmas que interpretar, recuerdos de infancia que hay que recordar, palabras que hacer significar, sino colores y sonidos, devenires e intensidades” (167). El cuerpo sin órganos supera al lenguaje, o lo vacía de su significado, es decir de su posibilidad, lo convierte en material y devenir, entonces el cuerpo deviene lenguaje y el lenguaje deviene ‘corpus’. La palabra constituye una intensidad, un golpe, un shock, un impacto, que al ser materialidad se inscribe en una meseta de intensidad al perpetuar el deseo, al diferir el placer.

En *Ó* hay algunas palabras que pueden reforzar esta idea, “*Después de que pasa por mis manos todo parece mío (...) después de que pasa por mis manos nada parece mío*” (105). Esta contradicción o anfibología parece apuntar a un tacto depredador que se desdobra. Con las manos hay una apropiación de lo exterior, lo que da como resultado la autopercepción del

cuerpo y, por tanto, el desdoblamiento. Es en la auto reflexividad sobre la apropiación que el yo se reconoce ajeno a sí mismo. En *58 indicios sobre el cuerpo*, Nancy señala “En verdad, “mi cuerpo” indica una posesión, no una propiedad (...) Poseo mi cuerpo, lo trato como quiero (...) Pero a su vez él me posee” (23). Se alude a la misma condición, el cuerpo nos (me) rechaza, y es en ese momento cuando nada parece propio (mío). ¿Será que aquel se sumerge en un devenir constante rehaciendo la identidad? Si así fuera, la identificación estaría imposibilitada. Es entonces cuando pareciera necesario encontrar algo que mantenga la mentira, una suerte de unidad lo suficientemente flexible como para soportar el cambio y lo suficientemente fija como para evitar la locura del devenir. Para mí esa unidad es el lenguaje. La palabra se sitúa en el punto medio del continuum entre la flexibilidad y la fijación. Soporta que la experiencia esté cruzada por el tiempo al atraparla, aislarla y separarla de su ocurrir. Deleuze dice que el CsO es “conexión de deseos, conjunción de flujos, *continuum* de intensidades” (166). Ese proyecto también contempla el flujo, el movimiento, no lo fijo, no lo estable. Vivir las intensidades así reestructura la experiencia, y al mismo tiempo la identidad, el yo pasa por el deseo y por ubicarse en el cuerpo. Para sentir la intensidad hay que dejar de lanzarse hacia afuera. Por eso el lenguaje virulento no sirve mientras sea posibilidad, hay que vaciarlo de virtualidad y convertirlo en intensidad.

El cuerpo y el lenguaje han cambiado su estatuto a lo largo de la historia, y quizás volcar la vista un momento a la antigua Grecia sería interesante. Sennet señala que, para los griegos de la época de Pericles, “el cuerpo caliente era más reactivo, más febril, que un cuerpo frío e inactivo (...). Estos preceptos fisiológicos se extendían al uso del lenguaje. Cuando la gente escuchaba, hablaba o leía palabras, se suponía que su temperatura corporal aumentaba y, por tanto, su deseo de actuar” (36). Hay un doble foco, por un lado, la actuación (acción) y por otro la sensación (calor). La sensación pareciera venir desde afuera, un efecto de un afecto. La valoración está en la acción sobre la inacción, y, por tanto, lo que la genera también se valora. Pero ¿qué sucede si pensamos la febrilidad como enfermedad? Entonces la reactividad se activa ante la amenaza constante del afuera, las palabras se convertirían en un virus que exacerba la fiebre. El deseo de actuar vendría a ser un manotazo de ahogado, un intento desesperado de salir a flote para no ahogarse. La enfermedad que perfila la muerte exige una cura. El lenguaje, disfrazado, vestido de antídoto, viene a infectar esos cuerpos desnudos, a multiplicarlos, a rehacerlos y mutarlos, niega el cuerpo sin órganos al

reproducirlos una y otra vez, dibuja, enmarca un mundo que nos saca del cuerpo terrestre, telúrico. Quiero salir de mi cuerpo, pero con él, quiero sentir las intensidades que a mi cuerpo no lo tocan. Que el ‘dirigirse a’ posible en la escritura, sea posible en el cuerpo, pero sin texto, sin palabras. Abogo por un silencio múltiple que me escriba, inscriba y reescriba, la posibilidad del lenguaje, pero sin el lenguaje, sin su actitud de virus mutante.

Cuando no hay palabras, cuando el aire no vibra invadido por la voz ajena a un cuerpo, es entonces que se presenta un “consuelo para el rey silencioso que moría: saber que el dolor no se duplica, que no hay signo para la enfermedad y que el cuerpo, el cuerpo profundo, continúa inexplorado y mudo” (Ramos, 17). La palabra sería una burda copia de aquello que nombra. Pero, aun así, replica constantemente la febrilidad, esa necesidad de acción y calor solo era el engaño del lenguaje. Dulces palabras vienen a envenenar nuestro oído, no bastaba con el deceso natural del cuerpo, había que colocar a la muerte frente al espejo y refractar en imágenes quebradizas a la parca, tantas muertes como pésames pronunciados. Y esas groserías que se articulan como signos ni siquiera alcanzan a replicar el impacto. En cambio, cristalizan una experiencia digerida como si su repetición incansable fuera a resolver algo. El secuestro del olvido es la renuncia al presente, basta una palabra para lanzarnos en medio de una tela de araña amenazados por la inmovilidad y la depredación.

La palabra parece convertirse en una superficie de inscripción. Y así como “esta perdurabilidad exhibida en la piedra contrastaba con la materialidad del cuerpo humano y la acción del tiempo que acaecía sobre él” (Wallace, diapositiva 16), también el lenguaje tiene su propia perdurabilidad. El eco de una palabra pronunciada al anochecer no cesa, retumbará despacio, imperceptible para nuestro oído, entonces solo otra superficie es capaz de detener la vibración. Pareciera que su perduración está entre el cuerpo y la piedra. Quizás alguien diría que la palabra muere con el cuerpo. Pero acaso ¿no nos encontramos repitiendo los mismos sonidos que nuestros antepasados?, ¿habrá alguna palabra realmente original, autónoma de este sistema de evocaciones? Para perdurar casi indefinidamente, este virus no solo infecta las cosas que nombra, también nos obliga a repetirnos mientras nos inscribe en una cadena del decir. Incluso “el CsO grita: ¡me han hecho un organismo! ¡me han plegado indebidamente! ¡me han robado mi cuerpo!” (Deleuze, 164). En este grito de denuncia, queja, pena se esconde la degradación del cuerpo por un lenguaje interpretativo totalizante, al hablar

del cuerpo con esas palabras, él se contrae y clausura, se cifra porque hay una lectura hermenéutica del corpus que supone una verdad. El CsO no requiere verdades, quiere consistencia en la duda de duración indefinida, cree en un lenguaje plural que sea puro sentido, sentimiento.

Si el lenguaje fuera una herramienta, tendría un propósito, una teleología clara y definible. Este crisol, sin embargo, tendría como único fin el repetirse no el posibilitar, por eso infecta, enferma y muta. “¿No sería mejor un lenguaje que sirviera solo para engañar a la rebelión y al mal funcionamiento del cuerpo, de modo que nuestra relación con la fiebre alta, el dolor de dientes o el cólico pudiera, ahora sí, ser apaciguada cuando pronunciamos el nombre de nuestra enfermedad? Entonces para algo serviría” (Ramos, 17). Quizás sería portador de una magia antiquísima que nos permitiría sanar todos los males. Tal vez permitiría revertir la muerte de la carne moribunda o crear cosas de la nada. Si existe esa magia, está dormida, escondida, recluida en el corazón del subsuelo. En caso contrario el lenguaje es entonces meramente virus, enfermedad, evocación. Ramos quiere un lenguaje nuevo, distinto, porque, si el cuerpo deviene lenguaje o este deviene corpus, entonces los cambios en uno o en otro no serán aislados. Si el lenguaje creara una realidad en vez de una posibilidad entonces el cuerpo estaría obligado a vivir en el devenir. Porque todo devendría en el aquí y ahora, en cambio la virtualidad nos secuestra lanzándonos a un futuro inconcluso o cristalizando una verdad sobre el pasado que en vez de ser mediante la palabra está relatado.

Ramos escribe que “todo lo que es corpóreo quiere repetirse, todo lo que respira y gime y suda quiere respirar y gemir y sudar de nuevo -la estructura de lo que es físico tiende al ciclo a lo redondo. Así para el cuerpo, lo que interesa en una experiencia es el hecho de que pueda repetirse” (173). ¿Por qué buscar la repetición? Porque lo nuevo asusta, aterra, desestabiliza. Aquello tan conocido que se pierde y desdibuja es lo único que permite la tranquilidad, pero a cambio cobra la emoción, la intensidad. Así el cuerpo repetido no es más que un anestesiado para el que cada experiencia es la misma que la anterior, allí sobreviene el aburrimiento y el hastío. ¿Qué ganas de vivir hay cuando todo es dar vueltas sobre el mismo eje? Este caminar en círculos tiene una fecha de caducidad, los árboles, las piedras, las palmas de tus manos se vuelven familiares. ¿Podrías describir algo familiar? No, porque aquello que ves todos los días pareciera desarmarse bajo tu ojo. Se sustrae la extrañeza porque

lo nuevo cansa, ¿no es acaso el caminar en círculos sin llegar a ninguna parte la expresión máxima de aquello que nos cansa? Y al mismo tiempo repetir es lo que hace legible la experiencia, lo que la convierte en ley, esto sería imposible si toda vivencia fuera única, entonces nuestra mente, nuestro lenguaje nos engaña y generaliza. ¿Qué pasaría si viviéramos todo como la primera vez? La experiencia sería fragmento, discontinuidad y desjerarquización, el cuerpo no tendría jerarquía, si prescindimos de la idea de causalidad entonces podemos realmente experimentar la vivencia, sino la estamos colocando en relación con otras. El fragmento es la salida, la entrada a un CsO, a un corpus, a un lenguaje que no sea posibilidad.

Y, ¿qué hace esa burbuja que media entre nuestra piel y el exterior? Ramos escribe que “Estamos hundidos en nuestra carne, con mínimas ventanas de conexión. Todo lenguaje, toda ciencia, toda poesía quiere aumentar la transparencia de ese vidrio frágil, pero acaba por aumentar su espesor-en vez de hacer durar la epifanía, la reemplaza creando una nueva camada de aislamiento” (174). Nos alejamos, nos espaciamos, nos perdemos entre la maleza. La espesura del bosque que forman las palabras nos abrumea, no permite ‘vivir’ el sol. Hasta respirar se desdobra en un rehacer, se disgrega y se atomiza. Inhalar, exhalar, suspirar, bostezar. ¿Cuál es la diferencia? ¿Cuál es la igualdad? Creo que ningún suspiro es igual al otro. Cada uno está anclado a un momento y a sus condiciones. Si aislamos un fragmento de la realidad con todas sus condiciones exactas, nos daremos cuenta de que entre suspiro y suspiro hay mayor distancia que entre los planetas en el sistema solar. ¿Cómo es posible nombrarlos de la misma manera? El lenguaje sustrae la historia, el sentir, el ocurrir. Se queda con un parecer mezquino, generalizante, no hay principio de diferencia solo principio de sustracción y reducción. Cuando eso se extiende hacia el cuerpo entonces este queda resquebrajado, una cicatriz no es solo eso, es la historia que se esconde tras ello, es la transgresión de la que fue víctima la piel como el máximo límite del cuerpo. Cortar la piel y la carne, abrirlas, volver a cerrarlas o que esta se cierre auto-regenerativamente y que duela, duela mucho y que haya miedo de una descosedura, que una fuerza mal hecha rompa de nuevo el cuerpo. Una cicatriz no es sólo un repliegue, sino también un despliegue de un pasado que se inscribió en la piel.

¿Qué pasa entonces con el cuerpo? Con este pedazo de piel extendida, plegada, sacralizada, imaginada. Ramos recurre a una mancha en su mandíbula que “se aislaba del resto de la piel, aunque sin una línea clara de separación” (189). Todo ese despliegue es unívoco y plural simultáneamente. Su piel es una especie de discurso aun cuando sería posible aislarla, segmentarla, cortarla.

Entonces una mezcla de orgullo y de miedo se apoderó de mí (...), pues me sentí dotado de una apariencia sólida, que envejece y, en el límite, muere, más allá de su propio conocimiento y control, alguien que tuvo una secuencia de días, que tuvo una vida, que merece respeto, alguien cuya mirada no comenzó ayer, que ya sufrió y perdió y aguantó firmemente. (Ramos, 189)

La pérdida del control de la conciencia se materializa en el paso inexorable del tiempo. Un tic-tac asesino nos va mutando lentamente, el virus vuelve a presentarse y el narrador recurre a las palabras para reafirmarse, si algo no se dice, no hay conciencia del fenómeno. Es entonces que me permito pensar que la vejez podría ser un síntoma del lenguaje. ¿Que no es una mancha si no piel?, distinta, pero piel, al fin y al cabo. “La carne continua del cuerpo joven, la unión perfecta entre piel y materia subcutánea, como si fuesen un único tejido, carecen de peso y gravedad” (Ramos, 190). Y es que ese cuerpo a través del cual no ha pasado el tiempo no tiene conciencia de su mutabilidad, ha vivido el crecimiento, mas no el cambio incómodo. En este punto recuerdo a Kundera, quien señala “Si cada uno de los instantes de nuestra vida se va a repetir infinitas veces, estamos clavados a la eternidad como Jesucristo a la cruz. La imagen es terrible. En el mundo del eterno retorno descansa sobre cada gesto el peso de una insoportable responsabilidad” (5). Pareciera que para el cuerpo joven todo es nuevo, las sensaciones, las palabras y el cuerpo mismo. Pero con la madurez y con el tiempo las cosas tienden a repetirse en un eterno retorno desencarnado. ¿La repetición es siempre igual? No, pero el lenguaje da la sensación de que sí. Así, el decir sería capaz de homogeneizar la experiencia y la haría pesada. Ese peso repercute en el cuerpo, un cuerpo que se sentirá cansado, agotado, insuficiente. Yo quiero un cuerpo leve, que flote, quiero vaciarlo para que el aire me levante y que quede el puro límite, desprenderme de la interpretación de aquel y desplegarme sobre todo cuerpo que me toque y sobre toda experiencia que se contornee.



El lenguaje sería un virus, una enfermedad irrefrenable que puede mutar. Permitiría la novedad y la sensación de transparencia al mismo tiempo que la anula. Así mismo el cuerpo aprehendido a través de las palabras estaría sujeto a las múltiples mutaciones que pueden tener lugar. El cambio silente se hace presente a través de una frase, una oración, los músculos decaen y son vistos a través de lo dicho. El yo se distancia del cuerpo imposibilitando la apropiación, y esa figura, ese contorno en el espejo parece ajeno, extraño. El cuerpo se desfamiliariza en el lenguaje. “Toca gritar, sacar, saltar, toca despertenerse” (Perota Chingo, “Toca”). Cada salida del cuerpo nos va desperdigando, posibilitando el CsO. Solo queda pensar en repensar el lenguaje, en reestructurar las aperturas del cuerpo, abrirse de verdad para devenir, no abrirse para quedarse cerrados, así despertener el cuerpo, desapropiarlo. Que el presente y la intensidad se apropie de nosotros sin vergüenza, Deleuze dice “Hay un gozo inmanente al deseo, como si se llenase de sí mismo y de sus contemplaciones, y que no implica ninguna carencia, ninguna imposibilidad, pero que tampoco se mide con el placer, puesto que es ese gozo el que distribuirá las intensidades de placer e impedirá que se carguen de angustia, de vergüenza, de culpabilidad” (160). Entonces el deseo no es negativo, no es carente, no hay culpa en desear. Entonces hay que entregarse a un deseo que no termine nunca, incluso aunque nuestra identificación se pierda, y quede solo el cuerpo vacío llenándose de sí mismo. Ese cuerpo no busca significación, se inclina por el sentido, el tacto, la vista, y todo pasa, deviene en el ahora.

Para concluir no quiero dejar de lado una pregunta. ¿Por qué Ó? Hay en esta vocal suelta una reminiscencia. Yó, nó, óh, ó. Un sujeto de enunciación que se perpleja al negarse al disyuntarse, “*entonces algo como canto sale de algo como boca, algo como una o, un ó, un ó enorme*” (39). El yo está sorprendido, se niega la encrucijada todo camino es redondo, vuelve sobre sí mismo. El cuerpo encuentra afuera lo que está adentro, un círculo envolvente que anhela totalidad, que engulle lo que está a su alrededor, desde adentro va hacia un afuera para aprehender el mundo, por eso “*mostraba la cavidad roja en busca de más aire mientras la respiración huía, entraba y huía, y yo era el único testigo*” (60). Me miro, observo mi falta de aire, mi necesidad de respirar, entonces el cuerpo, ese testimonio de movimiento, ese testigo del escape de las palabras se va vaciando. En una autoreflexión irrefrenable se descubre monumento, se alza el cuerpo como memoria, pero se vacía, siempre el cuerpo queda indefinido y busca llenarse de nuevo con lo que sea, “*ahora vos sonreíste y aquella*

*gente vestida de blanco (...) tiene una especie de escalofrío, de sobresalto, porque un ó minúsculo apareció en ese momento”* (65). La presencia de ese ó, asusta porque amenaza con infectarnos envolviéndonos en una circularidad y repetición de la que no se puede escapar. Amenaza con ensuciar el blanco moral que visten y así mostrar la suciedad del cuerpo al engullirlo, el ó exhibe la intensidad de todo deseo, el placer ó sea, la consumación del deseo no es reiterativa es finita, clausurada, por eso tanto miedo a ó porque puede desvelarnos y “*si todavía fuera el caso de pedir silencio, que fácil sería, yo me acostaría fingiéndome enfermo y tendría paz pero mi silencio es mi lámina*” (105). El mutismo como impresión, como división, fingimos las palabras, disimulamos el nombrar a la muerte mientras simulamos escondernos entre las sábanas. ¿Por qué esconderse?, ¿por qué hay miedo a exhibirse?, ¿tanta vergüenza genera el deseo? Lo más terrible es que este esconderse no es de un afuera, no nos escondemos de los demás, para eso está la piel siempre límite, no necesitamos sábanas para ello. “*No hay cuerpo que me atrape. No hay pena que me cubra*” (119), porque yo me desdibujo, me despliego en ese texto que no es mío. El lenguaje soy yo escapando de mí, pero en un momento me veo y noto que si hay un cuerpo que me atrapa, el mío. Y tengo que decidir, convertir el cuerpo ó convertirme yo, en un despliegue en el afuera. Por eso me desidentifico en el azar luminoso que nos encandila, “*esa luz blanca que solo quiere iluminar las cosas muertas // esa luz baja y nadie se da cuenta, porque todos ya están envueltos*” (139). Quienes se esconden, se ubican en el envoltorio no son capaces de ver, el lenguaje nos envuelve y ficciona eternidad como si fuera a vencer una muerte que se aproxima. “*Entre las cosas que perdí no está el deseo de perder; entre las cosas que olvidé no está el deseo de olvidar*” (187), así tratamos de comernos el lenguaje, masticando su materia para darle un sentido, pensar que nos sirve para algo. Le asigno el estatus de repositorio de la memoria, mientras me doy cuenta de que el masticado, el disgregado soy yo. Estoy envuelto en Ó, y mi deseo es la réplica, la copia, el signo de algo que no es mío.

## **La palabra y la mirada: Una exploración de la retórica y la obscenidad**

Se desgaja un cuerpo, se arranca la cáscara violenta y suavemente; sin cuidado, pero con ternura. Salpican jugos innombrables, chorrean al piso derramándose insistentes. Un ojo ve una sombra tras la cortina, el cuerpo lejano está oculto, separado, cubierto; esa mirada no lo alcanza. No hay con-tacto, ambos intactos compartiendo una experiencia sin la consciencia de ello. La cortina es una pantalla, es la prohibición, es lo que no se puede decir, ¿qué desea la mirada que observa? Quiere una imagen des-velada, que caiga la cortina, ver cómo vive ese cuerpo, cómo respira y suspira mientras se despliega y repliega, sentir el estallido de los órganos internos húmedos. No hay palabra que alcance para confesar su deseo, ningún sema que concentre la imagen que anhela. ¿Qué siente ese cuerpo desgajado? Está en camino, se abre paso hacia ese momento culmine. Todas sus contracciones son un signo de que falta poco, de que pronto toda individualidad carecerá de sustento, ese cuerpo se deshará fragmentado, y yacerá como muchos cuerpos arrojado entre las sábanas sin ser un solo cuerpo. Pronto todo estallará y se verá rebasado y no podrá hablar y el aire agitado se le escapará y la sangre empujará a su piel y esta arderá y sentirá todo, todo, todo. Y la mirada, quiere, no se atreve, quizás se atreva, a correr esa cortina, a desvelar esa sombra jadeante. Y ahora esos ojos en la oscuridad tienen una mano que parece fuego y se aferra con fuerza y pudor a la cortina. Ese reflejo pupilar se expande cuando piensa, se agita, decide desvelar la imagen, ya nada puede detenerlo. Entonces, mira el momento preciso, lo irrepresentable sale a escena, la sombra se hace cuerpo y se abre en colores, maravillas y violencia roja. Un aroma, la fragancia de la carne pulverizada, la imagen es ahora experiencia, la penumbra tiene el color de la piel, una piel que se extiende, se pierde, absorbe a la mirada y se quiebra. El tiempo se suspende en un aullido, en un ulular animal y después solo queda el silencio.

Parecen opuestas, casi enemigas las nociones de obscenidad y erotismo, ¿será que entre estas no hay punto de encuentro? ¿espacio para la duda? ¿o serán puro límite, diferencia que se con-funde en el con-tacto? Quizás acercarnos a algunos textos nos permita observar la situación más de cerca. Delmira Agustini ofrenda los cálices vacíos a Eros, “Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo//Esencial de los troncos discordantes//Del placer y el dolor, plantas gigantes” (7). Se hace presente la sensibilidad de un cuerpo etéreo, imaginado, compartido,

que encarna las pasiones y constituye el punto de encuentro entre placer y dolor. En este lugar reside la contradicción de la pasión, es la semilla de la discordia. Al divisarlo “Puente de luz, perfume, melodía” (7), se descubre el impacto de Eros en los sentidos; la luz como sinécdoque de la vista, el perfume del olfato, la melodía del oído. ¡Qué notoria la falta del tacto! La pasión de lejos es deseo inconcluso, diferido, ajeno. Pero está el puente, una unión, un paso ¿de qué? “el de la contingencia a la inmortalidad” (Chevalier, 1318). Es al encuentro de Eros que se desborda la individualidad y el erotismo toca el cuerpo en esa contracción de órganos.

“Oh Tú que me arrancaste á la torre más fuerte!//Que alzaste suavemente la sombra como un velo,//Que me lograste rosas en la nieve del alma,//Que me lograste llamas en el mármol del cuerpo;” (12). La torre guardaría una carga erótica prominente “se convirtió en símbolo de vigilancia y de ascensión” (Chavelier, 1554), se hace manifiesto entonces un sentido de trascendencia, conexión con lo superior. La sombra toma relevancia en cuanto se vincula a la virginidad “lo no manifestado, lo no revelado: la sombra designa la potencia con respecto a la manifestación” (Chevalier, 1658), alzarla es manifestar la luz, una pérdida de la inocencia. Al mismo tiempo apartar el velo, es el gesto fundamental de lo obsceno, aquellos deseos inconfesables que no caen en palabras. Mientras el alma estaba cubierta de nieve, en una imposibilidad de las plantas que son el placer y el dolor, ‘tú’ logras que nazcan las rosas, rojas como la sangre, que pueden ser desplazadas al cáliz y el desborde. Y la piel pétreo, insensible, que parecía inconsumible, fue finalmente prendida en las llamas de la pasión. El fuego es incontrolable, irreprimible, es como el deseo que nos domina y deja el cuerpo abandonado.

Mariana Enríquez aborda la obscenidad y el erotismo de manera radicalmente distinta, partiendo porque nos encontramos ante una narración, lo que conlleva también una utilización distinta de los semas. ¿Será que el deseo y lo obsceno se oponen entre sí? ¿Qué erotismo sería posible? “creo que lo espío. El pene descansa entre una mata de pelo negro y la cicatriz que le atraviesa el pelo es de un rosado oscuro” (70). Hay una imagen manifiesta, nada oculta la genitalidad, ¿será que lo obsceno es fundamentalmente una paradoja?, si es aquello que está fuera de escena, ¿cómo se re-presenta sin reparos aquí?, y si el gesto fundamental es el de correr el velo, es decir, espiar ¿no pierde sentido el hablar de

obscenidad? ¿hay algo realmente irrerepresentable? “La sensación que acompaña su recuerdo se parece al deseo, cuando, de ser ciertas mis sospechas, deberían parecerse al horror” (70). Lo obsceno se insinúa a través de la confusión, del olvido y el trauma. En un estado de incertidumbre el deseo y el horror están superpuestos, fundidos, ni siquiera la voz narrativa es capaz de discernirlos. Recordar significaría anular el deseo y manifestar el horror.

“Yo podía pasar horas sobre su pecho y después, emocionada, lo besaba y lo abrazaba casi violentamente, (...) tenía la certeza de que si escuchaba un segundo más, iba a destrozarlo más aún yo misma” (76), la obsesión fetichista con el latido del corazón enfermo, la puesta en peligro articula una pequeña muerte. Cada sesión pone en peligro la vida del amante, pero así experimentan el erotismo, siempre al filo de la muerte. Como una disolución del yo, como una trascendencia de individualidad. ¿Qué es ese impulso destructivo que aparece con el deseo? La protagonista quiere ‘ver’ los órganos, jugar con ellos tocándolos sin intermediarios. Quiere desvelar la carne, arrancar la piel que es su velo. Casi como un impulso asesino, el impulso erótico parece configurarse a través de la obscenidad. ¿Cómo llegan los órganos plétóricos a un estallido? Desvelándolos, dejándolos descubiertos, el placer pareciera posible solo a través de la transgresión, de la violencia, del dolor. Que el aire deje esos pulmones

“Ni siquiera protestó cuando le dije que estaba aburrida. Que quería verlo. Apoyar mi mano sobre el corazón despojado de costillas, de jaulas, tenerlo en la mano latiendo hasta que se detuviera, sentir las válvulas desesperadas en un abrir y cerrar a la intemperie” (77). Ella dice lo que no se puede decir, su deseo es la muerte del otro, su aniquilación. Lleva su erotismo al extremo, tanto que abraza la obscenidad.

En otro cuento, “Ni cumpleaños ni bautismos” el funcionamiento de ambos elementos es diferente “Nico me explicó que los calentaba extra ser filmados, lo trataban como si él fuera un director de película porno. No querían filmar ellos mismos su video amateur, como algo privado de la pareja. Querían que alguien más lo hiciera, era parte del morbo” (87). Que algún otro mire, ¿qué diferencia hace en el deseo? Crear una escena para ese espectador, presentarse como actores con cierto profesionalismo y experticia, una simulación de una situación ajena. Frente a la cámara ellos también son otros, su deseo es también otro deseo, espejea se rehace, desean el deseo que se simula frente al lente, frente a otra mirada. Y el

secreto, la importancia de la privacidad de la situación, pone de manifiesto el pudor que genera este deseo, no es algo que se pueda contar a otras personas o que se grite en la calle, es un anhelar secreto, que se comparte con cuidado con el otro.

“Explicó que un hombre lo había contratado para que filmara chicas al aire libre (...). Solamente quería de menos de doce pero de más de seis, y exclusivamente rubias” (88). La obscenidad sale por completo a la luz, el deseo que se dirige a la infancia, una transgresión violenta al convertir a niñas en su objeto, una actitud simplemente degenerada, pero que el hombre comparte a Nico y lo pone en palabras. Su deseo está expuesto.

Otro video es el de Marcela “Nico la había filmado dormida, y después había cortado esa parte antes de entregar la cinta. El estómago hundido, casi sin cicatrices, los pechos erguidos y sin pezones (mutilados), vibrando apenas empujados por los latidos del corazón” (91). Este es el único trabajo en el que el filmógrafo involucra su propio deseo, no está instrumentalizado como mediador de los otros. Graba porque quiere, observa y se siente atraído por el cuerpo-cicatriz de la muchacha. La narradora también comparte ese deseo y entre ambos hay una intimidad, un secreto, algo que no se puede decir. La separación entre ellos es la distancia que se marca por una incomodidad compartida.

Hilda Hilst, por su parte, plantea una narrativa híbrida, inclasificable. La obscena señora D, una mujer en un cuerpo que no quiere ser cuerpo, que quiere deshacerse y encontrar la respuesta, ¿a qué pregunta? A toda pregunta, “alguien-mujer queriendo comprender la penumbra, la crueldad (...) caminando levísima entre la gente, mirando fijo las caras, deteniéndose en lo acuoso de las córneas” (25), la atención que dirige la mirada, ojos mirando otros ojos, su brillo, su intensidad, queriendo descifrarlos como si allí hubiera un secreto. ¿Qué quiere Hilde?, ¿qué respuesta busca? “no gimás así, no es para mí ese gemido, yo sé, es para ese Puerco-Niño que gimes, para lo invisible, para la luz de la náusea, fornicas con aquel Otro, no cojes conmigo, maldita, no conmigo” (53) El Puerco-Niño como creador, arquitecto del mundo, a pesar de la lejanía lo encuentra en el sexo. A través de eso quizás aparezcan las respuestas, tal vez deje de ser ella para convertirse en ese otro que lo sabe todo. Lo invisible está siempre oculto, ¿cómo vislumbrarlo?, haciendo un cántico para él, invocándolo a través de los gemidos, “eso, y delicado pero firme te hace abrir las piernas y repite ya sé, tu Dios soy yo” (55). Dios ese ser misterioso poseedor de respuestas, inhumano,

invisible, velado, obsceno y erótico. La culminación de la trascendencia y de la iluminación. Una manera de dejar de ser un solo cuerpo arrojado al mundo y perder el sentido individual. Transformar el cuerpo, metamorfosearlo y elevarlo, así como en la torre de Delmira, como una manifestación erótica, “la vida fue eso de sentir el cuerpo, los contornos, las vísceras, respirar, ver, pero nunca comprender, por eso muchas veces me negaba, quería ese hilo que viene de allá arriba” (46). Un hilo que haga ascender al alma fuera del cuerpo, este no alcanza, siempre es insuficiente. La cenestesia se le agota porque no hay respuestas, la sensación es apenas un vestigio de la vastedad de la existencia.

Y el cuerpo de Hilde se metamorfosea, cambia, se degrada “ya no quiero ver cosas muy vivas” (24). Lo vivo siente, ese cuerpo se agita y tiene tacto, es algo con lo que la protagonista ya no quiere lidiar. Tras la muerte de Ehad, sus preguntas irrumpen con más fuerza y ya no se contienen. “Casa de la puerca, así llaman ahora a mi casa” (25), aunque hay una degradación corporal y social, su alma sigue buscando, pero a los ojos de los vecinos la metamorfosis es completa, y ahora puerca e Hilde son lo mismo “Es una sapa vieja. ¿Le viste la piel manchada? Es pecosa. Todavía tiene buenas tetas. Sí, tetas de sapa” (38), desde su visión la reducen, la convierten en un animal, pero también en objeto de deseo. Se le niega la humanidad porque escapa de la norma, de lo normal, de una vida sin preguntas y de un sexo mecánico. “Hace algunos días que convivo con la señora P, la puerca que se escabulló del jardín de alguien (...) intento salir de mi puro ser polvo y miro largamente a la señora P” (68), hay una especie de mimetismo que viene desde afuera, de la mirada ajena que no entiende la locura. En ese mimetismo se funda la transformación del cuerpo, la metamorfosis que rearticula su existencia.

“Ehad te tocaba y te volvías barca, incandescencia, aguada, sol de estupor también oscuro y violento. ¿Cómo era eso de estar siendo eh? Eso de estar siendo, tiempo vivo, estar siendo” (47) Un cuerpo cruzado por el tiempo, arrojado en un sentir desbordante, la violencia, siempre la violencia se hace presente transgresora, como una compulsión, un estallido de órganos que rebasa el cáliz que contiene todo fluido, “ah por qué no me pusieron una costra callosa, en vez de carne una materia de fibras muy duras, y estiradas y tensas, cuerdas de arco, yuxtapuestas, ligadas” (33). Hilde rechaza su cuerpo, rechaza la sensibilidad, desea metamorfosearse en una piel que no sienta, dura, tensa. ¿Desea no desear? ¿desea desear sin

concretar? Tal vez apuesta por un deseo siempre incompleto, que por tan velado ni siquiera sea consciente de él. “Tienes una máscara, amor, violenta y lívida, mirarte es adentrarse en el vértigo de la nada” (48) Una máscara desplaza la identidad la relega al plano de lo oculto, de lo ajeno. No se puede usar una máscara sin ser ella poco a poco. Se borra la cara ¿por un momento? ¿para siempre? ¿y si fuera en realidad la manera de ser esa identidad que se nos escapa? Contra todo pronóstico puede que desvele la naturaleza real de ese rostro que no es, desvelar-velando.

Marosa di Giorgio tiende también a la hibridación, desde mi lectura, más cercana a la narrativa y la poesía. Rosa mística en donde la paradoja de lo obscuro inunda todo, cada personaje, planta, animal tiende a la sexualidad. Es un texto de significantes hiperreales e hipersexualizados. “El ambiguo animal le aleteaba en la parte íntima como un gallo. Ella empezó a sentir, y a ratos ya vibraba como una flauta (...). El extraño marido se apartó y volvió tratando de obtenerla por otros sitios” (60). El efecto del tacto en su cuerpo no se enmascara, la situación se presenta tal cual, muestra todo, nada queda escondido tras la cortina. ¿Por qué llama marido a la extraña criatura? Mediante esa nominación la relación sexual se normaliza, es ‘socialmente aceptada’, actúan como si todo deseo ajeno a la estructura social formada fuera cansino, una paría, pero todos desean. “Era otra vez una azucena, con la corola enmascarada, cerrada a toda cosa, y esperando el gran día” (61), el lirio o azucena como símbolo de “pureza, inocencia y virginidad” (Chevalier, 1008) insinúa una regeneración de lo ‘perdido’. En esta sociedad hipersexual la noción de virginidad es fundamental, ¿qué pasa cuando la protagonista puede volver a ‘cerrar su cuerpo’? Ocurre la restauración de los valores exigidos en el mundo narrado.

“Peco sola, se dijo. Sin moverme, me estremezco y se da todo. Me doy cuenta de que soy capaz de lograr sola un embarazo” (64). La virgen sin pecado concebida es imposible en esta narrativa, por eso el desplazamiento al pecado individual, un alivio de la culpabilidad en cuanto no hay deseo hacia otro, solo autorreferencialidad. Una parodia de la santidad virginal que permite entrever una trascendencia, la superación de la muerte, la resurrección misma. “Parece que es sangre. ¡Por fin! Me iba a morir sin desvirgar. Todos lo hicieron, menos yo. ¡Por fin! ¿Te duele, pichón? ¡Cuánta sangre cae de ti! ¡Cómo sangra, señora, parece Jesús!” (89). Su sangre derramada como metonimia de Jesús, no solo es virgen, también hija de dios



en la tierra, bendecida por el espíritu santo el cual estaría desplazado por el vampiro. Hay una tendencia ascensional, la trascendencia de lo individual mediante el sexo está presente aquí con más fuerza que en los otros textos. “Ella ladró, se arrastró. Él le entrevió el rostro que raspaba el suelo. Era la Divinidad. (...) Está ascendida. Era su destino” (91). La protagonista está más allá de la tierra, lo erótico se con-funde con lo sagrado y arma su camino de encuentro con dios a través de la sexualidad. Sobre los hombres dice “Aunque soy tan chica, yo los necesito. No puedo vivir si no. No puedo llegar hasta Dios” (80), ¿por qué mediante el sexo llegaría hasta dios? Porque la experiencia erótica es su propio vaciamiento, su propio ‘vía crucis’. Es prácticamente el anti-ascetismo un dolor fundado en el placer que le permite sublimar su ser.

La máscara también está presente “Con rapidez y lentitud, empezó a enmascararse, a pintarse de amarillo y rosa, de dorado, de grana, de azucena, de alelí” (59). Con ella el cuerpo se sustituye, se oculta, se vela, ¿quién puede quitar esa máscara una vez puesta? Nadie, solo crece y crece reemplazando lentamente una humanidad sin nombre. ¿Qué efectos tiene sobre el cuerpo? El amarillo “intenso, violento, agudo hasta la estridencia o bien amplio y cegador” (Chevalier, 127), es un llamado de atención que transgrede cualquier concentración que pudiera haber, estoy aquí, grita y nadie puede desentenderse. Por otra parte, “la rosa y el color rosa constituirían un símbolo de regeneración” (Chevalier, 1378), se anticiparía esta condición autoregenerativa, la máscara transforma a la protagonista, la metamorfosea, se podría especular que le da sus cualidades divinas. La grana como rojo “color de fuego y de sangre (...) ligado fundamentalmente a la vida” (Chevalier, 1371), la pasión desbordada y su sangre siempre sacrificial, sin embargo, ella no engendra vida, todo lo que engendra acaba en un aborto o la muerte prematura, y lo no humano constituye alimento de sí misma. ¿Será que el precio a pagar por la trascendencia a lo individual es la imposibilidad de la nueva vida?

En este ensayo he intentado aproximarme a la obscenidad y el erotismo en cuatro autoras latinoamericanas, he leído y planteado sentidos de lectura sobre sus tratamientos de estos motivos. ¿Dónde está el límite entre lo obsceno y lo erótico? Quizás no haya, tal vez están destinados siempre a contenerse mutuamente, a fundirse en una amalgama quimérica. ¿Qué sucede al escenificar lo obsceno? En esa pérdida de la calidad de fuera-de-escena se realiza el deseo, tal vez no se desea aquello que se imagina, podría quererse el que los demás

sepan de este deseo. Tal vez lo obsceno no lo es, y lo obsceno es eso que realmente se oculta, que nunca mostramos ni a nosotros mismos. ¿Cómo trasciende el erotismo a la individualidad? Puede que su fundamento sea este movimiento entre el dolor y el placer, que viene a desarmar nuestro cuerpo, a sacarlo de una anestesia epocal. Tal vez todo erotismo es sacrificial, y por tanto anhelo sagrado.

## **El jugador como lector: Mi experiencia jugando *Hollow Knight*.**

En medio de la oscuridad, entre unas formas circulares levemente iluminadas veo deambular una insignificante figura. Esta pequeña sombra alza la vista y a lo lejos ve un cúmulo blanco, luces que destacan entre tanto vacío. Entonces, se lanza desde la altura y, cuando cae, yo, el jugador, puedo controlarlo. Este es el comienzo de *Hollow Knight*, un videojuego ‘indie’ muy exitoso que cautivó a jugadores alrededor del mundo por su jugabilidad, su propuesta gráfica y su historia críptica. Cada zona del mapa erige su propia identidad tanto visual como mecánicamente, como jugador sentí que quería desentrañar esos secretos. ¿Qué es lo que ha sucedido en este páramo inerme? Mediante la exploración, habiendo tomado el control de esta pequeña sombra, descubro aliados y enemigos que van contando detalles de sus vidas, pequeños fragmentos que van armando la imagen del mundo. Esas son las únicas pistas que me explican el funcionamiento de ese reino caído en el olvido ‘Hallownest’.

Antes de adentrarme en la historia de *Hollow Knight*, me pregunto ¿a qué género pertenece este videojuego? Curiel citando a Rogers plantea una taxonomía ramificada en la que plantea los siguientes géneros: Acción, que requiere coordinación mano-ojo. Shooter, enfocado en los disparos. Aventura, se dirige a la resolución de puzles y conseguir objetos. Construcción, cuyo objetivo es expandir un asentamiento con recursos limitados. Simulación de vida, que apunta a construir relaciones. Música, aquí se sincronizan los movimientos con el ritmo. De fiesta, que crea competición entre varios jugadores. Puzle, que plantea la resolución de problemas lógicos y el reconocimiento de patrones. Deportes, que se basa en competencias de distintos tipos. Estrategia, que incluye tanto la táctica como la estrategia para vencer al oponente. Simulación de vehículos, que intenta ser realista en sus mecánicas. (18-19). ¿Me es esta clasificación útil para situar el videojuego? Su extensión y nula practicidad es notoria. Pareciera que los juegos se solapan entre sí y como señala Curiel, tampoco existe un único criterio de tipificación (19). Entonces si pienso el género en que se clasifica *Hollow Knight*, podríamos colocarlo tanto en acción, como en shooter y/o aventura. Cae en esas tres categorías al exigir al jugador una coordinación importante, permitir por momentos el disparo de proyectiles y el sistema de objetos existente. Incluso podría pensarse

como un juego de estrategia al requerir preparación para enfrentar a los jefes, considerando sus patrones de ataque y las habilidades que te den una ventaja significativa.

¿Y en qué género pensamos los jugadores habituales al situar *Hollow Knight*? Podría decir que pertenece a un subgénero llamado *Metroidvania*. Calderón señala varias claves al respecto, el nombre surge como una referencia a los juegos *Metroid* y *Castlevania*, ambos juegos de acción—este sería el género mayor— de plataforma no lineal. El enfoque del subgénero está puesto en la exploración por eso me va guiando a través de estímulos sutiles. Al mismo tiempo me restringe el acceso a ciertas zonas al exigir cierta habilidad que puede encontrarse en otra parte del mapa. Es así como sus elementos estarían enfocados en hacer que yo como jugador me despliegue a través del mundo y lo recorra (6). ¿Cómo se experimenta esto? Me es fácil pensar en cómo, jugando *Hollow Knight*, la aparición de un sonido, un destello o un desplazamiento rápido de una figura dirigía mi atención. La necesidad constante de conseguir el mapa de una zona cada vez que llegaba a un lugar nuevo. ¿Es útil hablar de *Metroidvania* entonces? En un primer término, al considerar la conversación cotidiana, es útil. Permite saber ‘de qué va’ *Hollow Knight*. Sin embargo, creo que es importante notar las falencias metodológicas de esta taxonomía.

¿Pueden los videojuegos considerarse, en última instancia, juegos a secas? Y es que, más allá de la diferencia que marca el soporte digital, pareciera haber grandes coincidencias con los juegos de toda la vida, es decir, las ‘escondidas’, el ‘pillarse’ o el ‘paco ladrón’. Actividades en las que se participa libremente, delimitadas temporal y espacialmente, sin resultados dados de antemano, sin producción de bienes, con reglas convencionales y/o con una conciencia ficcional. Al jugar a la pinta con mis primos en el campo sabíamos que subirse sobre alguna estructura era estar en altito, territorio libre del peligro de ser pintado. Y claro, aquella actividad terminaba, cuando nos cansábamos o nos llamaban a comer, no duraba para siempre. Era un divertirse que no nos llevaba a producir un bien, sino que siguiendo ciertas reglas nos entregábamos a las posibilidades. Estas son las características que propone Caillois, quien explica que el juego es: libre, separado, incierto, improductivo, reglamentado y ficticio (37-38). ¿Está vigente esta propuesta respecto a los videojuegos? *Hollow Knight* cumple con esta caracterización. Salvo alguna circunstancia surreal nadie está obligado a jugarlo, la sesión de juego dura lo que estima la persona, no sabemos que es lo que pasará al

dedicarse a esta actividad, que, por cierto, no nos producirá algún bien material. Las reglas están consignadas en el código de programación, bajo los parámetros que se establecen ahí se articulan los mundos posibles. Lo que sucede en el videojuego es una simulación de un mundo otro.

Ahora bien, intuyo que los videojuegos están desarrollando otras características que los alejan de los juegos, sin embargo, momentáneamente aceptaré su solapamiento. ¿Por qué llevar adelante esta idea? Porque Callois propone una clasificación que podría serme útil. El autor propone cuatro géneros “*Agon, Alea, Mimicry e Ilinx*” (41). Sobre el Agón señala que “Todo un grupo de juegos aparece como competencia, es decir, como una lucha en que la igualdad de oportunidades se crea artificialmente para que los antagonistas se enfrenten en condiciones ideales” (43). Es posible situar a *Hollow Knight* en este género, pues yo, como jugador, enfrento a mis enemigos para derrotarlos. Tengo que aprender el movimiento de los enemigos, entender sus puntos vulnerables para salir victorioso de la batalla. Este videojuego me premia el evitar los golpes que pudiera recibir y penaliza el movimiento desesperado y errático que me podría llevar a perder vidas. Y es que “la finalidad de los encuentros no es para los antagonistas infligir un daño grave al rival, sino demostrar su propia superioridad” (47). Lo que busco es demostrarme a mí mismo que soy capaz de superar el desafío que se me presenta en el videojuego. Alea por su parte está relacionado con los “juegos de azar” (50), allí predominan las apuestas en una actitud más paciente por parte del jugador.

Mimicry, es una categoría en la que “el sujeto juega a creer, a hacerse creer o a hacer creer a los demás que es distinto de sí mismo. El sujeto olvida, disfraza, despoja pasajeraamente su personalidad para fingir otra” (52). Fingir, simular, disimular. Solo se puede ser distinto de sí mismo si primero hay una desidentificación. La consciencia reconoce extraño el cuerpo que se le escapa, entonces hay un posicionamiento ajeno. ¿O será que es el cuerpo que se vacía para fingir ser otro? Sea cual sea el caso, parece relevante pensar que un videojuego como *Hollow Knight*, no solo calza con la idea de Agón, sino también con Mimicry. Aunque el planteamiento no es en primera persona, que sugiere la identificación por excelencia, el que yo sea capaz de controlar a la pequeña sombra permite sugerir al menos algún grado de fingimiento. Cuando juego no soy yo, me siento como la pequeña sombra. Lo mismo sucede con otros videojuegos. Pienso en *Age of empires II*, en los momentos en que

se puede controlar algún personaje histórico como William Wallace, Juana de Arco o el Mio Cid. En esos instantes la experiencia de juego está marcada por el imperativo de cumplir la misión que le fue encomendada al héroe. Y lo que le pasa se siente como si me sucediera. Lo mismo con la pequeña sombra. Los enfrentamientos largos son extenuantes, ver que baja la cantidad de ‘vidas’ hace que la respiración se agite. Al jugar el jugador se oculta.

La cuarta categoría es *Ilinx*, que, según Callois, “reúne a los que se basan en buscar el vértigo, y consisten en un intento de destruir por un instante la estabilidad de la percepción y de infligir a la conciencia lúcida una especie de pánico voluptuoso (...) la aniquilación de la realidad con una brusquedad soberana” (58). Si bien, no considero que el objeto de este ensayo caiga en esta categoría, si me parece interesante su existencia. A través de la noción de vértigo se abre el texto hacia la alteración de la consciencia. ¿Entonces, podrían las drogas, por ejemplo, considerarse un juego *ilinx*? Consumir drogas psicodélicas tuerce momentáneamente la relación del sujeto con la realidad. Las imágenes estáticas se mueven, y tocan a ese espectador. Los sonidos pueden llenarse de colores. Las experiencias en ese estado pueden ser tan intensas que abruman al consumidor. Me parecen interesantes las múltiples noticias en la prensa que homologan los videojuegos a las drogas. Una búsqueda rápida en Google despliega el titular “Fortnite, la nueva ‘droga virtual’ de los adolescentes” (Ana Lucas, La razón). La idea de droga viene a desplazar la noción de adicción, que es de lo que realmente se trata el artículo, pero la redacción necesita impacto y alarma. Así los padres bombardeados con el terror se sienten llamados a la acción y prohibirán (temporalmente) los videojuegos a sus hijos, pues son ‘dañinos’ para su salud. Sin embargo, este nuevo producto cultural obedece a lógicas que operan en sentidos más amplios. Existen múltiples transformaciones que han cambiado las maneras en que nos socializamos y comunicamos. Sólo estamos ante uno más, y si existe adicción creo que no es por algo inherente a los videojuegos sino por las maneras de estar en el mundo en la actualidad.

Con el desarrollo de la propuesta de Callois me pregunto, ¿Existe la posibilidad de simplificar o resignificar estas categorías? ¿Podríamos pensar su propuesta como un plano de coordenadas? Esto podría hacerlo al reducir los conceptos y generar un desplazamiento. Si pensamos en que Agón establece la agencialidad, y Alea está relacionado con la pasividad, es posible establecer un continuum que se mueve entre dos extremos. Es más complejo hacer

esto con Mimicry e Ilinx. Mi impulso me llama a entenderlos en términos de identificación y desidentificación. Mientras que Mimicry es un desidentificarse consigo mismo para ponerse en el rol de un personaje, Ilinx es la identificación con uno a través de la ruptura de la relación con el mundo. Si ponemos en entredicho aquello que está fuera de nosotros nuestros límites también entran en discusión, y la única manera de no sucumbir ante el abismo que se abre ante ti es afirmarse en el propio cuerpo. Pienso que la mayoría de los juegos y videojuegos tendrían cabida en esta forma de clasificación. Pensando en algunos ejemplos la propuesta puede tener más sentido. Partiendo con *Age of Empires II* me gustaría destacar que al jugar controlo una civilización en la que puedo ‘mandar’ a aldeanos y soldados a distintas tareas lo que me da cierta agencialidad sobre las acciones, pero hay muchas cosas que siguen sucediendo tras haber tomado la iniciativa. Me refiero a que existen colas de creación de unidades, patrullaje automático de soldados, los aldeanos recogen recursos hasta que se les de otra tarea, por tanto, hay agencialidad completa. Si bien hablé de la identificación que se producía con los héroes en las campañas, y por tanto desidentificación con uno, este modo de juego no es el principal, predomina el multijugador que me enfrenta a otras personas sin que controlemos personajes históricos. Al no existir una figura principal la identificación consigo mismo se mantiene.

*Dilemo* es un juego de quiz que he estado probando recientemente. Considero su eminente pasividad debido a que se trata de responder preguntas para conseguir puntajes y superar niveles de dificultad, en ese sentido no hay acciones que controlar. Tampoco hay personajes que lleven a la desidentificación conmigo mismo. Sigo presente como jugador y tengo que recurrir a mis experiencias y conocimiento que vienen de afuera del videojuego.

*The milky way prince* es un videojuego/novela gráfica en el que se cuenta una historia de amor tóxico. Me coloca en los zapatos del personaje y permite elegir que acciones realizar entre opciones reducidas, así como que cosas diré. No es un juego que requiera una agencialidad marcada, hay un enfoque dirigido hacía lo cinemático, en ese sentido se acerca más a la pasividad. Presenta la desidentificación del jugador, pues me pongo en la posición del protagonista y trato de adivinar sus deseos para generarle una situación favorable que por cierto no conseguí tras varios intentos.

Finalmente, *Hollow Knight*, apunta a la agencialidad y desidentificación. Me siento frente al computador y ejecuto el videojuego, tras una espera breve y, habiendo observado el logo de la empresa que creó el título, me encuentro frente a la pantalla de inicio. Empiezo a jugar y en el centro de la pantalla tengo a la pequeña sombra, con los dedos de la mano izquierda sobre el teclado ubico mis dedos en WASD, una combinación ya conocida por mí. Mi mano derecha la tengo descansando sobre el ‘mouse’ que además de los botones habituales tiene otros cuatro añadidos, que he configurado para ocupar las habilidades. Al inicio mi única arma es el ‘aguijón’, una espada derruida. En la esquina superior izquierda veo un dibujo de una máscara grande y otras pequeñas, esas son mis ‘vidas’ en el videojuego. Las máscaras pequeñas, son los golpes que puedo soportar; y el ‘alma’, en la máscara grande, la puedo conseguir al golpear enemigos y, además soy capaz de consumirla durante un breve período de tiempo para recuperar una máscara (una vida). Posteriormente, tras combates extenuantes, consigo habilidades que consumen alma para lanzar hechizos, como el ‘espíritu vengativo’, una especie de proyectil que inflige daño. Otras habilidades me permiten acceder a nuevas zonas como ‘oscuridad descendente’ con la que puedo romper el suelo debilitado. Otras habilidades las consigo a través de objetos, con la ‘capa de ala de polilla’ me desplazo rápidamente, con el ‘aguijón onírico’ entro al mundo onírico de otros personajes del juego. Además de esto existe un sistema de amuletos que me permiten una interacción distinta con el mundo, por ejemplo, la ‘brújula caprichosa’ me permite ver mi ubicación en el mapa. El máximo de amuletos que puedo llevar depende de las muescas que haya desbloqueado, y algunos son más útiles que otros en ciertas zonas. También hay un sistema de viaje rápido a través de los Ciervocaminos, que tras desbloquear las estaciones en cada parte del mapa me permite desplazarme entre ubicaciones.

Al principio no sé qué está sucediendo. ¿Por qué me lancé desde el acantilado a ese reino arruinado, vacío y silencioso? No me lo cuentan los bichos con los que me encuentro, quienes solo me dibujan un contorno a través de sus propias historias, sus anhelos de fama, sus arrepentimientos. Entonces, quiero explorar, descubrir nuevos lugares para quizás entender que es lo que hago aquí. Los bichos agresivos me incitan a defenderme empuñando mi espada, además al vencerlos consigo geo, una moneda muy útil por momentos. Hay enemigos más fuertes que otros, y me encuentro con el falso caballero, el primer ‘jefe’ del juego. Al vencerlo lo desenmascaro, una especie de ‘globo’ que ocupa la armadura de un



caballero caído. Sigo mi camino a través del ‘sendero verde’, tras avanzar un poco veo una figura con una capa color vino que me adelanta, quiero encontrarla, ¿Qué será lo que tiene para decirme? Cuando por fin la encuentro, me ataca sin piedad, este combate es mucho más difícil que el anterior, sus habilidades rompen con los esquemas de los enemigos cercanos, su aguja y su hilo se mueven veloz y hábilmente para infligirme daño. Tras algunos intentos la derroto, y la respuesta que obtengo es el silencio, nuevamente huye dejando tras de sí la ‘ala de polilla’. Es entonces cuando una voz resuena desde ninguna parte, y tres espíritus me recriminan el romper los sellos, me dicen que quieren dormir en paz. ¿Qué he hecho yo para perturbarles?

Lo que voy descubriendo se presenta de manera caótica. Ese reino eterno se llama Hallownest, y hace mucho tiempo cayó en desgracia. Sus habitantes buscan en las profundidades cumplir sus sueños, algo los atrae hacía el subsuelo y sin notarlo pierden la razón. Este mal que aqueja a los bichos ya había sucedido antes y el antiguo monarca, el ‘Rey Pálido’, había intentado lidiar con él. En un principio lo había logrado, hizo que los bichos creyeran en él y sus mentes no fueran invadidas por ‘Destello’ una polilla con la capacidad de invadir los sueños de los individuos, tras hacerlo retroceder, el rey logró crear un reino. Sin embargo, esta solución no fue definitiva, y Destello volvió, el reino caía en el caos, para detener el problema el monarca recurrió a la antigua sabiduría del vacío. La única manera de parar a Destello era encerrarlo en un recipiente sin voluntad, sin deseos, de una mente así no podría salir. Para crear el receptáculo perfecto tuvo que hacer muchos experimentos y finalmente lo consiguió, de entre una de sus crías con la dama blanca nació y entrenó al ‘Hollow Knight’. Pero algo falló en el tiempo que pasó con el rey, su padre, quizás fue el cariño que recibió o la voluntad de querer cumplir las órdenes encomendadas, pero el receptáculo no estaba vacío. El Rey Pálido no lo sabía, y encerró a Destello en el recipiente, sellándolo en un huevo negro con ayuda de tres súbditos que se convertirían en soñadores eternos y ejercerían el rol de guardianes desde el mundo onírico. Cuando Destello se dio cuenta de que el ‘Hollow Knight’ no era perfecto encontró la forma de escapar y nuevamente infecto la mente de los bichos. El Rey Pálido rendido busco dónde esconderse. Hallownest cayó y ya no había nadie para defenderlo. Es en este punto en el que inicia el juego, sin saber nada de la situación, me propongo explorar ese mundo olvidado.

Habiendo enunciado la trama de *Hollow Knight*, me pregunto ¿hay texto en el videojuego? Si las palabras se ausentan parece difícil pensar en una lectura. ¿Qué pasa entonces si abordamos la jugada? Con cada acción que realizo, y cada decisión que tomo se va creando un camino, se disponen significantes susceptibles a la lectura. Yo como jugador creo un texto con la jugada, y sobre aquel puedo pensar en la literatura. Pero ¿qué es el texto? Pérez señala que el concepto de texto en un sentido amplio es una “perspectiva de interpretación/análisis de objetos (generalmente objetos culturales) entendiéndolos como organizaciones globales de signos interrelacionados” (60). Los signos como relaciones de significante-significado no motivadas son la huella de lo humano en su producción, por eso este primer acercamiento señala la posibilidad de analizar ‘cualquier cosa’ como texto. Ahí donde el ser humano está, se escribe a sí mismo y lo que deja ‘significa’.

¿Qué sucede entonces con *Hollow Knight*? ¿Cómo se presenta esta consideración como texto? Para explorar esta pregunta quiero traer a colación el término de cibertexto propuesto por Aarseth. Pérez lo explica señalando que

la distinción esencial entre el cibertexto y el hipertexto convencional, ya señalada anteriormente: la distinción entre una interactividad del usuario “explorativa” o “selectiva” vs. una interactividad “configurativa” (...) la variabilidad de los juegos y los videojuegos es “emergente” (“configurativa”), en el sentido de que no está necesariamente predefinida su dimensión procesual, sino que puede brotar total o parcialmente de un sistema subyacente (las “reglas de juego”), junto a la intervención del usuario. (66-67)

El cibertexto surge en *Hollow Knight*, y en otros videojuegos solo por la interacción entre el jugador y el sistema que constituyen las reglas de juego. En este sentido, es que la ‘jugada’ toma relevancia, yo podría repetir una batalla muchas veces, pero eso no implica que será igual cada vez. Al mismo tiempo que las reglas de juego constituyen lo posible dentro del mundo creado, también implican una posibilidad de realización que depende de mí, el jugador. Pérez también clasifica las reglas generativas que vienen a componer la dimensión sistémica de la textualidad: a) Reglas que vinculan acciones del usuario con efectos, en *Hollow Knight* sería, por ejemplo, cuando ocupo ‘oscuridad descendente’ en una zona de suelo debilitado para acceder a una zona antes bloqueada; b) reglas que vinculan

componentes del sistema entre ellos, aquí pienso en los amuletos que dependen de la cantidad de muescas que tengo disponibles para ocuparlos, y que también tienen interacciones entre ellos potenciando a veces sus efectos; c) reglas de interactividad ‘configurativa’ del usuario, estas las presencio cuando presiono la tecla ‘A’ para ir a la izquierda y ‘D’ para ir a la derecha. (67-68). Mi interacción con el videojuego, mi jugada, mis decisiones van armando el cibertexto. ¿Cuánto pesan mis acciones? Esto depende del diseño que se hace de cada videojuego, y es que para darle más libertad al jugador hay que necesariamente programar las distintas posibilidades a las que puede acceder. Pienso por ejemplo en *The Witcher 3*, en el que la acción del jugador permite acceder a uno de los 36 finales posibles. Se permite entonces la modificación y la interactividad con la macroestructura narrativa, cuestión que exploraré más adelante. El caso de *Hollow Knight* es distinto, si bien la interacción del jugador lleva a tres finales distintos en la versión clásica del videojuego, la macroestructura no depende de sus acciones. De hecho, es posible conseguir cada final. Esto, sin embargo, no contradice lo señalado más arriba, el texto sigue configurándose con las acciones del jugador. Al jugar modifico la microestructura del texto, la trama, el episodio. Se disponen de forma diferente los episodios y las resoluciones toman otro cariz.

Ahora bien, ¿qué sucede con los agentes comunicativos en el videojuego? Para explorar esta pregunta quiero recurrir a Lyotard quien escribe sobre el saber narrativo. El autor establece “la preeminencia de la forma narrativa en la formulación del saber tradicional” (19). Piensa sobre todo en aquellos relatos populares que circulan en las comunidades y que mediante su transmisión se perpetúan modos de existencia. ¿Puedo entender un videojuego en estos términos? Provenzo citado en Pérez señala que:

Podemos interpretar los videojuegos como instrumentos clave de mediación entre el niño y su forma de entender la cultura que le rodea. En este contexto, videojuegos como los de Nintendo no son ‘neutrales’ ni ‘inofensivos’, sino que representan construcciones sociales y simbólicas muy específicas. En efecto, estos videojuegos devienen poderosas máquinas pedagógicas, instrumentos de transmisión cultural. (17)

Podríamos decir que en términos culturales los videojuegos cumplen un rol parecido al que Lyotard atribuye a las historias populares, ambos se articulan como actualizaciones culturales

del mundo que rodea a los destinatarios. Incluso los videojuegos que no tienen una narración ‘articulada’ poseen una narrativa. En *Pac-man* “él cree que tiene libre albedrío, pero está atrapado en un laberinto, en un sistema. Todo lo que puede hacer es consumir, lo persiguen demonios que es probable que estén en su cabeza y aunque logre escapar saliendo de un lado del laberinto. ¿Qué sucede? Entra por el otro lado” (*Bandersnacht*, conversación entre Collin y Stefan tras consumo de LSD). Entonces mediante un producto cultural en apariencia inofensivo se transmiten patrones de consumo depredatorios, quien no consume ‘pierde el juego’. Se puede aplicar el mismo procedimiento de análisis a otros videojuegos en los que se obtendrían enfoques diversos, por eso entiendo los videojuegos como una reestructuración del medio de transmisión del saber narrativo por lo que valdría la pena explorar la propuesta de Lyotard.

Volviendo a la idea de los agentes comunicativos en el videojuego quiero recuperar un planteamiento de Lyotard, “los puestos narrativos (destinador, destinatario, héroe) se distribuyen de modo que el derecho a ocupar uno, el de destinador, se funda sobre el doble hecho de haber ocupado el otro, el de destinatario, y el de haber sido, por el nombre que se lleva, ya contado por un relato, es decir, situado en posición de referente diegético de otras ocurrencias narrativas” (19-20). Siguiendo esta idea, si cuento una historia es porque en algún momento la escuché y porque ya fui contado en un relato. Esta ocupación de puestos está distribuida en el tiempo, es decir, no puedo ser destinador y destinatario al mismo tiempo. ¿Qué pasa entonces con el videojuego? ¿Qué pasa entonces con *Hollow Knight*? El destinatario vendría a ser el jugador, el héroe lo personifica en este caso la ‘pequeña sombra’. Hasta aquí el esquema tiene sentido, pero al pensar en el destinador las cosas se complican. ¿Este rol lo cumple el videojuego como sistema? Para problematizar esto basta pensar en la necesidad del jugador para la constitución del cibertexto. La narración en *Hollow Knight* podría ser entendida como la historia que se cuenta el jugador a sí mismo. No existe la voz de un narrador que me vaya contando lo que sucede, la cinemática escasea y se utiliza en momentos acotados, yo, mediante el ‘gameplay’, constituyo el texto y descifro la trama. Los episodios se encuentran desplegados y es el jugador quien tiene que convertirla en historia. Ahora bien, esto no es extrapolable a todos los videojuegos, pero sí a una parte que comparte características con este. El destinador y el destinatario se superponen, cumplo una doble función que me da relevancia en esta situación comunicativa.

¿Y es el héroe realmente una categoría tan estable? Si recuperamos la idea del continuum desidentificación-identificación del jugador respecto a sí mismo vemos cómo se modifica la pragmática narrativa en *Hollow Knight*. Si me siento como la ‘pequeña sombra’, si me desidentifico de mí para identificarme con esta figura, no solo se superpone mi rol como destinatario y destinador, también resulta que me identifico con el héroe de la historia. Me cuento y escucho una historia que trata sobre mis hazañas, ya que son ‘mis’ decisiones las que desencadenan los hechos. Si bien Lyotard proponía la movilidad de roles, aquí la situación es diferente porque todas las posiciones comunicativas confluyen en un punto simultáneamente.

¿Qué relevancia tiene este planteamiento en la comprensión del videojuego? Al jugar soy tres sujetos a la vez, cumplo tres roles que me ponen en el ojo del huracán. Podríamos decir que en términos de efectividad la transmisión de patrones culturales a través de este medio supera a la narración tradicional. Si yo constituyo el texto es menos probable que disienta respecto a su significación o su lectura, yo soy quien consigue los objetivos por tanto el mensaje no me parece ajeno, yo lo construyo. Por eso no tengo que olvidar que las reglas del juego son ajenas a mí y que constituyen el marco de lo que puedo hacer. La posibilidad de plantear un sentido de lectura está dirigida por el destinador ‘real’ que es/son quienes diseñan y programan el videojuego. Al mismo tiempo que me entero de la historia que agencio, estoy construyendo una épica sobre mí. ¿Cuánto de lo que soy es mío y cuánto es de afuera? En los videojuegos como *Hollow Knight* esta pregunta no tiene lugar porque la situación comunicativa se plantea como ‘mía’, se vuelve relevante entonces el reconocimiento de la pluralidad en nosotros para no caer en un sesgo cognitivo. Al jugar debería di-sentir conmigo, contradecirme y experimentar.

Nancy señala que “El cuerpo puede volverse hablante, pensante, soñante, imaginante. Todo el tiempo siente algo” (58 indicios 15), ¿qué siento al jugar? Mi primer sentir es el tacto de los periféricos, hechos de un plástico frío, ajeno a mi piel. Están en el límite de mi cuerpo, que nos junta y separa, evidencia la demarcación mi propio territorio, mi espacio de agencia, pero, al jugar, el límite se diluye manifestando un segundo sentir, me extraño de mi cuerpo, para poseer otro. Simulo tener otro cuerpo, en otro mundo, y el movimiento en el plástico son los hilos que mueven esa ‘pequeña sombra’, infinitamente distante y diferente, pero

propia y sintiente. La satisfacción de que el cuerpo transgreda el límite, el contorno que miente mi piel, para hacer un segundo tacto, el extraño no es más extraño porque soy yo. Me desidentifico de mí para identificarme en otro. Entonces, la apertura me expone a otro sentir, un tercer sentir, otra especie de tacto. Me canso, tengo miedo a —mi— la ‘muerte’ de la pequeña sombra, me desespero y peleo con todas mis fuerzas, corto cabezas con una espada y desvelo mi historia. El tercer sentir, es un tacto que artículo el yo-sombra hacía el jugador-yo, la ‘pequeña sombra’ escribe una historia, yo escribo una historia y la dirijo a ese extraño que me mira cual voyeur a través de la pantalla.

El primer sentir, el tacto queda solapado por el segundo. ¿Por qué este se superpone? Aquí toma sentido otra propuesta de Nancy, “Los cuerpos no son de lo <<pleno>>, del espacio lleno (...): son el espacio abierto, es decir, el espacio en un sentido propiamente espacioso más que espacial, o lo que se puede todavía llamar el lugar. Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar” (Corpus 16). Es decir, que el cuerpo no se cierra en sí mismo, en su tacto. Mi cuerpo se abre hacía las posibilidades de existencia, entonces busca la experiencia. *Hollow Knight* es una experiencia, y como tal ocurre en un cuerpo. No solo presiono teclas, vivo una historia en principio mediatizada por aquellos periféricos. ¿Será que ese burdo intento de diferencia logra mantenerme dentro de mi límite? No, quiero deshacer todos los límites o ampliarlos o desgarrarlos. Que el tacto quede desplazado para dar pie al con-tacto y que este mueva las fronteras de mi cuerpo cada vez más lejos o que no haya fronteras en absoluto. Por eso me armo un cuerpo digital, una ‘pequeña sombra’ que es conjunto, se articula y se compone vacía para llenarse.

Al igual que esta sombra, “El cuerpo es un conjunto, se articula y se compone, se organiza. La cabeza no está hecha más que de agujeros cuyo centro vacío representa muy bien el espíritu, el punto, la infinita concentración en sí” (Nancy, 58 indicios 18). El vacío de mi cabeza como un concentrarse que desarticula una relación clausurada. Los agujeros, los espacios abiertos hacen que mi cuerpo no se agote en sí mismo, permiten el contacto. Y si bien el punto está concentrado, este está siempre atravesado por lo exterior, por el afuera que exige su atención. Ahora bien, todo lo exterior implica una reflexión de mi cuerpo sobre sí mismo. Por eso cuando soy otro, cuando salgo de mi límite, el cuerpo plegado queda

dispuesto a la mirada ajena-propia de ese otro cuerpo digital. Jugar *Hollow Knight* es estar en el límite, abrir una yaga y quedarse en ella, sin salir, sin entrar, dispuesto al tacto.

“Un tocar, un tacto que es como un dirigirse a. Quien escribe no toca a la manera de la captura, del agarrar la mano (...), sino que toca al modo del dirigirse, del enviarse al toque de un afuera (...) viene a serle en un principio retirado, espaciado, apartado (...) el extraño sigue siendo extraño en el contacto” (Corpus 18). ¿Si el videojuego es cibertexto proviene entonces de una ciberescritura? El código, esos lenguajes de programación que son ceros y unos, pero transformados para hacerlos más amigables. Los programadores utilizan estos lenguajes de programación para armar este entorno al que accedo en el que me proyecto en una sombra. En esa escritura tienen que revisar cada detalle para que no existan incongruencias o errores, el error es parásito y arruina la experiencia, ¿o la enriquece? Entonces el fallo es algo extraño pero único, y claro que también es posible, en la posibilidad del error se transgreden las reglas, virtualmente cualquiera se puede romper. Si la escritura supone texto, el cibertexto implica ciberescritura, la que está marcada por una interacción configurativa. Como jugador ciberescribo el videojuego en conjunción con el programador, entonces la comunicación es autística, circular, puntual. La extensión se concentra en un punto igual que en la cabeza. Al ciberescribir —me— toco, tanteando mi piel y confirmando su cerradura, ¿sorprende la apertura? Impacta el despliegue que no termina y del que solo se es consciente al extrañarse.

“Sustituid la anamnesis por el olvido, la interpretación por la experimentación. Encontrad vuestro cuerpo sin órganos” (157) dice Deleuze. ¿Tengo pasado acaso? ¿Tengo dolores y síntomas y enfermedades? No, un cuerpo digital siente y se borra, no interpreta porque no tiene pretérito sobre el cual afirmarse, solo constante ser y rehacer sin consciencia de ese volver a ser. Y experimenta, siempre experiencia, la sombra no son esos ‘sprites’ que se mueven en una combinación regular e ¿invariable? Esta ‘pequeña sombra’ es su potencialidad de intensidad, es la lágrima y el cariño que se puede sentir por un puñado de píxeles iluminados. Sigue Deleuze, “Un CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan” (158). ¿No es esa simulación solo intensidad? En un cuerpo digital, en un ciber-cuerpo no hay perecimiento, no hay presente, no hay futuro, solo vaciamiento y devenir. ¿Qué historia va a tener más que

la simulación de un recuerdo? Por eso es tan fácil infectarlo con el otro cuerpo y moverlo cual marioneta. En un cuerpo digital, en un ciber-cuerpo solo se puede vivir en el presente porque cuando se está en el pasado o en el futuro él desaparece, se desarma y no importa. Solo en la simulación se pueden fantasmear las significancias y subjetivaciones.

¿Qué hacer con la intensidad? Deleuze explica que “La renuncia al placer externo, o su aplazamiento, su alejamiento al infinito, indica, por el contrario, un estado conquistado en el que el deseo ya no carece de nada, se satisface de sí mismo y construye su campo de inmanencia” (161). Mi cuerpo renuncia al placer externo y devora lo que está afuera, al apropiarme de la ‘pequeña sombra’ en *Hollow Knight* el deseo es autístico, cerrado. No hay carencia en un cuerpo digital porque su potencialidad ya está demarcada. También el cibercuerpo tiene límites, con aperturas —el error, el fallo— pero cerrado, al fin y al cabo. Y siempre que hay límite hay deseo de superarlo, y en este caso no hay manera de hacerlo, solo se renuncia a ese placer. Las reglas de los juegos son siempre el aplazamiento y el espaciamiento de aquel, mediante la restricción el deseo de la transgresión se satisface a sí mismo. No puedo ir a una zona que no está ahí, ni tampoco desplegarme a un cuerpo distinto del de la ‘pequeña sombra’.

Si entiendo al cibercuerpo/cuerpo digital como deseante, ¿puedo inscribirlo dentro de un esquema actancial respecto a la narración? Antes de esto debería tener claro el marco teórico en el que me muevo. Soltar a la ‘pequeña sombra’ para convertirme en analista permite un momento de distancia y posible re-lectura de la experiencia a través de nuevas luces. Para estabilizar la narración en *Hollow Knight* recurriré a tres autores: a) Van Dijk, me dará luces respecto a la organización superestructural de la narración; b) Greimas, refiere a un esquema actancial que entiende a los ‘personajes’ como Fuerzas Temáticas Orientadas, y; c) Bremont, que propone entender la narración en términos de funciones.

Van Dijk señala que “un texto narrativo debe poseer como referente como mínimo un suceso o una acción que cumplan con el criterio del interés (...) se obtiene una primera categoría de superestructura para los textos narrativos, la COMPLICACIÓN” (154). Me parece curioso el criterio del interés que plantea un componente estético que no se profundiza. Dejando eso de lado, la complicación funciona como un motor de la historia y puede implicar tanto una acción azarosa como la de algún actante. El autor continúa señalando que “la



categoría narrativa tradicional correspondiente es la RESOLUCIÓN (...) puede ser tanto positiva como negativa” (155), lo que supone entonces un cambio de estado respecto a la complicación. Esta idea es la que retomaré posteriormente para ampliarla con los otros autores. Luego Van Dijk agrega que estas categorías juntas constituyen un núcleo llamado Suceso, el cual tiene lugar en un Marco; el conjunto de ambos es un Episodio; los cuales al establecerse en una serie se llamarían Trama (155).

Lo que me interesa especialmente de esta propuesta es la posibilidad de segmentar el registro de mi experiencia de juego en *Hollow Knight* siguiendo la noción de Episodio. En este sentido las locaciones del videojuego vendrían a constituir el Marco del Suceso, por ejemplo, Bocasucia, Sendero Verde o Nido Profundo. Algo que tengo en cuenta es que un Suceso no tiene por qué tener resolución inmediata, en especial debido a la naturaleza del videojuego, por ejemplo, puedo encontrarme una puerta y voy a buscar la llave, pero mientras la busco hay otra complicación que tiene su propia resolución como un combate contra un jefe final o la llegada a una nueva zona y la respectiva búsqueda de Cornifer. Es decir, un suceso no necesita consecución temporal inmediata, puede haber diferimiento de la resolución. Por otro lado, un suceso puede requerir otros sucesos para su resolución estableciéndose una relación jerárquica, un ejemplo de esto sería la lucha contra los ‘Señores mantis’, que al traer muchas dificultades requirió buscar al ‘Herrero’ en una zona lejana para mejorar la espada e infligir más daño.

La exploración en la narrativa por parte de Greimas se centra en los actantes. Así es como habla de una Fuerza Temática Orientada, también referida como sujeto; este se relaciona con un objeto o bien deseado. El autor señala que “es asombroso (...) que la relación entre el sujeto y el objeto, que tanto trabajo nos ha costado precisar (...) aparezca aquí con un investimento semántico idéntico en los dos inventarios, el de ‘deseo’” (270). Si pensamos esto considerando lo señalado previamente, el desear es el motivante de la complicación. Tampoco hay que perder de vista el CsO que habla de la necesidad de diferir el placer estableciendo una meseta de intensidades para poder vivir el devenir. ¿La resolución presente en las estructuras narrativas vendría a contradecir la posibilidad de conseguir un CsO?

El autor continúa señalando la existencia de un destinador y un destinatario (Souriau los señala como el árbitro, dador del objeto y el obtenedor virtual del bien deseado), sobre ambos actantes Greimas señala “la frecuente manifestación sincrética de los actantes (...), acumulación a menudo constatada, de dos actantes, presentes en la forma de un solo actor” (271). La importancia de esta afirmación radica en que el modelo de análisis puede solaparse en sí mismo, es decir, un actor puede cumplir más de una función y no solo respecto a estos elementos. El modelo continúa con el planteamiento del adyuvante y el oponente, que según el autor el primero aporta para la consumación del deseo y el segundo crea obstáculos para esta (273). Estos roles son más bien circunstanciales, pero pueden ser muy productivos. Puedo aplicar estas nociones en *Hollow Knight* procurando mantenerme en un episodio. Por ejemplo, en la misión de la ‘flor delicada’, la ‘doliente gris’ le pide a la pequeña sombra que lleve una flor a la tumba de su amante, sin embargo, en este viaje no se puede recibir daño ni realizar viaje rápido ya que arruinaría la flor. La fuerza temática orientada o sujeto sería la doliente gris quien desea homenajear a su amante muerta, la pequeña sombra cumpliría el rol de destinador y adyuvante al ser quien puede dar este objeto decidiendo trabajar en favor del deseo. El oponente estaría representado por quienes puedan atacar a la pequeña sombra, e incluso esta misma cumpliría tal rol si se rehusara a cumplir la misión. El destinatario sería la tumba de la amante. ¿Es este modelo de análisis inamovible? Pues no, es posible reestructurar esta lectura colocando a la pequeña sombra como fuerza temática orientada que desea llevar la flor a la tumba para hacer feliz a la doliente gris, mientras que aquí el oponente se mantiene, el ayudante estaría ausente, el destinador sería la doliente gris y el destinatario la tumba.

Finalmente, el modelo analítico de Bremond se enfoca en las posibilidades lógicas del relato, se enfoca sobre todo en la función, señalando tres diferentes: a) posibilidad, b) acontecimiento, y c) resultado (87). Estas funciones pueden dialogar con la propuesta de los actantes y también con la macroestructura del relato, una complicación abarcaría las primeras dos funciones y la resolución la última. El autor continúa señalando las secuencias complejas que se pueden generar a través de las combinaciones: a) continuidad, en la que un acto puede abrir otro proceso, b) enclave, un proceso incluye otro que sirve de medio para alcanzar su fin, c) enlace, que plantea que un mismo proceso puede entenderse de manera distinta desde otra perspectiva. (88-89). Las últimas dos secuencias han sido intuitas a través del

comentario de los autores anteriores, por lo que pasaré a dar un ejemplo de continuidad. En *Hollow Knight*, cuando descubres tu pasado, tu origen, es decir, que eres un recipiente creado por el Rey Pálido, decides enfrentar al Hollow Knight defectuoso para liberar al reino de la infección. Es así como, de venir de un proceso en el que buscas conocer tu origen, pasas a una situación distinta. En este sentido hay que comprender que el análisis narrativo del videojuego no es tan simple como la segmentación temporal, sino que debe ser entendida en términos de procesos interrelacionados que se intercalan, que abren otras posibilidades y que además pueden llegar a ser ambiguos.

¿Qué sentido tiene hablar de caballero vacío? ¿Por qué la pequeña sombra no tiene nombre? El receptáculo defectuoso busca contener a Destello, esa es su misión. Pero la pequeña sombra no tiene una misión, es, por decirlo de alguna manera, libre. No hay nada que la detenga de estar en Hallownest, nada la obliga a enfrentarse a la infección. El primer final, que consiste en enfrentarse al ‘Hollow Knight’ en solitario, implica tomar su lugar, reemplazarlo y ser sellado al igual que —mi— antecesor. Pero ¿qué asegura la integridad de este nuevo receptáculo? En estricto rigor, el protagonista que controlamos no está ya vacío, lo hemos llenado con experiencias. El segundo final, es el mismo enfrentamiento, pero con ayuda de Hornet, y concluye también con la pequeña sombra tomando el lugar del receptáculo, pero con nuestra aliada formando un sello. El tercer final, implica desafiar al verdadero enemigo, Destello, utilizando el agujijón onírico. Esto desemboca en que el vacío que habita en el abismo (el lugar más profundo de Hallownest), encarnado en la pequeña sombra y sus hermanos, absorban a Destello. Solo el vacío absoluto es capaz de engullir una luz absoluta.

Considerando estas resoluciones que se presentan en la trama, ¿cómo se relacionan con el videojuego en cuanto ‘artefacto literario’? Tal vez sería mejor decir objeto susceptible a lectura literaria. Anteriormente señalé la confluencia de las figuras del héroe, el destinador y el destinatario en el jugador, además de eso, caractericé cenestésicamente la experiencia de juego, poniendo énfasis en este espejo digital del cuerpo. ¿Si la pequeña sombra es un receptáculo, no es el jugador quien la llena? Y es que lo que tienen en común los tres finales es que cuando Destello invade o es absorbido por el protagonista, el jugador ya no puede jugar. En este sentido la vacancia que existía desaparece, ahora se expulsa a cualquier otro

que intente llenarla. La trama que desarrolla *Hollow Knight* es consecuente con el funcionamiento del videojuego, específicamente con la idea del cibertexto en cuanto a conjunción configurativa entre sistema y jugador. Podría decir que me encuentro ante una puesta en abismo. Retomando una cita de Dällenbach de un trabajo anterior, ‘mise en abyme’ es “todo espejo interno en que se refleje el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o espaciosa (...) reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato” (59). ¿Qué es lo que se refleja en este caso? Hay que considerar la dificultad de traductibilidad entre el videojuego y el texto literario, los signos del primero no se restringen a enunciados lingüísticos. Sin embargo, podríamos señalar una correspondencia entre trama y enunciado, en cuanto en ambos residen los ‘contenidos’; entre jugada y enunciación, al implicar una actuación irrepetible; entre juego y código, entendiéndolos como vehículos de comunicación de los enunciados. En este caso la especularidad se presenta en la trama y alude al juego como tal, el vaciamiento del caballero se corresponde con el funcionamiento configurativo del videojuego, en el que solo con la acción del jugador se constituye el cibertexto. ¿Qué es lo que evidencia esta reflexión? El artificio de este objeto, es decir, saca al cuerpo de la ilusión fictiva.

En este ensayo se han explorado varias formas de analizar los videojuegos: desde una discusión por el género, elaborando un mapa de coordenadas utilizando dos continuum (actividad-pasividad, identificación-desidentificación); a través de la textualidad, al acoger la noción de cibertexto; adentrándose en la estética, revisando la relación corporal con la experiencia de juego; y también considerando la narratología, para acercarse a la trama y sus complejidades. Una pregunta que surge hacia el final, y se escapa de este ensayo es, ¿pueden estudiarse los videojuegos como literatura? Más aún, ¿los videojuegos son literatura? Esta discusión implica la revisión de la ontología de la literatura, es decir, una pregunta sin respuesta, pero cuyo planteamiento es siempre necesario. Consideraría, por ejemplo, lo que señala Iser, “se debe concebir el texto literario de un modo tal que comprometa la imaginación del lector, incitándolo a que resuelva las cosas por sí mismo, ya que la lectura es un placer sólo cuando es activa y creativa” (34). Si bien esta cita pareciera apuntar hacia la característica de un tipo de literatura más que a la esencia literaria, no deja de ser cierto que *Hollow Knight* compromete la imaginación del jugador. El autor continúa “es únicamente debido a sus inevitables omisiones que una historia adquiere su dinamismo (...), se nos está

dando la oportunidad para ejercitar nuestras propias facultades para establecer conexiones: para llenar los vacíos que quedan en el texto” (38). El lector entra a través de las ausencias, son ellas que permiten la actividad de aquel. El videojuego por su parte pareciera llevar esta condición al extremo al colocar la vacancia en el centro de la experiencia y del funcionamiento del objeto. Ahora bien, esto no quiere decir que todo objeto de este tipo implique la imaginación del jugador-lector, muchas veces, y sobre todo por la dominación de criterios de consumo, el jugador termina siendo un espectador de la experiencia. Por eso el caso de *Hollow Knight* es revelador, el vacío no solo es parte fundamental de su operación como videojuego, sino que también se convierte en motivo de la trama. Esto no pretende ser una respuesta a la pregunta inicial, sino más bien presentar ciertas similitudes que encuentro. Cabe preguntarse entonces, ¿son equivalentes lector y jugador?

## Bibliografía

### I. Ensayos sobre categorías teóricas

#### Ensayar la escritura:

#### Reflexión sobre la construcción del conocimiento literario

Alarcón, Ignacio. ““No tengo por qué estar de acuerdo con lo que pienso”: un repaso a las frases incomprensibles del fútbol mundial”. *La Tercera*, 2 de junio de 2020. Consultado en: <https://www.latercera.com/el-deportivo/noticia/no-tengo-por-que-estar-de-acuerdo-con-lo-que-pienso-un-repaso-a-las-frases-incomprensibles-del-futbol-mundial/5DF3XSRQANCTXOROHVO4UZC66A/>

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo Veintiuno, 1993.

Beceyro, Raul. “El proyecto de Benjamin”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2015.

Casullo, Nicolás. “La inquietud del alma”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2015.

Cristófalo, Américo. “Dialéctica del ensayo”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2015.

Ferrer, Cristian. “Melodías, Sonetos, Papers”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2015.

Giordano, Alberto. “Lo ensayístico en la crítica académica”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2015.

González, Horacio. “Elogio del ensayo”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2015.

Grüner, Eduardo. “El ensayo, un género culpable”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2015.

Mattoni, Silvio. “El ensayo y la doxa”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2015.

Ritvo, Juan. “El ensayo de la interrupción”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2015.

Sánchez, Margarita. “Reinaldo Arenas: El exilio y el SIDA escritos sobre un cuerpo”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. N°39, 2008.

Sarlo, Beatriz. “Del otro lado del horizonte”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2015.

### **Aproximaciones a algunas nociones sobre el arte**

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003

Sarlo, Beatriz. *Público*. Material proporcionado en el curso.

Heidegger, Martin. “El origen de la obra de arte”. *Arte y poesía*. Argentina: Fondo de cultura económica, 1988.

Winckelmann, Johann. “Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y escultura”. *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona: Alba, 1999.

### **Autor, texto y lector:**

#### **La intervención en el abismo**

Agamben, Giorgio. “El autor como gesto”. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo Veintiuno, 1993.

Calvino, Italo. *Si una noche de invierno un viajero*. Trad. Esther Benitez. [Digital]

Cervantes, Miguel de. “Prólogo”. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.

Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.

*El lector*. Dir. Stephen Daldry. Mirage Enterprises, Neunte Babelserg Film, 2008.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

Hillis Miller, John. “El crítico como huésped”. *Deconstrucción y crítica*. Trad. Susana Guardado y del Castro. México: Siglo Veintiuno, 2003.

Schlink, Bernhard. *El lector*. Trad. Joan Parra Contreras. [Digital]

## II. El cuerpo ensayado

### La palabra que escapa entre los labios:

#### Relación entre cuerpo y lenguaje

Deleuze, Giles. “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vásquez. Valencia: Pre-textos, 2004.

Kundera, Milan. *La insostenible levedad del ser*. México: Tusquets, 1984.

Nancy, Jean Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra, 2007.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003.

Perotá Chingó. “Toca”. *Muta*, 2019. Spotify, <https://open.spotify.com/track/07VELk4yHZ0MpGndajSrMX?si=747d40ccd84e4d03>.

Ramos, Nuno. *Ó*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2014.

Sennett, Richard. *Carne y piedra*. Madrid: Alianza, 1997.

Wallace, David. *Una historia del cuerpo, clase 1*. 2022. Archivo Microsoft Powerpoint.



## **La palabra y la mirada:**

### **Una exploración de la retórica y la obscenidad**

Agustini, Delmira. Los cálices vacíos. Montevideo: Bertani, 1913.

Chevalier, Jean. Diccionario de los símbolos. Trad. Manuel Silvar, Arturo Rodríguez. Lectulandia. [Digital]

Di Giorgio, Marosa. Rosa mística. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2005.

Enríquez, Mariana. Los peligros de fumar en la cama. Barcelona: Anagrama, 2017.

Hilst, Hilda. La obscena señora D. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014.

## **El jugador como lector:**

### **Mi experiencia jugando *Hollow Knight***

*Black Mirror: Bandersnatch*. Dir. David Slade. Netflix, 2018. Película Interactiva.

Bremond, Claude. “La lógica de los posibles narrativos”. *Análisis estructural del relato*. Argentina: Tiempo Contemporáneo, 1970.

Calderón, Carla. “Análisis del diseño atmosférico y de personajes en la narrativa visual de los videojuegos del subgénero Metroidvania: *Hollow Knight*, *Ori and the Blind Forest* y *Guacamelee!*”. Trabajo de investigación para el grado de Bachiller. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2020.

Callois, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Curiel, África. “El videojuego como medio narrativo”. Tesis de Máster. Universidad de Sevilla, 2015.

Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.

Deleuze, Giles. “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vásquez. Valencia: Pre-textos, 2004.

Greimas, Algirdas. *Semántica estructural*. Trad. Alfredo de la Fuente. Madrid: Gredos, 1987.

Iser, Wolfgang. “El proceso de la lectura: Un enfoque fenomenológico”. *Para leer al lector. Una antología de teoría literaria post-estructuralista*. Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago, s/f.

Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. Buenos Aires: R. E. I., 1991.

Nancy, Jean Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra, 2007.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003.

Pérez, Oliver. “Análisis de la significación del videojuego. Fundamentos teóricos del juego, el mundo narrativo y la enunciación interactiva como perspectivas de estudio del discurso”. Tesis doctoral. Universidad Pompeu Fabra, 2010.

Van Dijk, Teun. *La ciencia del texto*. Trad. Sibila Hunzinger. México: Paidós, 1978.