



**Antonio Domínguez Rey**

**Trasfondo erótico y poético del pensamiento**  
(Con una selecta bibliografía de y sobre Lévinas)

El trasfondo fecundo de las Afroditas inaugura en la pareja Diotima-Sócrates, del Banquete, una razón textual erótica. En la mitología griega, el componente femenino parece surgir de otro masculino. Así sucede también en la tradición bíblica. Esto presupone, a la par, un fundamento erótico y femenino del concepto cifrado en torno a la filiación o hijos de la mente. Termina un tiempo de comprensión y nace otro nuevo: frente al mito, la dialéctica o logos erótico. El instinto descubre el objeto subyacente a su impulso. El Bien y la Belleza sustituyen a Zeus y Afrodita. Pero el Bien trasciende el orden del ser tal como era concebido en sus manifestaciones y funda otro diferente. Toda la filosofía de Lévinas consiste en una disertación sobre esta tesis enfocada desde la interpretación talmúdica de la Biblia. [82]

El engarce estilístico del diálogo afecta además a la forma de pensamiento. El discurso tiene en la voz de la palabra un nuevo intérprete. Lévinas, heredero en esto también de Heidegger, engrana asimismo la escritura en el fondo de la reflexión. El lenguaje recupera así su función de presencia vivencial del pensamiento, quebrando el desfase ya crónico entre el objeto y la forma del discurso.

Los métodos clásicos de intelección con fundamento entitativo reducen la realidad desviándola de su origen. No concuerdan con el sensible ni en el modo ni en su contenido. La copia de la representación o la entelequia reductiva desencarnan la vibración de los sentidos. Tal proceso origina

una «barbarie» propia, según Lévinas, del pensamiento occidental, guiado, desde Heráclito, por una lucha incesante. Lo que queda al margen en estos análisis es precisamente el rostro originario del ser, visible y audible en la sensibilidad, sobre todo artística. La inquietud, aún calma, que el arte muestra no halla acogida en los métodos racionales de Occidente. Desde antiguo, y en la línea hermenéutica de Heidegger, sobre el precedente fenomenológico de Husserl, la Filosofía ha malinterpretado el sentido original del ser. Lo reduce a interés «económico» de una razón orientada al uso práctico y funcional de sus atributos.

En consecuencia, el ser marginado busca otras vías de asomo desde los mismos enfoques tradicionales: finitud, temporalidad, ansia de permanencia, intriga del conocimiento, etc. La existencia desborda los parámetros existentes. Es el hecho primario, como en Heidegger. Está tan apegada a sí, tan ahondada, que, siendo, nunca se desasiste ni falta, pues el mismo suicidio es confirmación suya. Excede incluso cuando es aprehendida como esencia o sustancia.

Tal excedencia descubre un ansia de «evasión» total de los moldes que la acotan. La táctica de huida no consiste en un salto hacia adelante como el élan, por ejemplo, de Bergson o el Dasein de Heidegger. La excedencia evasiva es excedencia, abundancia de la excepción en los tramos inevitables y reductivos del pensamiento. Cada logro de la epojé indica más lo que excede en el ejido que lo conformado o sujeto a tributo. Lévinas emprende así una modalidad negativa de asentamientos positivos. La afirmación niega y lo negado afirma. No se trata, sin embargo, de una dialéctica hegeliana, porque huye del ser conceptual como de un intruso que busca asentarse, definitivo, donde no hay reposo. La existencia inquieta sin pausa.

Con estos juegos de estilo, apunta Lévinas a algo crucial ya explicitado por Heidegger: existir excentra. Somos lo que excedemos. Tal [83] «evasión» está inmersa en el centro del ente. Huyendo, nos adentramos, y viceversa. Semejante paradoja es decisiva para su pensamiento. Formas, conceptos y descripciones expresan una equivocidad cuyos filos se reparten entre lo que se oculta afirmando y desvela negando. Desde tal supuesto, Lévinas disocia, como Heidegger, los existenciales que confirman el peso de existir y el vuelo de la evasión. Así, por ejemplo, el malestar -malaise- y su vía de escape: el placer. Uno nos incomoda y otro promete la evasión, pero ambos abren la grieta del dinamismo intermitente de la conciencia. El instante posee ranuras y distensiones. La promesa del placer constata fragilidad y ansia de evasión más acentuada. El afecto quiebra las categorías conceptuales y expone el fracaso de lo prometido. De este modo, el ente descubre que la salida o evasión entrevista en el placer era otra que la dada en el instante fragmentado. Surge entonces un abismo ignoto que se transforma en aventura del conocimiento. Aparece en el horizonte un fondo que enmarca al ente desde algo «de otro modo que ser». Un límite que retiene y libera en el punto preciso de salida hacia otra cosa. En lo que siente, el ente descubre algo que lo excede.

La incapacidad de sentir la existencia en todo su alcance descubre al Infinito como contenido que desborda del continente. Lévinas reinterpreta con este fenómeno tesis clásicas de San Agustín, San Anselmo, Descartes y

Malebranche, interpoladas con el aporte intelectual y doctrinario del Talmud. Establece así una síntesis cuyo objetivo es contraponer la figura de Abraham, símbolo paterno de filiación histórica y cultural, a la del Superhombre nietzscheano, pues la excedencia y tensión hacia el Infinito se hace visible en el rostro de figuras humildes como el pobre, exiliado, marginado, etc. Lévinas retorna así la «Geworfenheit» de Heidegger estableciendo una analítica existencial de otros modos como la fatiga, pereza, esfuerzo, gozo del alimento, carga del trabajo, náusea, etc., repartidos en las primeras obras importantes, como *De l'Évasion*, *De l'Existence à l'Existant*, *En Découvrant l'Existence avec Husserl et Heidegger* y *Totalité et Infini*, que abarcan un período de veintiséis años a partir de 1935. La náusea, por ejemplo, se opone al cogito y su intuición eidética, pues el objeto está presente en ella y se confunde -pesa- con el sujeto, incluida su carne -Leib-. Con tales análisis de base fenomenológica, éste, en concreto, anterior al correspondiente de Sartre, educa situaciones vitales que contrasten con la reducción eidética y analógica, para, desde allí, y ante la inadecuación, propiciar una vía más coherente con la realidad humana. El tirón de la existencia está dentro, no fuera, aunque viene de aquí como llamada exótica. El argumento lo encontramos [84] también en Wittgenstein y remonta a Schopenhauer y Nietzsche. No hemos escogido nuestra existencia, luego no somos responsables de ella. Lévinas lo retorna del modo siguiente: no haberla escogido implica reconocerla como anterior a nosotros en nosotros mismos, no antes. Imposible escapar o despejar su peso con compensaciones.

Este punto es también decisivo para su filosofía. Reconocer la no elección de existencia presupone aceptarla, aunque la neguemos. Ya quedamos comprometidos con ella y condenados a sus exigencias. Lévinas moldea así la condenación inmanente de Heidegger y Sartre. Al mismo tiempo, la implicación de otra existencia que hubiéramos podido elegir, anticipa una noción que fenomenológicamente no se separa del dato obtenido: la existencia. Lo contrario supondría petición de principio.

Las obras citadas, más *Humanisme de l'Autre Homme*, que, aunque publicada en 1972, recoge artículos fundamentales de 1964, 1968 y 1970, contienen lo básico de su filosofía, ya esbozada en un conjunto de conferencias que se publicaron en 1948 con el título *Le Temps et l'Autre*. La obra cumbre, con *Totalité et Infini*, *Autrement qu'Être ou au-delà de l'Essence*, de 1974, rehace, pule y sintetiza toda la precedente de forma sistemática, introduciendo matices y sesgos diferenciados. J. Rolland resumió la trayectoria siguiente a partir de las dos últimas obras citadas y *De l'Existence à l'Existant*. En ésta invierte Lévinas la diferencia ontológica. Al ente sustantivo lo subtiende, como hay neutro -«Il y a»-, un tercero entre ser y no-ser, de cuya dialéctica se evade sin igualarlos nunca. La excedencia descubre un más allá del ser en la felicidad. Esto constituye el trasfondo de *Totalité et Infini*. La gran evasión consiste en el encuentro cara a cara con el Otro desde y en las ranuras subjetivas -Eros, Deseo- de lo siempre igual a sí Mismo. Tal es el tema de *Autrement qu'Être ou au-delà de l'Essence*. El más allá transforma el Deseo, ya liberado de Eros, que sólo es figura suya, pero importante, en Bien o último rostro del Otro.

A partir de aquí, en las obras posteriores, que recopilan artículos

precedentes o nuevos, alterados o íntegros, continúa la misma tendencia. Algunos de estos trabajos acentúan la presencia de la poesía, como los de Sur Maurice Blanchot, publicado en 1975. De sus artículos, nos interesan el primero, de 1956, donde encara el exotismo de la escritura en *L'Espace Littéraire*, de M. Blanchot, y «La servante et son maître», de 1966, a propósito de *L'Attente l'Oubli*, también del mismo autor. En éste insinúa un componente poético subyacente al lenguaje y a la conciencia, que la sensación sólo recorre en ondas superficiales. [85] Lévinas no lo explicitó, que sepamos. Más bien lo deja insinuado en consonancia con el deseo y el entusiasmo platónico y templa su energía a la hora de acercarse al Bien como Deseo en *Autrement qu'Être*, opuesta por el contenido al estadio ético, que no lo tiene, pero no por la voz, que conecta con el pneuma y la inspiración, donde da paso a la profecía. Todo esto contrasta con la función de signo sin significado que antes, en Sur Maurice Blanchot, otorgaba a la poesía concorde con el rumor «iliativo». Identificada con el pensamiento en un artículo de 1954, «Le Moi et la Totalité» -recogido en *Entre Nous*, de 1991-; con la proximidad en 1949 -*En Découvrant l'Existence...*-; y con la resurrección del «entretemps» -«Agnon / Poésie et Résurrection», en 1972, artículo reeditado en *Noms Propres*, de 1976, la poesía queda acotada en 1974 como escritura sobre la escritura, errante hacia el Infinito en tanto verbalidad del verbo o canto de la moción alterativa, capaz de decir el amor mismo, pero siempre en función demiúrgica, como Eros. Un lenguaje entre fronteras, conectado con el Decir, que va más allá de lo dicho, pero que regresa a él para poder decirse. Incluso cuando roza la significación ética como «modalidad inaudita del *autrement qu'être*», comentando, en 1972, a R Celan, es búsqueda del otro dedicada en poema, no la poesía misma. La relación ética promueve con su moción la obra, el poema, y éste la propaga en el ritmo, a la vez consciente e inconsciente -conciencia de una inconciencia subyacente-, y con «equívocos embriagadores» que enriquecen, como en el encuentro místico, la rectitud unívoca y original de la expresión, el cara a cara ético. Sin embargo, nunca es ni se funde con la univocidad expresiva, porque entre el yo-otro y el Otro no hay fusión turbadora ni gozo místico, sino distancia verbal, discontinua, según consta ya en *Totalité et Infini* (p. 222). En tal componente situamos nosotros el centro del presente estudio.

Lévinas acepta el método fenomenológico, pero critica la intencionalidad eidética. El rayo de la intuición atraviesa un medio impoluto sin dejar huella de su paso y reduce cuanto toca al molde de su límite. Conocer resulta entonces hallar el límite del conocimiento y no, como se pretende, percibir la verdad de cuanto existe. El binomio sujeto-objeto parte de una trampa sutil. Es intersección en un conjunto vacío sin complementario. La soledad del ser aboca entonces a lo Mismo en sucesión clónica de espejos.

La posibilidad de un *tertium quid* o tercero excluido entre ser y no ser -primero «Il y a», después pneumatismo-, fundado en la fragmentación continua del instante, anula el principio de contradicción, [86] que, para Lévinas, es aporía derivada del coto reductivo de la conciencia. Expurga con método idealista la vibración del sensible.

La fenomenología de Eros nos sitúa ante una dinamicidad subyacente a

la contradicción ser-no-ser, ni hegeliana ni analógica. El impulso erótico es asimétrico. No confunde los términos. Uno no enajena al otro, sino que, unidos, mantienen cara a cara sus diferencias singulares e irrepetibles. La existencia es inigualable. Lo común de la esencia no respeta la singularidad del individuo. Lévinas retorna así un principio básico del existencialismo y lo reconduce a la tesis talmúdica de la retracción. Hay un espacio insondable entre el deseo aflorado en la sensación sentida y sus alcances. Es el espacio de la conciencia ética, definido, frente a la gnoseológica, que, no obstante, le sirve de fondo negativo, como «rectitud absoluta» y crítica orientada a la verdad, cuyo mandamiento antecede al significado que el significante ofrece. Lévinas describe esta rectitud de la inteligibilidad previa como movimiento hacia el otro que no reviene al punto de origen: «Mouvement par-delà le souci et plus fort que la mort» (Quatre lectures Talmudiques, p. 105).

El impulso erótico quiebra el cerco objetivo abriéndolo a una proyección fecunda que supera al yo y sus reflejos. Ahora bien, este proyecto inmanente descubre, a su vez, que el fondo es un Otro que tira de él y lo define, pues toda excedencia consiste en una alteración heterónima o pronominalización alterativa. Eros es temporalidad trascendente que cifra en el instante toda su potencia. Pero el punto del instante también se desmenuza y descubre en ello aquella dimensión de promesa nunca cumplida que tiende al infinito y no es carencia -manque-, ni sustitución -Ersatz-, ni reflejo eidético, sino realidad extrema, ineludible, que vence incluso al instante de la muerte.

Los argumentos de Lévinas contra el idealismo trascendental se resumen en su postura frente a Platón, cuya filosofía sigue casi en paralelo. Platón se limita, dice, a considerar la necesidad de eros como un «menos» de su potencia y reduce el cosmos a género. De esta suerte, tanto el yo como el otro, autrui, autre u Autre, quedan reducidos a categorías y, por tanto, desviados de la inmediatez dada en la vibración sensible de la existencia. Para Lévinas, la proximidad singular de ésta remite a la figura del hijo en la relación paterna. El cosmos de allí es la cohorte patriarcal y comunitaria de aquí; aquellas categorías, los existenciales rostrativos de la filiación hermanada o figuras del rostro: la viuda, el herido, el débil, etc., es decir, la incompletud del otro -autrui- al negarse el yo a reconocer la otredad -autre- que lo constituye. El prójimo -autrui- es referente existencial del «autre» [87] ontológico, cuya relación subsume el fondo del Autre. La otredad nos define en la entraña óptica de un rumor continuo, insomne, aparentemente neutro e impersonal, pero que desfonda sin pausa: el hay o Il y a, trasunto del man, on, y se existenciales, al que dedicamos la segunda sección del segundo capítulo, «El Peso de la Existencia» de nuestro futuro trabajo. Subyace como un manto vegetal y sus atributos son negativos, como los de la materia prima escolástica.

Esta proximidad erótica y filiativa encubre el tacto real de la idea platónica en el discurso de Sócrates por boca de la sacerdotisa. El cuerpo queda aquí transcendido. Se toca lo real, sin embargo, con potencia realísima: el pensamiento ahijado, cuyo fondo es erótico. Si Platón trasciende a eros en aras de un deseo de belleza orientada a la sabiduría, que no anula, pero reconduce su actividad, Lévinas lo restringe también a

figura del Deseo, cuya acción declina los casos de la proximidad en la encarnación -concepto difícil y paradójico- filial y fraterna.

J. Derrida advierte que los conceptos entitativos rechazados por Lévinas ejercen, no obstante, una función inductora en su pensamiento. En ocasiones, corre éste paralelo a Platón y esquemas escolásticos. Como al final del Banquete con la intervención de Sócrates, el objeto del Deseo se transforma en enseñanza y recepción de un Mandato anónimo que nos implica en tanto respuestas a una llamada precedente. La excedencia de la existencia deviene magisterio de altura y declinación del Otro como Deseo en la proximidad erótica y filiativa del prójimo, cuya relación es, además, fraterna, pero desligada ya del eros básico. Al reconocer en la proximidad del otro su filiación, paso posibilitado por la evasión erótica -el otro es hijo de eros en una relación inmediata, reconocemos al instante nuestra hermandad, cuya relación es caso declinado del Deseo de Dios. Esta declinación, expuesta, sobre todo, en *Autrement qu'Être*, es paralela al rechazo de la analogía atributiva. Queremos decir con ello que la base talmúdica de fondo evita en todo momento el más mínimo roce con la proporcionalidad del ser y del ente, lo cual no impide hacer comparaciones. El otro modo que el ser modera en esto la tesis de *Totalité et Infini*, donde eros «consiste à aller au-delà du possible» (p. 292), aunque ya se diferencia de la significación pura y expresiva del rostro como profanación suya. Como en Dios no hay deseo, aunque es el Deseo -no es objeto ni término, sino la relación creadora, que no se confunde con lo creado-, tampoco le compete un atributo erótico, si bien es eros quien nos conduce a él como metazú. Lévinas corrige finalmente esta excisión incluyendo un [88] «eros casto», «sin concupiscencia», que ofrece el interior del ser en cuanto belleza. Esta proximidad nos adentra, entonces, en la «expresión» del rostro -¿habría belleza sin ella?-, con lo que queda aún más oscura y sin justificación la frontera erótica del Deseo, pues ahora resulta claro que la concupiscencia es sólo una figura suya. Por otra parte, su exclusión nos hace pensar en el desinteresamiento desapasionado del tránsito a la Belleza y sabiduría en Platón.

La interpolación de un eros no concupiscente confirma aún más la existencia de un plus transitivo en el borde del placer, cuya intriga -no alcanza lo que promete- es punto transicional entre la concupiscencia y el Deseo, pero sin salir de la estructura relacionante y recíproca del afecto. Y no porque un término supla o sublime al otro, sino porque el Deseo delimita el alcance y la función de la concupiscencia mostrándose como el más de su menos, un plus que ya la constituye ópticamente. Ya no estamos dentro de la esencia. Tal plus quiebra el pliegue erótico desde eros mismo.

Lévinas sigue siendo, por una parte, discípulo de Sócrates, pero, por otra, se separa de él al no considerar entre el yo y el otro una relación recíproca determinada por un amor común que iguale al amante y al amado. El amor que atañe a los términos de Lévinas aún contiene la singularidad irrenunciable de cada uno, pues, en el fondo, remite al acto de creación individualizada, personal en cada caso. Cada término de la relación contiene al hijo de modo unívocamente equívoco. El padre es así su hijo y éste, viceversa, su padre, sin que se confundan en ninguna esencia común. La razón diferencial última es, a fin de cuentas, teológica, la creación

ex nihilo, opuesta al engendramiento genésico de Platón, aunque éste tampoco afecta, como tal, al Bien, sino que desde él, como allí, en la declinación divina, viene a la existencia lo no existente. El cómo de la epifanía se bifurca según el contexto cultural de cada época y tradición, que también pertenece o está integrado en la experiencia a partir de la cual se analiza. Tal es, resumido, el trasfondo epistemológico de Lévinas en el prefacio a *De Dieu qui vient à l'Idée*, libro del año 1982, pero que recoge conferencias y artículos anteriores, de 1972 a 1980. Autrement qu'Être subsume, en este sentido, el esquema del engendramiento platónico en la creación bíblica bajo interpretación talmúdica. Por eso hay que distinguir entre eros como dinámica cognoscente y desveladora, cuya figura femenina -la feminidad- es paralelo ontológico del desvelamiento haideggeriano, y Deseo en cuanto presencia erótica del deseable en el ente finito. [89]

### OBRAS DE E. LÉVINAS

En líneas generales, los libros de Lévinas son recopilaciones o ampliaciones de artículos y conferencias precedentes. Se agrupan en torno a un tema central de la filosofía contemporánea o a implicaciones suyas de trascendencia vigente. La exposición avanza, detallada, con preguntas e inversiones que derivan, hacia el final, en el reverso de lo planteado. La suspensión crea una expectativa que induce a nuevas lecturas e incluso a revisiones de lo leído. De este modo, se cruzan en el lector interesado los ejes del tiempo, cuya intersección forma el presente de lectura adecuada. Ocupa más espacio la exposición crítica que la solución propuesta. De ahí que J. Derrida haya visto en la base de las nuevas formulaciones una necesidad ineludible de lo criticado -el concepto-. La respuesta implica la pregunta, ámbito escritural de resonancia mayéutica, también reconvertida en magisterio vertical de Altura. Entonces, el lenguaje y la reflexión del nuevo discurso se hiperbolizan, como señala P. Ricoeur.

Resaltamos, aislados, algunos artículos o ensayos breves, posteriormente intercalados en libros, que, ofrecidos antes en revistas, fueron y son decisivos en el avance filosófico del autor.

LÉVINAS, E. (1930). *TIPH. Théorie de l'Intuition dans la Phénoménologie de Husserl*. París: Alcan; París: J. Vrin, 1984. [Este libro es la tesis doctoral de Lévinas, introductor de la fenomenología en Francia y uno de los principales y más tempranos exégetas de Husserl, cuyo pensamiento, con el de Heidegger, está continuamente presente en él como punto de partida y, una vez expuestos sus límites, de recusación filosófica.]

- (1935-1936). DE. «De l'Évasion». *Recherches Philosophiques V*, 373-392. [Edición recogida en libro con introducción y notas de J. Rolland (1982). *De l'Évasion*. Montpellier: Fata Morgana. Los análisis existenciales descubren un desasosiego y malestar continuo del ente en el coto de la existencia objetiva. Nace de ello un ansia de evasión que define a la existencia en su propio acto como compromiso irrenunciable. Desde entonces, lo intuido ya no cabe en la intuición y la excede.]

- (1947). DEAE. De l'Existence à l'Existant. París: Ed. de la Revue Fontaine. [Segunda edición, con nuevo «Préface» del propio Lévinas, en París: J. Vrin, 1978. Lévinas invierte la diferencia ontológica descubriendo en la existencia del ente una intriga paradójica que lo trasciende desde el reverso de las formas hacia un exotismo que no concuerda con las ejecuciones del horizonte fenomenológico.]
- (1948). LTLA. «Le temps et l'autre». En Le Choix-Le Monde-l'Existence, J. Wahl y otros (ed.), 125-196. Grenoble-París: Arthaud. [Segunda edición, con nuevo «Préface», en (1979). Le Temps et l'Autre. Montpellier: Fata Morgana. Trad. española (1993). El Tiempo y el Otro. Barcelona: Paidós. Este ensayo comprende, resumido, casi todo el pensamiento posterior de Lévinas. Por ello, sirve de guía sistemática.]
- (1948). LRSO. «La Réalité et son ombre». Les Temps Modernes 38, noviembre, 771-789. [Reimpreso en (1982). Revue des Sciences Humaines, [90] 185, 103-117, y recogido posteriormente en IDH, 123-148. Este artículo, poco citado, es fundamental para el desarrollo del pensamiento de Lévinas, basado en el exotismo descubierto por el arte.]
- (1949). EDEHH. En Découvrant l'Existence avec Husserl et Heidegger. París: J. Vrin. [Edición aumentada en 1982, que es la cuarta. La filosofía de Lévinas puede reducirse a un diálogo latente con Platón y el Talmud desde la lectura exegética y crítica del transcendental husserliano y del concepto de existencia en Heidegger.]
- (1951). «L'ontologie est-elle fondamentale?». Revue de Métaphysique et de Morale 1, 56, enero-marzo, 88-98. [Incluido al comienzo de EN, 13-24. Es otro de los artículos fundamentales de Lévinas. La existencia antecede al conocimiento como expresión originaria del rostro y el discurso es oración o relación, ya no ontológica, con el otro, irreductible además a la comprensión, que se fundamenta en ella.]
- (1953). «Liberté et commandement». Revue de Métaphysique et de Morale 3, 58, julio, 264-272. [Recogido en LC, 29-48. Este artículo es complementario de LRSO para entender la relación originaria y transitiva del rostro como expresión más remota que la Sinngebung, más allá de la obra y del amor, que aún detendrían el mandamiento que nos reclama por encima o en la libertad de escucharlo y responderle.]
- (1954). «Le moi et la totalité». Revue de Métaphysique et de Morale 4, 59, octubre-diciembre, 353-373. [Reproducido en EN, 25-52. Es también artículo básico. En él explicita de nuevo las implicaciones del exotismo de la obra y la difícil convivencia en el ente de una totalidad que nunca absorbe su condición irrepetible y singular. La presencia de la obra descubre en sí una ausencia que funciona como rastro de un tercero. Frente a la intención, que es cosa de dos, el diálogo, que se funda en un tercero y abre así un ámbito de heteronimia y resonancia poética, donde el pensamiento piensa sin saber que piensa. El «mandamiento» del artículo anterior es reclamo de la obra que vivimos y nos transita exiliándonos más allá de un alcance fenomenológico.]
- (1961). TI. Totalité et Infini. Essai sur l'Extériorité. La Haya: M. Nijhoff. [Trad. esp. (1977). Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la Exterioridad. Salamanca: Sígueme. Reeditado en 1987. Esta obra es la primera carta magna del pensamiento de Lévinas. Eros y el lenguaje descubren una significación que no cabe en ninguno de los significados que



tratan de explicarla como acotaciones o epojés temporales. Hay un entretiem po poblado de huellas que desformalizan la corteza temporal de las cosas y los conceptos. La obra traduce una filiación interna y asimétrica anterior a su ejecución. Obedece al Infinito.]

- (1962). «Transcendance et hauteur». Bulletin de la Société Française de Philosophie LIV, n°. 3, 89-113. [Recogido en LC, 49-76. Lo intuido desmantela la estructura de la intuición y desemboca en un fuera-dehors- que invierte la transcendencia horizontal en relación de altura, desde la que o en la que el infinito fundamenta todo realismo. Descartes posibilita la otredad que Hegel reduce a lo Mismo.]

- (1963). DL. Difficile Liberté. Essais sur le Judaïsme. París: Albin Michel. [Tercera edición, revisada y corregida, en ibid. (1976). Comprende artículos publicados entre 1952 y 1973, de los cuales resaltamos «Le judaïsme et le féminin», de 1960, donde opone a la virilidad del concepto lógico el servicio ancilar del repliegue femenino, y «La poésie et l'impossible», de 1969. La visión poética trasciende el dinamismo político y posibilita el lenguaje más allá de sus asentamientos retóricos.]

- (1968). QLT Quatre Lectures Talmudiques. París: Minit. [Trad. esp. Cuatro Lecturas Talmúdicas. Barcelona: Riopiedras; en prensa. La [91] hermenéutica talmúdica subtiende toda la reflexión filosófica de Lévinas. La cita de Maimónides no es casual. Contribuye a la interpretación clásica del Logos y de la Tora, entendiendo la exégesis como praxis humana en la que Dios sigue revelándose. Lévinas resalta la actitud, es decir, los atributos de manifestación ante el hombre -revelación del rostro-, por encima de la categoría. Partiendo de los valores existenciales en los que Dios se presenta, es posible establecer una lectura filosófica de los textos religiosos, porque tampoco se inaugura ningún pensamiento filosófico al margen de una actitud que lo preceda.]

- (1972). HAH. Humanisme de l'Autre Homme. Montpellier: Fata Morgana. [Trad. esp. (1993). Humanismo del Otro Hombre. Madrid: Caparrós. Interesa también el apéndice incluido en la edición alemana de Hamburgo (Meiner, 1989), con el título «Intention, Ereignis und der Andere. Gespräch zwischen Emmanuel Lévinas und Christoph von Olzogen am 20. Dezember 1985 in París». Esta obra es asimismo inevitable para comprender el pensamiento del autor. Recoge tres artículos básicos: (1964). «La signification et le sens» (RMM, 69, 125-156); (1968). «Humanisme et an-archie» (RIPH, 85-86, 324-337); (1970). «Sans identité» (L'Éphémère, 13, 27-44), y un prólogo inédito, «Avant-propos», de 1972. Aquí incide aún más en la estructura significativa del rostro o relación ética, intentando conciliar la altura unívoca con la manifestación equívoca de la libertad, quebrando la unidad del tiempo inmanente.]

- (1974). AQE. Autrement qu'Être ou au-delà de l'Essence. La Haya: M. Nijhoff. [Trad. esp. (1987). De Otro Modo que Ser o más allá de la Esencia. Salamanca: Sígueme. Es la otra carta magna del pensamiento lévinasiano. La evasión inicial desemboca en un reverso o más allá ajeno a la constitución objetiva, sólo rastreable en el pneumatismo poético del habla o relación interlocutiva del Decir anterior a cualquier Dicho. Eros nos sitúa ante la relación que lo fundamenta como figura suya intermitente: el Deseo, donde coinciden el Otro y el Infinito.]

- (1975). SMB. Sur Maurice Blanchot. Montpellier: Fata Morgana.

[Recoge tres artículos y una entrevista con A. Dalmas: (1956). «Blanchot / le regard du poète» (Monde Nouveau, 96, marzo, 6-19); (1966). «La servante et son maître» (Critique, 222, junio, 514-522); (1971). «Entretien avec André Dalmas» (La Quinzaine Littéraire, 15), y (1975). «Exercices sur 'La Folie du Jour'» (Chances, 22, 55-74). La obra de M. Blanchot influye notablemente en el pensamiento de Lévinas. No sólo confirma sus tesis principales, sino que incide en reflexiones decisivas sobre la función del arte y la poesía en el pensamiento. A la expresión de la metáfora ética le corresponde llevar el pensamiento más allá de sus propios temas y sembrar con sus letras en el lector las «razones seminales del Dicho», que también prometen, envolviéndolo, un sentido más lejano y profundo, hacia el Libro. En esto consiste la Inteligibilidad misma. Nace así una hermenéutica que nos compromete a todos, escritores y lectores, en la página blanca de la vida.]

- (1976). NP. Noms Propes. Montpellier: Fata Morgana. [Otra recopilación fundamental de artículos sobre escritores y filósofos cuya obra ejerce especial influencia en Lévinas. Le sirve de confirmación adecuada o motiva nuevas figuras de la relación ética, como en el caso de M. Buber, P. Celan, J. Derrida, S. Kierkegaard, M. Proust y J. Wahl.]

- (1977). DSAS. Du Sacré au Saint. Cinq Nouvelles Lectures Talmudiques. París: Minuit. [Trad. esp. De lo Sagrado a lo Santo. Barcelona: Riopiedras; en prensa. Ya hemos dicho que la reflexión talmúdica descubre las connotaciones hermenéuticas y religiosas del método filosófico de Lévinas. La praxis interpretativa es reflejo de un movimiento cuyo fin ya está trazado desde el comienzo y sólo faltan los hitos o frutos intermedios, cuyas semillas nos aproximarán, renovadas, a la ya prometido. Se trata de [92] encontrar términos que expliquen mejor que las ideas, y más enraizados, la encarnación del tránsito. Interesa particularmente la cuarta lección, «Et Dieu créa la femme». La diferencia masculina sólo es tal por contraposición a la femenina, pues el sexo responde, como figura diferenciada, a una relación interhumana previa.]

- (1982). DDQVI. De Dieu qui Vient à l'Idée. París: J. Vrin. [Trad. esp. (1995). De Dios que viene a la Idea. Madrid: Edit. Caparrós. Nueva recopilación de artículos -trece- publicados entre 1973 y 1980, en este caso en torno a la idea de Dios y sus implicaciones filosóficas. Algunos de ellos son importantes para comprender a Lévinas, como: (1974). «De la conscience à la veille. À partir de Husserl» (Bijdragen, 35, 235-249); (1975). «Dieu et la philosophie» (Le Nouveau Commerce, 30-31, 97-128), etc.]

- (1982). EI. Éthique et Infini. París: Fayard. [Trad. esp. (1991). Ética e Infinito. Madrid: Visor. Conjunto de entrevistas difundidas por France-Culture entre febrero y marzo de 1981, concernientes a cuestiones controvertidas de su pensamiento sobre el amor, la libertad, el rostro responsable y la religión. Es lectura apropiada para introducir y divulgar sus tesis más llamativas.]

- (1982). ADDV. L'Au-delà du Verset. Lectures et Discours Talmudiques. París: Minuit. [Recopilación de artículos en torno a la hermenéutica talmúdica, cuya base actúa constantemente en la filosofía de Lévinas. El título de esta obra es relevante, pues la letra hebrea Lamed, como explica M. A. Ouaknin, atraviesa y excede, por arriba y abajo, «au-de

là de la ligne», la línea horizontal de escritura. Al mismo tiempo, refleja la interpretación constante de todo decir, siempre más allá del renglón y del verso, sobrepasándolos. De este modo, el texto resulta solicitud continua, como la existencia, de sentido. La hermenéutica se fundamenta en esta solicitud. En tal sentido, la obra de Lévinas es lectura talmúdica del Infinito en la historia del pensamiento filosófico.]

- (1984). TEI. *Transcendance et Intelligibilité*. Ginebra: Labor et Fides. [Le sigue una entrevista realizada por. J. Halpérin.]

- (1986). JATA. «Jean Atlan et la tension de l'art». Musée des Beaux-Arts de Nantes, 19-21. [Citamos este breve escrito porque retorna la tesis básica de LRSO, el exotismo, y la encuadra por primera vez, que sepamos, dentro de una ternura estética caracterizada por un erotismo casto susceptible de ofrecernos, en el desfondamiento de la forma, el interior del ser en cuanto Belleza.]

- (1987). HS. *Hors Sujet*. Montpellier: Fata Morgana. [Algunos de los artículos aquí recopilados son también decisivos para una mejor comprensión de la filosofía de Lévinas. Así, por ejemplo, los dedicados a M. Buber, sobre todo el segundo -«Martin Buber, Gabriel Marcel et la philosophie» (RIPH, 126)-, donde recompone su postura frente a la relación antropológica del Yo-Tú buberiano, susceptible de fundamentar en la apertura del diálogo una transcendencia religiosa; asimismo, «De la signification du sens», publicado en (1980). *Heidegger et la Question de Dieu*, R. Kearney-J. S. O'Leary (ed.), 238-247. París: Grasset. La pregunta «¿Es justo ser?» precede inmemorialmente a la que busca el sentido del ser. También, «De l'intersubjectivité. Notes sur Merleau-Ponty», 143-153, en el que Lévinas antepone a la reciprocidad de las manos reconociéndose en un mismo cuerpo como base analógica del alter ego una confianza previa y anterior al gesto compensatorio del reconocimiento. A su vez, la sección «De la sensibilité», del artículo: (1984). «In memoriam Alphonse de Waelhens» (*Tijdschrift voor Filosofie*, septiembre), que continúa con la crítica de la introyección fenomenológica y la prueba del apretón de manos, como si ambas, la mía y la del otro, pertenecieran al [93] mismo cuerpo, dice Lévinas. Antes que información, el tacto transmite afecto, un saber que fundamenta significación previa al significado y que no se encuentra en ninguno ni en la suma total de ellos. Artículos imprescindibles sobre el lenguaje, como: (1981). «Langage quotidien et rhétorique sans éloquence» (*Studia Philosophica*, 40) y (1949). «La transcendance des mots. À propos des bifures» (*Temps Modernes*, n°. 44, 1090-1095; (1981). *L'Ire des Vents*, n°. 3-4, en los que el valor del habla se impone como expresión desde la presencia interlocutiva y el rumor del sonido rasgando la corteza de las visiones y formas consolidadas. Todo ello termina en «Hors sujet» con otro análisis crítico de la intencionalidad objetiva de Husserl desde una apertura ya perfilada en la *Crítica de la Razón Práctica*, de Kant, y en la transcendencia inmanente del cogito cartesiano. Ese movimiento no se detiene en el perfil del horizonte acotado y continúa como reclamo de una proximidad inquieta que se resiste a tematizar la vida en posiciones de sujeto.

- (1988). HDN. *À l'Heure des Nations*. París: Minuit. [Nuevas recopilaciones talmúdicas y otros artículos de tema judío más dos entrevistas, textos publicados entre 1982 y 1987. Interesa particularmente

el dedicado a «La philosophie de Franz Rosenzweig», autor de influencia decisiva en el pensamiento de nuestro filósofo. El día del día-logos encierra la desformalización que, desde el exotismo del arte a la inversión del método reductivo, atraviesa toda la reflexión filosófica de Lévinas. Hay prelación del lenguaje sobre el pensamiento puro, porque la posibilidad de éste remonta a la Revelación entendida como pensamiento vivo realizado en la «séparation liante» que denominamos amor.]

- (1991). EN. *Entre Nous. Essais sur le Penser-à-l'Autre*. París: B. Grasset. [Trad. esp. (1993). *Entre nosotros. Ensayos para pensar en Otro*. Valencia: Pre-Textos. Los artículos aquí comprendidos, veintiuno con el prólogo, abarcan más de cuarenta años de publicaciones, desde 1951 hasta 1990. No viene al caso resumir ahora el contenido de cada uno, pero sí comentar el título, porque Lévinas define el pensamiento alterativo como espacio común de diálogo en el que amanece precisamente un rostro irreductible al semblante o figura de cada uno de nosotros. La gran cuestión consiste en descifrar los rasgos de la O o Cero infinito de ese Rostro invisible, pero susurrante en la diacronía del habla, en el impulso del instinto, en el aire que respiramos. Su cara-a-cara no son los guiños de las cosas ni las síntesis de los conceptos, sino la caricia, las ranuras del tiempo en la intensidad no cumplida, la responsabilidad hasta la extenuación, hasta el punto de salvar la muerte invisible del rostro ajeno por inasistencia continua del mío o del nuestro, como es el caso en: (1985). «Diachronic et représentation» (*Revue de l'Université d'Ottawa*, 4, octubre-diciembre), donde, sobre el precedente de Bergson, Heidegger y Rosenzweig, el entretiempe desformaliza la forma del «je pense» y la diluye en un pasado inmemorial sin presente posible.]

- (1991). MT. *La Mort et le Temps*. París: L'Herne. [Este libro recoge el curso dado por Lévinas en la universidad de la Sorbona entre noviembre de 1975 y mayo de 1976, de 10 a 11 horas, es decir, después de la publicación de AQE. El texto lo estableció J. Rolland, a quien pertenece también el «Postface», que sitúa la trayectoria del curso en el organigrama del pensamiento general de Lévinas.]

- (1993). DMT. *Dieu, la Mort et le Temps*. París: Grasset-Fasquelle. [Trad. esp. (1993). *Dios, la Muerte y el Tiempo*. Madrid: Cátedra. Repite el curso precedente más otro paralelo dado en las mismas fechas y lugar una hora después, de 12 a 13, con el título «Dieu et l'onto-théo-logie». Texto establecido también por J. Rolland y «Postface» ampliado según esta circunstancia.] [94]

- (1994). IDH. *Les Imprévus de l'Histoire*. Montpellier: Fata Morgana. [Recopilación de artículos publicados entre 1929 y 1992, entre ellos el ya citado LRSO, con prefacio explicativo de P. Hayat. Es de resaltar el primer texto publicado por Lévinas a los 23 años y sobre Husserl, en concreto: (1929). «Sur les Ideen de M. E. Husserl». *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 3-4, marzo-abril, 230-265). Lo fundamental de Husserl está para Lévinas en haber corregido la separación representativa de la escolástica entre el sujeto y el objeto. La preposición de de la intuición fenomenológica conecta a la mente con lo real sin intermediarios. Ya hemos dicho que Lévinas es uno de los grandes expositores de Husserl. No le da especial relieve, en cambio, a la continuación de las ideas en el campo intersubjetivo con el tema

transicional de la *Einfühlung*. Aunque reconoce la importancia de los análisis de *Ideen II*, sobre todo de los objetos investidos de espíritu -«De la sensibilité», texto recogido en HS, ya citado-, a Lévinas le parece esta segunda fase de Husserl una explicitación de las ideas iniciales. El artículo de 1931, «Fribourg, Husserl et la phénoménologie» (*Revue d'Allemagne et des Pays de Langue allemande*, 43, 403- 414), ayuda a comprender el ambiente de la capital fenomenológica y la aproximación inicial de Lévinas a las primeras tesis de Heidegger, confirmada asimismo en (1937). «Lettre à propos de Jean Wahl». *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 37, 194-195.]

- (1994). LC. *Liberté et Commandement*. Montpellier: Fata Morgana. [Ya nos hemos referido a los dos artículos que componen el grueso de esta obra, «Liberté et commandement» y «Transcendance et Hauteur», precedidos por un prefacio de P. Hayat, «Une philosophie de l'individualisme éthique», y seguidos de una discusión entre J. Wahl, Lévinas y otros interlocutores, más una respuesta de éste a una carta de J. Etcheverría sobre la reducción del ser a lo mismo y su separación del infinito.]

- (1996). NLT. *Nouvelles Lectures Talmudiques*. París: Minuit. [Obra póstuma que el autor preparaba para publicar poco antes de su fallecimiento el 25 de diciembre de 1995. Se trata de tres conferencias dadas por Lévinas en círculos judíos de Francia insistiendo en la necesidad de liberar la hermenéutica talmúdica del contexto jurídico ortodoxo. De este modo, la radical exigencia de la responsabilidad alterativa halla en los textos tradicionales el germen que los trasciende más allá de los asentamientos políticos del Estado, cuya raíz es también feudataria, como sabemos por otros escritos, de la sociedad o comunidad del tercero alterativo y fundante: el Otro.]

Obras y artículos sobre E. Lévinas (36)

AGUILAR LÓPEZ, J. M<sup>a</sup>. (1992). *Trascendencia y Alteridad. Estudio sobre E. Lévinas*. Pamplona: EUNSA.

BAILHACHE, G. (1994). *Le Sujet chez Emmanuel Lévinas. Fragilité et Subjectivité*. París: PUF. [95]

BURGGRAEVE, R. (1977). «Emmanuel Lévinas. Une Bibliographie». *Salesianum* 39, 4, 633-692.

- «Emmanuel Lévinas. Une Bibliographie. Complément (1977-1981)». *Salesianum* 44. 3, 459-478.

- (1986). *Emmanuel Lévinas. Une Bibliographie Primaire et Secondaire (1929-1985)*. Leuven: Center for Metaphysics and Philosophy of God.

- (1990). *Emmanuel Lévinas. Vue bibliographique primaire et secondaire (1929-1989)*. Leuven: Peeters, 2.<sup>a</sup> ed., 223 pp. [En esta recopilación figura la mayor parte de la obra existente, hasta la fecha indicada, de y sobre E. Lévinas, excepto la de origen español, para la que remitimos a G. González R. Arnáiz.]

CARBALLADA, R. de Luis (1994). «Ser y trascendencia en Emmanuel Lévinas (un estudio del primer período de su obra)». *Estudios Filosóficos* 122, 7-27.

CIARAMELLI, F. (1990). *Transcendance et Éthique. Essai sur Lévinas*.

Bruselas: Ousia.

COHEN, R. A. (1994). *Elevations: The Height of the Good in Rosenzweig and Lévinas*. Chicago: The University of Chicago Press.

CHALIER, C. (1993). *Lévinas. L'Utopie de l'Humain*. París: Albin Michel (Trad. esp. de M. García-Baró (1995). *Lévinas: La Utopia de lo Humano*. Barcelona: Riopiedras).

CRITCHLEY, S. (1992). *The Ethics of Deconstruction. Derrida and Lévinas*. Oxford: Blackwell Publishers.

ERDLE, B. R. (1994). *Antlitz-Mord-Gesetz. Figuren des Anderen bei Gertrud Kohnar und Emmanuel Lévinas*. Viena: Passagen Verlag.

FERON, E. (1992). *De l'Idée de Transcendance à la Question du Langage. L'Itinéraire Philosophique d'Emmanuel Lévinas*. Grenoble: J. Millon.

GARCÍA-BARÓ, M. (1994). «La filosofía judía de la religión en el siglo XX». En *Filosofía de la Religión*, M. Fraijó (ed.), 701-729. Madrid: Trotta.

GONZÁLEZ R. ARNÁIZ, G. (1994). «La filosofía de la subjetividad en E. Lévinas». En *Nuevas Antropologías del Siglo XX-II*, J. de Sahagún Lucas Hernández (ed.), 185-221. Salamanca: Sígueme.

(1996). «Bibliografía». *Raíces. Revista Judía de Cultura*. Madrid: Sefarad Editores, 50-51. [Recoge bibliografía hispana de y sobre Lévinas.]

HABEL, T. (1994). *Der Dritte Stört, Emmanuel Levinas. Herausforderung für Politische, Theologie und Befreiungstheologie*. Mainz.

MARIÓN, J. L. (1993). «El sujeto en última instancia». *Revista de Filosofía* 10, 439-458.

OUAKNIN, M.-A. (1992). *Méditations Érotiques. Essai sur Emmanuel Lévinas*. París: Balland.

PONZIO, A. (1993). *Signs, Dialogue and Ideology*. Amsterdam/Philadelphia: J. Benjamins Publishing Company.

- (1994). *Scrittura, Dialogo, Alterità. Fra Bachtin e Lévinas*. Florencia: La Nuova Italia Editrice. [96]

- (1995). *Responsabilità e alterità in E. Lévinas*. Milán: Jaca Book.

RICOEUR, P. (1990). *Soi-Même comme un Autre*. París: Seuil, 221- 223; 387-393.

ROSMARIN, L. (1991). *Emmanuel Lévinas, Humanisme de l'Autre Homme*. Toronto: GREF.

SÁNCHEZ MECA, D. (1995). «Filosofía y Religión en el pensamiento de Emmanuel Lévinas». *Carthaginensia* XI, 355-375.

SCHREINER, Ch. (1991). «Faulkner / Lévinas: The vivacity of Disaster». En Kronegger, M. (ed.), *Phenomenology and Aesthetics. Approches to Comparative Literature and the Other Arts. Hommages to A.-T. Tymieniecka. Analecta Husserliana V, XXXII*. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers.

SIDEKUM, A. (1993). *Ethik als Transzendenzerfahrung. Emmanuel Lévinas und die Philosophie der Befreiung*. Aacher.

SUCASAS PEÓN, J. A. (1994). «Judaísmo y filosofía en el pensamiento de E. Lévinas. Lectura de un palimpsesto». *Cuadernos Salmantinos de Filosofía* 21, 71-104.

- (1995). «Redención y sustitución: el sustrato bíblico de la subjetivación ética en E. Lévinas». *Cuadernos Salmantinos de Filosofía* 22,

221-265.

WEBER, E. (1990). *Verfolgung und Thema. Zu Emmanuel Lévinas' Autrement qu'Être ou au-delà de l'Essence*. Viena: Pasagen Verlag.

WILLIAMS, R. R. (1994). «Recognition and reciprocity: Fichte, Hegel and the Buber-Lévinas exchange». *Phenomenological Inquiry* 18, octubre, 5-23.

#### Obras colectivas

AESCHLIMANN, J.-Ch. (1989). *Répondre d'Autrui. Emmanuel Lévinas*. Neuchâtel: Langages, Édit. de la Baconnière. [Textos de P. Ricoeur, S. Mosès, C. Chalier, G. Petitdemange y M. Faessler en torno a una entrevista con E. Lévinas.]

BERNASCONI, R.-WOOD, D. (eds.) (1988). *Provocation of Lévinas*. New York: Routledge.

BERNASCONI, R.-CRITCHLEY, S. (eds.) (1991). *Re-Reading Lévinas*. Bloomington/Indianápolis. [Recoge las intervenciones del coloquio internacional celebrado en la Universidad de Essex del 29 al 31 de mayo de 1987, más dos reediciones, en inglés, de sendos artículos de E. Lévinas y J. Derrida, y otros dos textos de L. Irigaray y S. Critchley.]

CHALIER, C.-ABENSOEUR, M. (eds.) (1991). *Emmanuel Lévinas. Cahier de l'Herne*. París: L'Herne. [Recopilación de varios artículos de E. Lévinas, ya publicados anteriormente, y más de veinticinco colaboraciones.] [97]

LARUELLE, J. M. (ed.) (1980). *Textes pour Emmanuel Lévinas*. París: J. M. Place. [Colaboran M. Blanchot, J. Derrida, M. Dufrenne, E. Jabès, J.-F. Lyotard, P. Ricoeur.]

GARCÍA-BARÓ, M. (ed.) (1996). «In memoriam Emmanuel Lévinas». *Raíces. Revista Judía de Cultura*. Madrid: Sefarad Editores, 18-51. (Colaboran, además del coordinador, C. Chalier, R. Fornet-Betancourt, G. González R. Arnáiz, D. Sánchez Meca y D. Sperling. Se incluye, además, un texto, traducido por M. García-Baró, del propio Lévinas: «Para con el otro (Lección Talmúdica). Texto del tratado Yoma, 85 A-85 B», correspondiente a QLT.)

GONZÁLEZ R. ARNÁIZ, G. (ed.) (1994). *Ética y Subjetividad. Lecturas de Emmanuel Lévinas*. Madrid: Complutense. [Colaboran, además del coordinador, A. Pintor Ramos, J. M<sup>a</sup>. Ayuso, J. A. Méndez, C. Moreno, G. Bello, P. Peñalver, J. A. Sucasas y X. Antich.]

MOSCATO, A. (ed.) (1992). *Lévinas. Filosofía e Trascendenza. Con Due Saggi di Emmanuel Lévinas*. Génova: Marietti. [Los otros colaboradores son F. Camera, F. Ciaramelli, F. P. Ciglia, A. Fabris y R. Ronchi.]

PETITDEMANGE, G.-ROLLAND, J. (eds.) (1988). *Autrement que Savoir Emmanuel Lévinas*. París: Osiris.

ROLLAND, J. (ed.) (1984). *Les Cahiers de la Nuit Surveillée. Emmanuel Lévinas, 3*. Lagrasse: Verdier. [Quince colaboraciones.]

VV. AA. (1984). *Verantwortung für den Anderen an die Frage nach Gott. Zum Werk von Emmanuel Lévinas*. Aachen: Einhard-Verlag. [Colaboran H. Henrix, B. Casper, M. M. Olivetti, A. Peperzak y S. Strasser.]

- (1985). *Emmanuel Lévinas. Les Nouveaux Cahiers* 21, n° 82 (París).

- (1986). *Le Scandale du Mal. Catastrophes Naturelles et Crimes de*

l'Homme. Les Nouveaux Cahiers 22, 85. [Mesa redonda sobre E. Lévinas.]  
- (1990). Emmanuel Lévinas. Études Phénoménologiques VI, 12.  
Bruselas: Ousia. [Colaboraciones de J.-L. Lannoy, F. Ciaramelli, E. Féron  
y F. Jacques.]  
- (1993). Emmanuel Lévinas. L'Éthique comme Philosophie Première.  
Actas del Coloquio de Cerisy-la-Salle, 23 Agosto-2 Septiembre 1986. París:  
Cerf. [Diecinueve colaboraciones.]  
- (1996). Lévinas Philosophe et Juif. L'Arche, febrero (París).  
WYBRANDS, F. (ed.). (1980). «Emmanuel Lévinas». Exercices de la  
Patience, 1. París: Obsidiane. [Colaboran J. Rolland, E. Féron, C. R.  
Vasey, A. David, F. Wybrands, H. Valavanidis-Wybrands, M. Blanchot y M.  
Jacob.] [99]

## Artículos

[101]

Historia, discurso y metadiscurso

Alberto Álvarez Sanagustín

Universidad de Oviedo

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo me propongo comentar el relato de Borges titulado Tema del traidor y del héroe (Borges, 1974), señalando una serie de aspectos que me parecen muy importantes y partiendo de nociones teóricas que la narratología -y especialmente la escuela greimasiana- ha ido desarrollando en los últimos años.

El análisis concreto de textos, particularmente si son de grandes autores, como es el caso que nos ocupa, permite poner a prueba los mismos conceptos, perfilarlos y, en algunos casos desecharlos por inútiles y poco clarificadores. Considero que este ir y venir entre la teoría y la práctica es fundamental: enriquece la teoría y hace placentera la lectura de los textos que se ve libre de las servidumbres del lecho de Proculo.

Me refiero en primer lugar a los niveles de análisis que veo en el texto. Esta distinción en niveles es aceptada por los estudiosos del [102] relato en su mayoría, aunque no se ponen de acuerdo ni en el metalenguaje para referirse a los mismos ni en el contenido asignable. La distinción que ha tenido más fortuna es quizás la de Todorov (1966), que habla de historia y discurso y que ha servido a Chatman (1978) para dar título a una de sus obras más sugestivas y pedagógicas. Lo más interesante de esta narración de Borges es que articula una historia a la que se sobrepone dos discursos, el de Ryan, bisnieto del protagonista, y el de Borges (el narrador en primera persona del relato principal al que podemos identificar con el mismo autor), que se presenta en un nivel metadiscursivo.

Ahora bien, estos tres niveles, que se perciben claramente, están difuminados, empalidecidos por la palabra dominante del locutor que no cede terreno a otras instancias del discurso.



El análisis de este relato nos permite ver con claridad la diferencia que estableció Genette (1972) entre quién ve y quién habla, entre voz y punto de vista. En la narración de Borges, Ryan tiene la perspectiva pero no detenta la voz que queda en poder del narrador primero, del narrador que se sitúa en el nivel metadiscursivo que cobra así un relieve especial.

Vamos a realizar una progresión analítica lo mas precisa posible. Trataremos de ir deslindando los diferentes niveles del relato: los que tienen que ver con la estructuración de la historia, con la configuración discursiva, con el metadiscurso. Es destacable el hecho de que el texto se refiere al proceso de su misma creación y esta autonomía (Rey-Debove, 1978; Gombert, 1990) marca una impronta para dar sentido a la narración entera.

Nos ocuparemos también de los aspectos interdiscursivos que relacionan la historia con la literatura y otros sistemas de signos (Bakhtine, 1963; Reyes, 1984) y de la paratextualidad, fenómeno al que no se ha concedido en la teoría literaria tanta importancia como a la intertextualidad pero que también es fundamental para fijar y organizar el sentido de los textos.

En fin, los conceptos operativos que manejamos son los que ha ido matizando la teoría narratológica en los últimos años y los que yo mismo he utilizado en mis diferentes trabajos sobre semiótica narrativa (Álvarez Sanagustín, 1981, entre otros). A ellos me remito para no ser prolijo en la fundamentación teórica de este comentario del relato borgiano. [103]

## NIVELES DE ANÁLISIS

Lo primero que cabe señalar, al comenzar el análisis del relato, es la existencia de tres niveles diferentes dentro del texto, aunque difuminados, como acabamos de decir.

En primer lugar nos encontrarnos la historia de Kilpatrick, luego la del historiador Ryan, investigador y escritor de una biografía sobre el anterior y, finalmente, el tercer nivel en el que se sitúa Borges, autor implícito y narrador del texto.

Cada nivel marca un tiempo objetivo explicitado por una serie de informaciones o indicios que los configuran adecuadamente. El autor implícito, Borges, se sitúa en 1944, el 3 de enero; el discurso de Ryan, absorbido por el locutor principal, estaría aproximadamente en 1924 -conocemos este dato de una manera indirecta-, cerca del primer centenario de la muerte de su bisabuelo; los acontecimientos relatados acerca de la vida y muerte del héroe irlandés transcurren en 1824, entre el dos y el seis de agosto. Estos tres niveles no se encuentran aislados sino que se intercalan unos en otros. La disposición del material textual no es gratuita y tiene que ver con la significación final del relato.

## ESTRUCTURACIÓN DE LA HISTORIA

Vamos a comenzar el estudio por el análisis del primer nivel, el de la historia de Fergus Kilpatrick, traidor y héroe de su patria. Aparecen

informaciones precisas que nos llevan a un lugar y un tiempo muy concretos. Estamos en Irlanda en 1824 y la acción se desarrolla entre el dos y el seis de agosto. En la primera fecha tiene lugar el cónclave y en la segunda es asesinado el protagonista principal. Este hecho pone en marcha la rebelión que lleva a la victoria.

Las secuencias narrativas (Bremond, 1966) del texto, estructuradas en enunciados que guardan entre sí una relación lógico-cronológica, son las siguientes:

Primera secuencia: Orden de búsqueda de un traidor / El traidor es descubierto / El traidor es condenado a muerte.

Segunda secuencia: Proyecto de Nolan / Organización de la ejecución del proyecto / El traidor-héroe muere. [104]

Los tres primeros enunciados suponen la posibilidad de un peligro que no llega a hacerse realidad. Los tres últimos impiden que se consuma la traición. Ahora bien, la muerte de Kilpatrick -instrumentalizada por Nolan- va a ser el germen necesario de una rebelión victoriosa.

Paradójicamente la traición de Kilpatrick producirá la victoria definitiva.

Dos son los personajes fundamentales de esta historia: Kilpatrick y Nolan. El primero es muy complejo y su verdadera personalidad sólo al final la conoceremos.

El narrador lo presenta como «joven», «bello», «heroico». Se alude a su sepulcro «misteriosamente violado», al hecho de que su nombre ilustra «los versos de Browning y de Hugo», a su estatua «que preside un cerro gris entre ciénagas rejas». Estas calificaciones van configurando un personaje seductor, inquietante, lleno de misterio.

Más adelante se nos muestra una característica fundamental de su personalidad cuando se nos dice que fue un conspirador: «un secreto y glorioso capitán de conspiradores». Aparece como un personaje misterioso y complejo, capaz de lo mejor y de lo peor hasta las últimas consecuencias.

Kilpatrick se presenta como un personaje equiparable a otros famosos de la historia como Moisés, Julio César o Lincoln, grandes hombres y patriotas, dos de ellos muertos en atentados en lugares públicos.

Pero lo más importante es el papel temático (Greimas-Courtès, 1979) que se le asigna de héroe y de traidor. Primero, traidor, luego héroe que se redime colaborando en su propia ejecución por el bien de la patria.

El otro personaje importante de la historia es Nolan, antiguo compañero de Kilpatrick. En un primer momento se presenta como actante-ayudante que recibe la orden de descubrir a un traidor y lo hace.

En una segunda instancia es el director del plan que llevará al mismo Kilpatrick a una muerte no vergonzante. Nolan aparece como un hombre inteligente y culto: escribió sobre los Festspiele, y fue traductor de algunos dramas de Shakespeare al gaélico.

Nolan utiliza sus saberes para el trabajo que se dispone a realizar: va a ser un creador que, invirtiendo los términos normales, hará que la realidad copie a la literatura. No sólo dispone el modo de la ejecución sino que, además, es el que va a crear al héroe, a transformarlo por el [105] juego de la veridicción (Greimas-Courtès, 1979) de traidor en héroe. La verdad se instalará en el secreto.

Esta secuencia narrativa podría estructurarse del siguiente modo:

Nolan concibe su plan / Recursos (ingenio, cultura) / Éxito del plan.

Si en la primera secuencia era Nolan el actante-ayudante de Kilpatrick, en ésta se invierten los papeles y el ayudante es Kilpatrick que aporta su esfuerzo para poder redimirse. Otros ayudantes, consciente o inconscientemente, harán posible el plan ideado por Nolan.

## CONFIGURACIÓN DISCURSIVA

Nos encontramos en primer lugar a un autor-narrador que podemos identificar con el propio Borges. Inicia el relato desde la posición de primera persona: «He imaginado...», «que escribiré», etc. Se trata de un yo-creador que casi roza la omnisciencia ya que es él quien ha inventado el argumento que va a relatar. No obstante, su omnisciencia no es absoluta porque, a continuación, añade la siguiente matización: «Hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún», que lo acercan al yo-transcriptor (Tacea, 1973). Cierra este párrafo introductorio la primera precisión temporal: 3 de enero de 1944. Éste es el tiempo del locutor Borges.

A partir de aquí el modo narrativo cambia a tercera persona y nos proporciona el marco espacio temporal en el que tiene lugar la historia que se nos va a narrar: Irlanda, 1824. Este es el tiempo de partida de la historia.

Seguidamente se nombra al segundo narrador: Ryan, y de nuevo otro dato temporal no explicitado claramente: «Se aproxima la fecha del primer centenario...», pero fácilmente deducible, en torno a 1924. Este es, pues, el tiempo del narrador Ryan.

Se establece, además, en el relato una distinción clara entre el locutor Borges y el narrador Ryan. El primero detenta la voz, pero no el segundo. Cuando el narrador principal se sitúa en la perspectiva del otro utiliza los tiempos del presente, pero cuando se independiza de él recurre a los del pasado. Borges, que controla todo el relato y también el narrador por él creado (su personaje), utiliza el pasado desde su posición omnisciente y así su distancia es mayor respecto a los hechos, pero menor en relación a Ryan del que sólo lo separan veinte años. Ryan, como acabamos de decir, no tiene verdadero tiempo verbal [106] desde su perspectiva pues de hecho nunca llega a narrar. La palabra pertenece en exclusiva al autor narrador principal.

De este modo todo lo relacionado con Ryan aparece en presente, ya desde la presentación que se hace de él: «El narrador se llama Ryan, es bisnieto de (...) Fergus Kilpatrick».

Hay otras referencias también en presente. He aquí los ejemplos:

«Otras facetas del enigma inquietan a Ryan».

«Piensa en la transmigración de las almas».

Ryan investiga (...) y logra descifrar.

«Resuelve silenciar el descubrimiento».

Aparece, como vemos, una clara distinción entre este presente del personaje narrador y la historia propiamente dicha que se desarrolla en pasado.

También en el nivel metatextual, en las palabras del narrador que detenta la voz, Borges, encontramos otros presentes, pretéritos perfectos e incluso un presente de subjuntivo inclusivo: «digamos (...) Irlanda, digamos 1824», que no plantean dificultades desde el punto de vista de la estructuración compositiva.

En cuanto al tiempo recordemos que se puede hablar de dos temporalidades, la interna de la historia o historias y la externa, la del discurso.

La historia de Kilpatrick dura cuatro días, del dos al seis de agosto de 1824. A diferencia de esta datación tan concreta, la investigación de Ryan, que se produce unos cien años después, no presenta unos contornos tan bien delimitados.

Estamos, pues, ante una clara anisocronía (Genette, 1972), ya que el tiempo del discurso del narrador principal y único es rápido. La narración ocupa sólo tres páginas del texto borgiano.

Se establece un tempo rápido. Éste se consigue por medio de dos procedimientos fundamentales, los resúmenes y las elipsis.

En este relato no hay una secuencia ordenada de acontecimientos, es decir, el discurso altera el orden lógico-cronológico de los acontecimientos de la historia. Estas dislocaciones temporales refuerzan el [107] juego isotópico (Greimas, 1966) de paralelismos y contrastes que encierra la obra.

## DIALOGISMO / MONOLOGISMO

Hemos presentado hasta ahora aspectos que tienen que ver con el espacio y con el tiempo, fundamentalmente en lo que se refiere a las perspectivas o puntos de vista del autor-narrador y del narrador-personaje. Vamos a ver ahora cómo el autor va construyendo su relato relacionándolo con otros textos de la historia y la cultura.

Nos encontramos con una serie de historias que se relacionan y dan densidad semántica al relato. En primer lugar se ve una serie de paralelismos entre diferentes acontecimientos históricos, relacionados con las circunstancias que rodean la muerte de Kilpatrick.

Aparecen luego algunas alusiones filosóficas, otras histórico-literarias y finalmente la relación literaria. Se organiza una correlación isotópica (Arrivé, 1973) en sentido amplio que parte de la historia y a ella vuelve, aunque todo enaltecido por la imaginación literaria.

En el relato borgiano encontramos diferentes paralelismos. El primero se establece entre Kilpatrick y Moisés. La competencia cultural del lector permite explicitar este juego relacional:

Moisés: Conductor del pueblo hasta la tierra prometida /  
Travesía del desierto / Muere sin pisar la tierra nueva.  
Kilpatrick: Conductor de la revolución irlandesa / La conspiración /  
Muere la víspera de la rebelión victoriosa.

Ambas secuencias narrativas terminan con el fracaso de los respectivos protagonistas, pero los dos sacan adelante a sus respectivos

pueblos.

Veamos ahora un ejemplo de relación histórica que también, a partir de la analogía, llega a plantear la aproximación Kilpatrick-Julio César:

Kilpatrick: En una carta que no lee se le anuncia un peligro / Falsos rumores sobre el incendio de una torre.

Julio César: Le pasa inadvertido un memorial que anuncia la traición / El sueño de Calpurnia de la torre abatida. [108]

Estas coincidencias permiten identificar a un personaje con otro mediante la cita de teorías de Hegel, Spengler y Condorcet, además del recurso a la doctrina de la transmigración de las almas.

Más adelante aparece en el texto otro paralelismo entre Kilpatrick y Lincoln. En este caso la vinculación se establece por la similitud de sus muertes ya que ambos fueron asesinados en un escenario. Aquí, sin embargo, se relaciona un hecho del presente con otro del futuro (no como en los anteriores en los que se relaciona el presente con el pasado). De esta manera, en el doble juego presente-pasado y presente-futuro, se refuerzan los papeles temáticos de los protagonistas en detrimento de las variaciones figurativas (Greimas, 1973), el hecho de que todo se repite y está establecido de antemano.

El texto nos ofrece también el paralelismo vida-literatura: se relaciona un episodio de Macbeth con otro semejante vivido por Kilpatrick y, como consecuencia, se produce el cambio. No es la vida la que inspira la literatura sino, al revés, la literatura la que marca pautas para la vida y la acción. La literatura deviene maestra de la historia y de la vida.

El monologismo del texto es claro, aunque en una lectura superficial podría parecer lo contrario. No ha lugar para lo individual, para el juego libre de las voces. Borges opta por la identidad esencial, por el determinismo radical. Todo lo domina desde su posición metadiscursiva.

Pero no se trata de un monologismo serio, sino lúdico. Borges juega con el lector, se distancia de los acontecimientos, de las personas y los objetos para relativizarlos, para dar una visión única que, en el fondo, es sobrecogedora y plural.

## ESQUEMA POLICÍACO

También se pueden establecer relaciones entre este relato de Borges y los de tipo policíaco. En el comienzo nos encontramos con un personaje y su muerte, es decir, la historia no sigue un orden lineal sino que va de atrás hacia adelante, del desenlace a las causas que lo han podido producir.

Encontramos elementos propios de lo policíaco: una muerte, la presencia de un enigma, puntos oscuros que hay que aclarar, etc.

Lo que al final aparece es imprevisto, inesperado, como en el relato en el que el autor nos suele sorprender con el desenlace más audaz. [109]

Se llega a la conclusión y el investigador (en este caso Ryan) sabe lo que ha ocurrido, pero, como en obras similares, se trata de no dar publicidad a lo que se ha averiguado. Ésta es la posición de Ryan que deja

de lado lo que ha descubierto para escribir una biografía convencional sobre Kilpatrick.

Desde el punto de vista de las modalidades veridictorias se podría decir que el personaje-narrador Ryan refuerza la posición de Nolan manteniendo el secreto que éste había establecido cuando decidió ocultar la traición de Fergus Kilpatrick.

## EL MARCO METADISCURSIVO

El relato comienza con dos nombres clave que son los de Chesterton y Leibniz. El primero como «descubridor de elegantes misterios», el segundo como representante del optimismo metafísico que llegó a decir que «Dios creó el mejor de los mundos posibles». Estos autores representan dos elementos que van a ser decisivos a lo largo de todo el relato: el misterio y la armonía preestablecida. Sobre esta segunda el autor quiere dar a entender que, en la vida humana, estemos en el contexto histórico que sea, existen una serie de relaciones y de tematizaciones que se repiten constantemente como los papeles del traidor y del héroe.

Pero esta armonía no se utiliza aquí como un concepto metafísico sino como un juego (Kibédi Varga, 1990) que le va a resultar muy funcional en este relato.

Así pues la aparición de Chesterton al comienzo de la obra no debe de considerarse gratuita, cumple la función de anticiparnos los márgenes entre los que su narración va a discurrir, igual ocurre con la referencia al filósofo Leibniz: entre paréntesis aparece la principal contribución al espíritu intelectual que anima el cuento.

Borges, en las primeras líneas del relato, se refiere al proceso del hacer literario: «He imaginado este argumento». Después de esta referencia al mismo acto de escribir pasa a consignar las circunstancias de su fabulación.

No parece interesarle consignar una trama completa, sino más bien posibilidades e imposibilidades con las que intentar componerla. De ahí la estructura elegida hecha de retrocesos, reiteraciones y deliberados equívocos. [110]

Se presenta como autor transcriptor: «hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún», después de haberse presentado como autor-creador: «he imaginado este argumento». Nos podemos preguntar entonces si con esta deliberada ambivalencia pretende crear la ilusión de ficción de un hecho real, o de dar a una historia ficticia, imaginada por él mismo, la ilusión de realidad.

Crea de este modo ambigüedad: el relato aparece como real y como ficticio, Borges como creador y transcriptor, Kilpatrick como héroe y como traidor.

## DIGAMOS IRLANDA, DIGAMOS 1824

Metalingüísticamente el autor se refiere al proceso de elaboración de su obra. Manifiesta así la posibilidad que tiene de situar su historia en

un lugar u otro, en un tiempo u otro. Este dato tiene extraordinaria importancia ya que hace que la obra se desrealice, se desnaturalice, muestre las costuras de su construcción (Scholes, 1980).

A diferencia del texto realista que trata de presentar un mundo coherente, sin fisuras, el relato borgiano no duda en aludir al proceso de su elaboración. Además el hecho de decir que la historia pudo ocurrir en otro tiempo y en otro lugar refuerza el sentido del texto. El tiempo es cíclico: las mismas cosas ocurren una y otra vez y los temas se repiten.

## EL PARATEXTO

El paratexto (Genette, 1987) es todo lo que rodea inmediatamente a un texto y condiciona su lectura. En este relato de Borges hay dos cosas dignas de destacar, el título y el texto introductorio de Yeats.

El título alude metalingüísticamente al tema que luego se desarrolla. Tiene en cuenta no sólo la referencia a la historia de Kilpatrick considerado traidor y héroe, sino también a las historias de César y Lincoln.

En el texto de Yeats hay primeramente una alusión a Platón, a su concepción esencialista del tiempo. Los versos segundo y tercero anticipan la concepción cíclica del tiempo a la que luego se alude en el texto.

[111]

También los dos últimos versos se pueden poner en relación con la teorías de la armonía preestablecida, pues todos los hombres van hacia un destino concreto y prefijado, aunque desconocido para ellos.

Se establece, finalmente, una relación con otros cuentos de la misma colección, sobre todo con Tres versiones de Judas donde se llega a identificar al discípulo traidor con el maestro.

## CONCLUSIÓN

Aparentemente este relato de Borges ofrece tres niveles de realidad: la historia de Kilpatrick, la investigación de Ryan, la fabulación del locutor Borges. Hemos diferenciado estos niveles, sí, pero para decir enseguida que el primero y el segundo quedan difuminados, casi anulados por el tercero, en el que se sitúa el constructor del relato.

Esta narración, que parece dialógica ya que relaciona varios ámbitos de la realidad: la vida, la literatura, la historia, el pasado y el presente, el presente y el futuro, es estrictamente monológica, supeditada a una visión esencialista del mundo, aunque también distanciada por la profunda ironía del autor, que la relativiza, que la hace rica y plural, mostrando a la vez la simplicidad y complejidad de la existencia humana.

## Referencias bibliográficas

ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A. (1981). *Semiología y narración*. Oviedo: Publicaciones de la Universidad.

- ARRIVÉ, M. (1973). «Pour une théorie des textes poly-isotopiques». *Langages* 31.
- BORGES, J. L. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Ultramar.
- BREMOND, Cl. (1966). «La logique des possibles narratifs». *Communications* 8.
- CHATMAN, S. (1978). *History and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- GOMBERT, J. E. (1990). *Le développement métalinguistique*. Paris: PUF.
- GREIMAS, A. J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- (1973). «Les actants, les acteurs et les figures». En *Sémiotique narrative et textuelle*, Cl. Chabrol (ed.). Paris: Larousse. [112]
- GREIMAS, A. J.-COURTÈS, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- KIBÉDI VARGA, A. (1990). «Le récit postmoderne». *Littérature* 77.
- REY-DEBOVE, J. (1978). *Le métalangage*. Paris: Le Robert.
- REYES, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- SCHOLES, R. (1979). *Fabulation and Metafiction*. University of Illinois Press.
- TACCA, O. (1973). *Las voces en la novela*. Madrid: Gredos.
- TODOROV, T. (1966). «Les catégories du récit littéraire». *Communications* 8. [113]

Cambalache y creación: semiosis de la primeridad

Fernando Andacht

Universidad Católica del Uruguay. Dpto. de Comunicación, Montevideo

## 0. INTRODUCCIÓN

¿Cómo se produce lo nuevo en el universo textual o, más ampliamente aún, en el ámbito de la semiosis humana? La pregunta es tan ambiciosa e inabarcable que he decidido tomar dos puntos de apoyo opuestos y simultáneos para atreverme siquiera a abordarla. Con tal cometido, voy a sustentarme en el universo ancho y ajeno de las ideas, de la teoría, pero también en el punto mínimo de la propia aldea. Los elementos que guiarán esta travesía serán la semiótica triádica de Charles S. Peirce, por un lado, y un texto musical y poético rioplatense, argentino en su origen, y uruguayo en su avatar autónomo de los años ochenta, como esperamos demostrar, por el otro. El riesgo del localismo excesivo intentará ser compensado mediante la generalidad máxima de la lógica del sentido formulada arquitectónicamente en la segunda mitad del siglo XIX por el filósofo norteamericano Peirce [114] (1839-1914). Quizá sea éste el camino de búsqueda más habitual: partir del asombro puntual que se atraviesa en nuestro camino para así abolir abruptamente su condición cotidiana, y entonces emprender el empinado pero reconfortante sendero de la teoría,



concebida ésta como la mirada focalizada y religiosamente atenta que pretende hacer más inteligible el mundo que nos rodea.

## 1. LA CREACIÓN COMO CAMBALACHE SEMIÓTICO

«cambalache (...) 5. Argent. y Urug. prendería.»  
Diccionario de la Real Academia Española, XXI ed.

Debo explicar ahora el título, examinar sus posibilidades y limitaciones para entrar en tema, no sin aceptar el riesgo de que aquello que se intenta empacar en un recipiente como el de este artículo académico nunca es lo mismo, para bien o para mal, que lo que alguien puede encontrar más tarde. Durante su lectura, los signos van a crecer, fieles a su ley que es la de la continuidad o sinequismo, al decir de Peirce. La acción continua de los signos o semiosis crea esa suerte de cinta de Moebius sin adentro ni afuera en la que nos movemos desde antes de nacer, y también luego de desaparecer como existentes físicos. En la semiosis permanecemos como evocables y queribles más allá de esa frontera real y concreta que llamamos nuestra vida.

Este trabajo tiene un doble lazo con (el) Cambalache. Uno es el que posee con su objeto de análisis, el artefacto musical y visual creado por un popular grupo de rock uruguayo llamado Los Estómagos, y que se graba y se filma en vídeo en 1988 (se trata de su actuación en el recital Montevideo Rock II, en el Estadio Franzini de Montevideo en el mes de febrero de 1988). El otro es el evocado por la letra de la tradicional canción-tango que lleva precisamente ese título, Cambalache. Se trata de la quinta y última acepción que registra de esta palabra el Diccionario de la lengua española, editado por la Real Academia Española, en su XXI edición (1992), y que figura en el acápite de esta sección. Este uso terminológico, que el venerable manual restringe al Río de la Plata, a Argentina y a Uruguay, designa la mezcla caótica, el reino de lo infinitamente posible sin actualizar, lo que es previo al trueque de poca monta, siendo este último sentido la primer y principal acepción de «cambalache», según este mismo diccionario. Sólo en un [115] cambalache conviven en apacible promiscuidad «la biblia junto a un calefón» o «Don Bosco y la mignon» (ver la letra completa de Cambalache en el Apéndice de este trabajo). Por norma, según la Ley que rige cada instante de nuestros días desde antes de nacer, los muy disímiles elementos nombrados arriba son habitantes de mundos del todo ajenos, paralelos, forman parte de universos que no se cruzan ni se tocan, salvo por accidente. Y este tipo de incidente no haría sino ratificar esa rigurosa ley de exclusión, la de los géneros que no se mezclan, y la de las buenas maneras que no se olvidan. Sin embargo, en la vitrina de un cambalache, de una tienda de objetos usados de toda especie, la mayor mezclanza es la norma. Lo que rige allí es el demonio de Maxwell, ese que preside sobre la dispersión máxima de las moléculas de un gas dentro de un recipiente, donde todo puede ser y aún nada es concretamente, realmente, es decir, real para alguien, en un momento y lugar dados.

La semiótica triádica de C. S. Peirce postula la coexistencia

necesaria de tres universos complementarios e inseparables para todo lo concebible y concebido; hay un universo por cada una de las categorías fenomenológicas o faneroscópicas, según la terminología del semiótico. Este análisis tripartito es válido para todo aquello que nos cruza la mente en algún instante, pasado, presente o futuro, sea esto real o no. A través de este modelo triádico, intentaremos demostrar que la actuación y el artefacto estético del grupo rockero uruguayo de Los Estómagos, denominado Cambalache, así como el clásico tango de Enrique Santos Discépolo (1901-1951) que lleva precisamente ese nombre ilustran adecuada e igualmente el proceso llamado comúnmente creación. El emerger de lo nuevo, el peso de lo viejo, y la atracción irresistible, seductora y rectora de la legitimidad que siempre aguarda en el futuro son tres aspectos de un mismo y único fenómeno, la acción de los signos o semiosis. Semiosis es el proceso que reina sobre los universos humano, animal, vegetal y cósmico: en todos estos ámbitos, el concepto teórico de «semiosis» sirve para explicar nuestra propia capacidad explicativa, así como también la capacidad exploratoria o de mera existencia bruta de todo lo que es, fue y será.

También de utilidad para la presente búsqueda sobre la tensión entre lo nuevo y lo que le antecede es la luminosa estela dejada por los escritos de Jorge Luis Borges. Junto con el escritor argentino, podemos afirmar que una de las grandes ansiedades en el mundo es la de la influencia. Sentir la sombra poderosa del antecesor sobre aquello que creemos más propio, parece recortar peligrosa y fatalmente ese sentido de propiedad, [116] de lo que se vive como auténtica creatividad. Todos creamos, de distinto modo, con diferentes fines, y parece a veces indecible determinar qué es lo nuestro y qué lo del otro, qué lo heredado y qué lo asimilado, ya sea natural o planeadamente. Fue Borges quien, con envidiable lucidez, pensó y analizó en su prosa, este problema interminable; lo hizo, por ejemplo, en «Kafka y sus precursores», y también en su caprichoso «Pierre Menard, autor de El Quijote». Sobre algunas ideas centrales en ambos textos borgeanos va a encarrilarse este análisis.

Para comenzar esta reflexión sobre el nacimiento de lo que aún no es, de lo que debe haber sido sólo posibilidad, esa virtualidad flotante sin irrupción escénica, vamos a recurrir al concepto peirceano de musement. Peirce lo describe como una actividad que carece de «propósito salvo el de dejar de lado todo propósito serio» (6.458), (37) y para designarla descarta, luego de considerarlos, los términos «ensueño» (reverie) y «Puro Juego» (ibid.). Una de las definiciones que Peirce da de musement es la siguiente:

«La ocupación específica de considerar algo digno de asombro (some wonder) en uno de los Universos, o alguna conexión entre dos de los tres, con una especulación sobre su causa» (6.458).

Propongo traducir musement como un «deambular imaginativo», (38) ésta es la noción que Peirce emplea para describir la actividad humana más libre que se pueda concebir, el decurso sin rumbo por senderos aún no hollados en lo real. Deambular por caminos que aún no merecen ese nombre

es la única explicación posible de que podamos emprender nuevos caminos, que sólo más tarde nos damos cuenta son más o menos satisfactorios que los ya conocidos. Para que la heroína infantil Caperuza o el joven Einstein se lancen en esos experimentos mentales que los desvían y apartan peligrosamente del sendero familiar, debe existir, por hipótesis, algo que los saca de sí y que los arroja, luego, diferentes, a las orillas de lo conocido que ya nunca será igual. Ese es precisamente el efecto del deambular imaginativo en la vida humana. Estamos ahora en condiciones de postular, a modo de conjetura, el vínculo semiótico que existe entre la canción (rock) Cambalache de Los Estómagos, el tango Cambalache de Enrique Santos Discépolo y el problema general de la creación. [117]

### 1.1. La creación y el efecto «pierremenard»

«La música está enferma,  
nosotros también,  
para recuperarla,  
hay que volverla a romper»  
La música está enferma, Los Estómagos

Otro título posible, aunque improbable, para este trabajo hubiera sido: «Gabriel Peluffo (cantante y líder) de Los Estómagos, autor de Cambalache». Más que un homenaje o un acto en memoria del «Pierre Menard, autor de El Quijote» de Jorge Luis Borges, ese título tiene que ver con una adhesión a la comprensión desarrollada por el escritor argentino de la constante (re) invención del sentido humano.

Lo que hace el grupo de rock Los Estómagos es «agujerear» el mito y apropiarse de él, establecer una/su diferencia, al decir del psicoanalista Rodolfo, (39) en alusión a la historia familiar que estructura como una trama apretada los vínculos de ese grupo humano. Para entender cómo ocurre esta apropiación o expropiación tan ilegal como humanamente necesaria, vale la pena visitar el texto de Borges que lleva justamente ese título. Esa extraña ficción, que parece más un cuasi-ensayo o parábola, está incluida en la antología denominada Ficciones y publicada en 1944. Ella explica desde la creación literaria, lo que la obra teórica del semiótico Peirce intenta elucidar con sus categorías universales.

Dos veces afirma el narrador con énfasis moderado pero perceptible que la bibliografía de Pierre Menard, que él se encarga de enumerar puntillosamente, es sólo «la obra visible» de aquél. En ambas oportunidades, Borges destaca con énfasis tipográfico ese inesperado atributo. Luego él lo explicita: habría además otra obra de Menard que es

«la subterránea, la interminablemente heroica, la impar.  
También ¡ay de las posibilidades del hombre! la inconclusa».  
(énfasis agregado, F. A.) (40)

Vamos a introducir una breve pero imprescindible presentación del modelo triádico de la semiosis peirceana. Dice bien el narrador borgeano que esa otra obra de Menard, la no visible, es interminable, y [118] que

esto tiene que ver justamente con las «posibilidades del hombre». La primeridad (firstness) a la que alude el título general del presente trabajo es uno de los tres universos por los que circula la semiosis: es el reino de lo posible (dominio del «may be» según Peirce), de lo inconcluso, vago y carente de límites claros. Una imagen que nos da el semiótico para comprender la primeridad es el aspecto aún no captado efectivamente de un mundo literalmente adánico, lo todavía no horadado por el conocimiento o la previsión humanas:

«Lo que el mundo era para Adán el día que abrió sus ojos a él, antes de que hubiera hecho ninguna distinción, o que se hubiera vuelto conciente de su experiencia - eso es lo primero, lo presente, lo inmediato, lo fresco, lo nuevo, incoativo, original, espontáneo, libre, vívido, conciente y evanescente» (1.357).

La forma de ideación humana que funciona en ese universo de la primeridad semiótica es el deambular de la imaginación, e inseparable de aquella es la clase de inferencia que Peirce llama «abducción» o «retroducción» (6.469-6.477). En contraste con la inducción, producto de la experiencia, y de la deducción, fruto del razonamiento sistemático, la abducción es la cadena paridora de universos virtuales. Se trata de mundos tan etéreos como un sueño no contado o ni siquiera recordado, pero de todos modos sus efectos se hacen sentir tanto en el cuerpo individual como el social. Precisamente a esa primeridad semiótica se debe la obra «no visible» a que alude Borges. Esa producción no es palpable pero tiene el potencial de volvernos humanos, de constituir a la especie como la única que mira en derredor y se maravilla. (41) Vale la pena entonces citar ahora una de las descripciones más sugerentes del musement, llamado aquí «deambular imaginativo», dentro de la obra peirceana:

«Sube a tu pequeño bote de deambular imaginativo (musement), empújalo en el lago del pensamiento y deja que el aliento del cielo hinche tu vela. Con tus ojos abiertos, alertas a lo que existe en torno o dentro tuyo, empieza la conversación contigo mismo, porque en eso consiste toda meditación» (6.461).

Deseo proponer una analogía posible entre, por un lado, el universo semiótico de la primeridad donde todo vale y donde nada es a ciencia cierta pero todo puede ser promiscua y alegremente, sin estar sujeto a diferencia pre-establecida alguna y, por otro lado, el Cambalache [119] discepoliano-estomacal, el creado por los dos artistas rioplatenses en dos momentos históricos muy diferentes. Ellos están separados por más de medio siglo cronológico pero, desde la perspectiva del posibilismo semiótico, ambos cohabitan un mismo universo. Para comprender el alcance de este dominio es necesario considerar brevemente los otros dos universos postulados por Peirce, el de la segundidad y el de la terceridad.

Cuando en nuestra vida cotidiana lidiamos con lo concreto, con lo más tangible, con aquello que nos golpea la retina o el oído, como el video de la actuación de Los Estómagos grabado en 1988 en Montevideo, nos hallamos en un dominio semiótico radicalmente distinto a la primeridad: es el universo de la segundidad (secondness). Se trata de lo ya experimentado en

tanto archivo vivencial, bajo la forma de esa memoria que llevamos inscrita en la piel, en los huesos o en el olfato: es el cuerpo individual y social entendido como registro del mundo por el que vamos dejando y captando huellas tangibles, sólo desvanecidas en apariencia. En este ámbito semiótico domina el principio de acción y reacción. Es la antítesis de la pura cualidad viajera, caprichosa y posibilista de la primeridad, ya que involucra un existir en el aquí y ahora que se hace sentir, que nos golpea, dice Peirce, con su realidad bruta. Por ejemplo, atañe a la segundidad el hecho irrepitable del año de 1934 de un mundo argentino pre-peronista de esta era occidental y cristiana, cuando E. S. Discépolo crea su tango Cambalache, o la situación de este otro Cambalache, el rock de Los Estómagos de más de medio siglo después, precisamente en el año 1988, en un Uruguay recientemente posdictatorial. (42)

Por fin, somos también y de modo decisivo hijos de las leyes y de las costumbres que nosotros mismos establecemos pero de cuya autoría fatalmente nos olvidamos, como lo viera proféticamente en el s. XVIII el napolitano Giambattista Vico. Sin el universo de la terceridad (thirdness), no habría nada que esperar del mañana, todo se limitaría al ruido y a la furia de un instante tan fugaz como incomprendible, sin que fuéramos capaces de aprender algo de él una vez que desaparece. De ese insoportable desamparo nos protegen tanto las palabras tanto como los artefactos de tela, madera o mito con que nos [120] guarecemos de lo inesperado, y hasta de lo inevitable. Una paradoja acompaña a los otros dos universos: ellos no pueden articularse, decirse o pensarse más que desde la terceridad, desde esos signos de concordia y sosiego con los que intentamos borrar la deriva imaginativa que nos puede conducir más allá del deseo lícito, o el accidente inesperado que nos devuelve a la desprotección del infante, del ser sin palabra (infans en latín designa la privación de la palabra familiar, no del sonido brutal). Cuando percibimos lo imaginativo, este movimiento ya ha sido trabajado por la ley, (43) ya ha sido traducido o interpretado en alguna imagen, palabra o gesto, y por ende no es más la creación sino lo (ya) creado o (ya) imaginado. De acuerdo a la clásica dicotomía de Spinoza ya no se trata de natura naturans, sino de natura naturata. (44)

Borges nos recuerda mediante ese aparente héroe de la nada llamado Pierre Menard, que toda las criaturas humanas son también hijas de su imaginar, de su deambular imaginativo incesante y sobre todo «subterráneo». ¿Por qué sino celebrar de continuo a algunos creadores, y despreciar con igual ahinco otras obras, negando así ese don tan humano a tantos humanos? Quiero secundar a Borges cuando él describe el propósito de su fábula como una justificación de ese «dislate», (45) es decir, de su afirmación de que la obra no visible de Pierre Menard «tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote». (46) El atributo es hiperbólico si pensamos que proviene de una escritura excepcionalmente parca en excesos como la de este escritor argentino. Antes de justificar sus palabras, el narrador propone un doble origen para su propósito tan singular: uno es «el tema de la total identificación de un autor con otro», el otro la fuerte repulsa al anacronismo, a la moda de aggiornar a un ser del pasado con ropajes actuales para poder creer o que «todas las

épocas son iguales» o que «todas son distintas». (47) La aclaración de que no se trata de crear con la escritura un Quijote contemporáneo es crucial aquí. ¿Pero de qué se trata entonces? Pierre Menard, explica Borges, [121]

«No quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino el Quijote.» (48)

Contra el miedo a la duplicación maquinal expuesto con brillo en un ensayo de Walter Benjamin, (49) el relato de Borges nos propone el juego infinito de producir de nuevo lo irreplicable. La segunda vez es siempre y ante nada otra vez, es decir, algo irremediabilmente diferente. Tal vez la máquina podría volver al punto cero, pero no la naturaleza, ya sea cósmica o humana. Por eso, nos aclara Borges más adelante, la tarea de Menard no consistía en absoluto en «una transcripción mecánica del original» ya que él «no se proponía copiarlo». (50) Lo que hacía tan admirable su ambición era el proyecto de «producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra, línea por línea con las de Miguel de Cervantes». (51)

Queremos preguntarnos ahora qué es lo que le permite a este narrador oponer los siguientes pares de términos entre sí:

TRANSCRIBIRvs      COMPONER

COPIARvsPRODUCIR

Contestar esta pregunta nos permitirá justificar e intentar demostrar que en la expresión «la canción Cambalache de Los Estómagos», la preposición «de» no significa que se trate de una versión, copia, cita, o mera repetición con variantes rockeras de fines de los años ochenta de una composición original, sino de la misma función que cumple ese artículo en la frase «el grito de Gabriel Peluffo (= el cantante del grupo Los Estómagos)». La partícula gramatical nos remite a algo totalmente propio, tan suyo como su piel o sus saltos sobre el escenario.

Podemos pensar en toda empresa estética como la búsqueda interminable de la conformidad, es decir, el hacer coincidir un sueño con el deseo que dicta la ley dentro de la que nacemos, y, con mayor o menor determinación, lograr que esa ley ya no sea la misma, que ni el creador ni los otros ya sean más los mismos. Esto se opone al conformismo, entendido como la práctica obsesiva y compulsiva de la pura -e imposible- reiteración, donde la búsqueda implica luchar contra el [122] propio sueño (de la primeridad) y convertir el deseo (de la terceridad) en la pesadilla de Otro con la que se pretende fusionar. Lo estético entonces es la primeridad como juego y liberación posible. La negación de lo estético es el proyecto distópico de una fusión completa o casi con la terceridad. Un ejemplo de este emprendimiento enemigo de la estética lo encontramos en la reiteración maquinal y mortífera de la Ley tal como la narra Kafka en «La colonia penal», por ejemplo. Allí el comandante actual le muestra con orgullo a un casual visitante, y en su propio cuerpo, el funcionamiento de la máquina de torturar para que aquel entienda cómo se debe, a toda costa, conservar inalterado este instrumento de sufrimiento. El comandante muere en la máquina para probarle al visitante que no puede haber vida si se admite el cambio; él muere para que nada cambie y lo paradójico es que consigue así cambiar el mundo, gracias a su propia extinción. Como él no logra

imaginarse otro mundo menos persecutorio y cruel, se expulsa a sí mismo de un universo sometido al inexorable cambio.

El autor P. Menard se confiesa al narrador: él ha pasado largos años probando y desechando para poder llegar a su meta. Su finalidad es evidente: el deseo de relatar el más grande relato jamás escrito. Para acometer tal empresa quiere inventar aquello que ya llevaba varios siglos existiendo como la obra por antonomasia -la novela de todas las novelas- y hacerlo desde sí mismo, instalado en su ahora. Por ende, Menard debe ir en contra de todas las circunstancias físicas -el tiempo pasado, lo ya leído, el nacimiento y la obra cervantinas como hechos brutos e incontestables- y también contra las leyes de la autoridad máxima en este campo, el copyright o derecho de autoría. Borges describe la salida que halla P. Menard para su imposible proyecto, la creación y no la copia de algo que lo antecede en tres siglos:

«seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard.» (p. 335).

En el vídeo que registra la actuación del festival de Montevideo Rock II, el cantante y compositor del grupo Los Estómagos introduce la ejecución de Cambalache mediante la dedicatoria de la canción a «los subordinados» del eficaz comisionado de policía de Ciudad Gótica, al encargado oficial de activar la batiseñal para que Batman, el hombre-murciélago, y Robin, su aliado petirrojo, acudan al rescate:

«Este tema se lo vamos a dedicar a los subordinados de O'Hara. Y como dijo Batman ningún hombre es más que la ley, ni mucho menos que ella.» [123]

Luego viene una introducción frenética de Cambalache bailada al ritmo de la canción de Batman (la película de los años sesenta). Sólo desde una ley apropiada, en el doble sentido de adecuada y de remodelada imaginativamente, puede alguien enfrentarse y salir victorioso del embate contra la Ley genérica y colectiva. Desde quienes son Los Estómagos en 1988, el grupo canta, toca y baila su Cambalache, para hacer real otra ley posible, y para denunciar estéticamente las fuerzas parapoliciales reales de los años de dictadura, aún impunes luego del advenimiento de la democracia. Pero hay algo novedoso que puede pasar desapercibido: ellos no hablan o cantan desde ningún partido político o ideología autorizada, tan solo se apoyan y ubican en un clásico cómic protagonizado por la fuerza parapolicial más famosa del mundo, el duo dinámico de Batman y Robin. Se trata de dos héroes paradójales que se instalan al costado de la ley para ayudarla, pero también para burlarla y demostrar su ineficacia. ¿Acaso ellos son parte del cuerpo policial? ¿No acuden Batman y su joven amigo precisamente cuando ese cuerpo ya no da más, cuando se declara incapaz de enfrentar el mal de Ciudad Gótica? Es sólo entonces que el impotente comisionado se ve obligado a activar el SOS amarillo para que aparezcan estos dos transvestidos de la Ley oficial?

La dedicatoria del grupo uruguayo significa eso y más: es el signo inequívoco de un nuevo encuadre, de un nuevo espacio y tiempo para gozar de este Cambalache '88 de Los Estómagos. De aceptarlo, de oírlo y contemplarlo allí en el estadio durante el concierto, o mirándolo luego en

un vídeo o en un cassette, quedamos amparados en ese espacio-tiempo semiótico de otra Ley, una que es radicalmente diferente a la de 1934, a la creada por E. S. Discépolo. Esa nueva Ley es la que hace bailar a esos jóvenes que están reunidos en el festival, o que hace rabiar a los que se indignan de esta expropiación de su canción, de su tango clásico, de su encuadre sagrado y definitivo.

Una vez aceptado este trámite semiótico y general, el crear desde quien uno es para quienes uno quiere (y quienes no quiere) que lo entiendan o escuchen o lean, no es difícil emprender el camino por uno mismo. Le ocurre al narrador ponerse a hojear un capítulo de El Quijote «no ensayado nunca por él (P. Menard)» (52) y, de todos modos, encontrar allí cosas de su estilo y no del de Cervantes. De igual manera, no resulta difícil, luego de la creación del Camblache de Los Estómagos escuchar en algún tema discepoliano ecos punk y posmodernos, que antes [124] no nos hubieran asaltado la imaginación, al menos no del mismo modo. Ya se ha producido una influencia de estilo borgeano, entonces, de Peluffo y su grupo sobre el indiscutido maestro argentino Enrique Santos Discépolo. Como veremos enseguida, Discépolo es también hijo de ellos, de los jóvenes rockeros uruguayos de los años ochenta, así como éstos se presentan, estética y semióticamente, como sus parientes lejanos e íntimos.

Si pensamos ahora en la distancia temporal que existe entre una y otra obra, entre la discepoliana y la estomacal, aunque entre un Cambalache y otro no han transcurrido «trescientos años», el caso del Quijote de P. Menard y el del autor español, sino sólo medio siglo (el tango es estrenado en 1934, por la entonces célebre cantante argentina Sofía Bozán), sí ha pasado mucho rock, y casi todo el tango, su gloria y su decadencia, su magia y su ruina inocultable. Lo que parecía «inevitable» componer, cantar, bailar y entender a comienzos de siglo, en los conventillos de las oleadas inmigratorias que llegan entonces al Río de la Plata, ya no lo es. La ley aún frágil del nuevo mundo, y las demás condiciones de vida que hoy vemos como discepolianas son, para el cantante uruguayo Peluffo y su grupo de rock, así como para su público de 1988, un esfuerzo de concentración imaginativa desde un universo telemático, de realidad virtual y de videoclips. Con respecto a ese delicado problema de sentido, concluye el narrador Borges:

«El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos pero el segundo es casi infinitamente más rico.» (p. 337 énfasis agregado, F. A.)

Realmente, nunca alcanza con lo verbal para comprender cabalmente el mundo de lo humano, queda sin incluir mucho de la infinita acción llamada semiosis, que incluye lo verbal pero junto con todas las demás formas del proceso sígnico. Eso lo sabía bien E. S. Discépolo cuando describió con concisión el tango como un pensamiento triste que se baila. (53) Acuden y se mezclan en ese acto que es el tango discepoliano tacto, olfato, palabra pensada, gusto mascado y mirada. Algo similar ocurre con la música y las letras de Los Estómagos medio siglo después.

Un argumento que ofrece Borges para demostrar su tesis sobre la creación de P. Menard es el contraste en destreza creadora de la duplicidad Cervantes/Menard. Lo que es «ingenio retórico» o gastado cliché



en uno, se convierte, dentro del horizonte de sentido del que viene [125] después, mucho más tarde, en un sentido radicalmente nuevo, audaz e insólito. Así, sobre el uso del lunfardo discepoliano por parte de Los Estómagos podría decirse lo que Borges hace decir a su narrador: en el primero (Cervantes, o Discépolo en este caso) se trata de un estilo fácil, de un juego brillante con la inmediatez cotidiana, mientras que en el otro (Menard o Los Estómagos) es un preciosismo filológico o irónico que reconstruye una época que sólo pueden adivinar pero que no vivieron.

Otro mérito no menor de esta obra singular y magistral de Pierre Menard y, agrego, de Los Estómagos, sería el desanestesiarse a sus respectivos públicos, tal como querían los formalistas rusos, el sacudir la gruesa capa de «gloria» (p. 338) que ha sedimentado implacable sobre lo que fuera en su momento una novela entretenida o un tango inquietante y crítico. Borges habla con desprecio de la devoción obsecuente que cayó después incesantemente sobre aquel «libro agradable» (p. 338) de Cervantes, y que sería uno de los obstáculos para gozarla de veras. Nos advierte divertido el narrador sentencioso que «la gloria es una incompreensión y quizá la peor» (p. 338). Cuando el relato cuenta sobre las notas, las infinitas correcciones que va destruyendo infatigable Menard hasta llegar a su creación final, la que debería leerse como «una especie de palimpsesto» (p. 339) de todo lo que fue escrito antes, es difícil dejar de pensar en todas las canciones, la música, el baile y la agitación cultural de la posdictadura uruguaya (y rioplatense) que condujeron inexorable y azarosamente a Los Estómagos hacia este Cambalache tan suyo e irreplicable de fines de los años ochenta. ¿Qué mejor imagen que la de un «palimpsesto» para la creación, esa superposición sorprendente de capas de sentido que luego saltan a la percepción y enriquecen transversalmente nuestra interpretación de un texto y del mundo donde éste existe?

## 2. EL ROCK ESTOMACAL COMO PRECURSOR DEL TANGO DISCEPOLIANO

«(...) el menor de los hechos presupone  
el inconcebible universo, e,  
inversamente, (...) el universo  
necesita del menor de los hechos.»  
«La poesía gauchesca», J. L. Borges

Retomo una idea borgeana que puede entenderse como un corolario del efecto pierremenard: lo que no sería «excepcional» en un famoso [126] compositor argentino de tangos de la tercer década del siglo XX, salta al oído de la escucha cercana al fin de ese siglo.

Propongo ahora leer/escuchar/sentir la música y la voz de Los Estómagos a través de su creación Cambalache de 1988 como un suceso semiótico previo e influyente en la poética del Cambalache de E. S. Discépolo de 1934. De nuevo, un ensayo de Borges acude en ayuda, se trata de «Kafka y sus precursores». (54)

Todo comienza normalmente en este breve texto, es decir, según el

canon fijado por la terceridad que nos promete (engañosamente) el título: se trata de indagar sobre quiénes pueden haber prefigurado o anticipado temporalmente a Kafka, una típica cuestión de índole histórico-literaria. Pero, desde el comienzo mismo de «Kafka y sus precursores», interviene, de modo subversivo, el deambular imaginativo descrito más arriba. ¿Qué pasaría, nos invita a suponer el narrador, si invertimos esa reconstrucción cronológica del buen sentido y damos rienda libre al puro juego abductivo? ¿Qué ocurriría si nos pusieramos a imaginar y soñar sobre cómo sería la literatura anterior a Kafka pero concebida como pos-kafkiana? Con esta consigna en mente, Borges reúne en su ensayo obras muy disímiles, para descubrir asombrado que éstas sólo son clasificables como un grupo o cuasi-género en virtud de una cierta condición o tono kafkiano que compartirían, y esto a pesar de su estructura, estilo y origen geográfico.

De no haber escrito Kafka y nosotros leído su obra, observa con justeza el narrador, estos textos tan disímiles (texto de lógica, erudición recóndita, parábola filosófica, poesía y relato épico) seguirían sin decirnos mucho, sin poseer esa fuerza persuasiva de encontramos ante algo siniestro, especialmente inquietante para la condición humana. Todo ocurre como en la perlaboración freudiana (*Durcharbeitung*), que se define como «una repetición modificada por la interpretación». (55) Sólo conseguimos comprender el sentido de algo ya acaecido en virtud de otra instancia que sucede bastante después, y que permite cerrar el bucle interpretativo de manera sorprendente y desacomodadora. Un [127] elemento hace contacto en nosotros porque ya existía algo en ciernes, en este caso en la intertextualidad abierta e ilimitada de escritos dispersos, esperando para reunirse bajo el signo kafkiano que viene luego y lanzar así un nuevo sentido al mundo. En esta perspectiva, lo kafkiano difuso y azaroso aparece como más valioso incluso que las obras del propio Kafka. Éstas son mucho menos leídas que lo que se pronuncia acertadamente ese dictamen casi de modo cotidiano. Se trata del juicio de mucha gente que jamás se detuvo a leer *El Proceso* o «El artista del hambre», y que, a pesar de ello, no se equivoca cuando utiliza este atributo en muy diversas circunstancias, sean éstas o no literarias.

Es común afirmar que un episodio de la Biblia es kafkiano, o que cualquier otro incidente que haya ocurrido antes, desde el punto de vista cronológico, se vuelve kafkiano gracias a ese *après coup* de la primeridad deambulante e imaginativa desarrollada por Borges en su texto. De ese modo, lo que tuvo lugar antes sólo parece encontrar su cabal sentido y real propósito en esa construcción bizarra de la imaginación que le asigna un significado después, a posteriori. Con la lectura o el rumor de Kafka encima, bien instalado en el cuerpo (social), surge con más nitidez el sentido de un suceso remoto. Por ejemplo, puedo aprehender cuál es la finalidad semiótica o teleología de un archiconocido episodio mejor que antes. En lugar de tratarse del relato de un mal muchacho llamado Caín, que es tan desagradecido con su progenitor celeste podemos preguntarnos qué pasaría, en cambio, si el hermano mayor de Abel fuera como el personaje K en *El Proceso*, un procesado sin culpa, sin sentido. ¿Y si el hijo de Adán y Eva no fuera desagradecido sino alguien maldecido por una Ley arbitraria, esencialmente violenta, que lo aplasta antes de que él

pueda ser reconocido y bendecido por la mirada esquiva de Yahwé? (56)

Pensemos ahora en el vínculo no obvio, caracterizado fundamentalmente por la primeridad imaginativa y no por la pura segundidad histórica, que existe entre la obra de Los Estómagos y la de E. S. Discépolo, a la luz de esta conclusión borgeana:

«El poema 'Fears and scruples' de Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos.' (...) El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar la del futuro' (p. 228 - énfasis en el original). [128]

Borges se burla de los confines de la tradición y de la norma académica -la tradición literaria- cuando desecha nada menos que al «primer Kafka de Betrachtung» como el auténtico precursor del Kafka maduro, del hoy clásico autor «de los mitos sombríos y de las instituciones atroces», ya que éste le debería más a «Browning o (a) Lord Dunsany» (p. 228). El escritor argentino no hace sino decir poéticamente lo que expone el semiótico y psicoanalista Balat (1992: 120): la primeridad es el terreno imaginativo en el cual todos deambulamos sin ser aún sujetos, sin ser siquiera individuos. El universo de la primeridad semiótica es tierra de todos y de nadie. Por eso pueden otros autores ser más precursores de Kafka que el propio escritor checo en su juventud, y a la inversa, el maduro Kafka puede enseñarnos lo mejor que existe virtualmente, como pura posibilidad, musement o deambular imaginativo, en otros autores que lo antecedieron en el tiempo.

Lo mismo puede afirmarse de Cambalache: mucho caos ha pasado por esa gran vidriera del mundo que describe este profético tango de 1934, pero luego de escuchar el Cambalache de Los Estómagos una nueva clase de violencia nos estremece, y reinfunde vida en aquel tango del mundo rioplatense del primer tercio de este siglo. El propio Enrique Santos Discépolo no podía escuchar este tango como lo hacemos nosotros: en su época lo popular era el tango. Una prueba de esto es que Cambalache se estrena en 1934 en el lujoso y céntrico teatro Maipo, en pleno centro de Buenos Aires, la capital argentina. Hoy, más de medio siglo más tarde, el género mismo es parte de la marginación que mezcla caóticamente con las cimas de la sociedad Cambalache. Pero cuando crea este tango, su autor lo hace desde una centralidad textual muy grande dentro de la canción popular a ambos márgenes del Río de la Plata. Era improbable que alguien se preguntara en aquel entonces si lo que hacía Discépolo era o no era auténtico, o si ese autor expresaba o no en verdad el sentimiento popular. Esa discusión en torno al tango en aquel momento simplemente era impensable. Al menos no existía en los términos en que, muchos años después, muchos críticos de la cultura latinoamericana se iban a preguntar con insistencia si el rock que ejecutan y cantan Los Estómagos, entre muchos otros creadores de estas latitudes, es un elemento cultural foráneo o exógeno, si para los jóvenes de Uruguay o Argentina escuchar y vibrar con sus creaciones significa vender el alma hacia afuera y exiliarse de los mejores valores autóctonos. Decidir si los movimientos del grupo de

rock rioplatense sobre el escenario son ecos espúreos y comerciales de sus pares norteamericanos o de los punks, un tema cultural favorito de los años [129] ochenta en esta región, definitivamente no formaba parte del sentido de aquel Cambalache de los años treinta, momento del apogeo absoluto del tango.

Cuando E. S. Discépolo habla de la razón en Cambalache en los términos que siguen:

«Qué falta de respeto, qué atropello a la razón,  
cualquiera es un señor, cualquiera es un ladrón»

él no podía prever que la razón podía entrar en esa crisis generalizada que llaman posmoderna, y que hoy parece innegable, cualquiera sea el nombre que el fenómeno sociocultural reciba, según la convicción epistemológica de quien lo piense. En 1934, todavía había algo monolítico que podía ser atropellado y, eventualmente, reparado y que podía reivindicarse con seguridad como la razón, es decir, como el dominio de lo indiscutible. Cuando gritan y cantan Los Estómagos el texto

«Qué falta de respeto, qué atropello a la razón,  
cualquiera es un señor, cualquiera es un ladrón»

lo hacen ya plenamente instalados a fines de la década de los ochenta, cuando esa confianza inamovible en una razón que salve la situación humana en el último minuto ha desaparecido. Los contemporáneos de este grupo musical en todo el mundo hablan de la existencia razones, de verdades locales o conversacionales, en el mejor de los casos, que sólo pueden arbitrar como retóricas limitadas y débiles dentro de la frágil interacción de la humanidad. La obra del grupo de rock uruguayo considerada aquí, forma parte de ese gran telón final sobre la razón que podía llegar a iluminarlo todo. ¿Pero cuando acudimos al relato del fin de los relatos del propio Discépolo, al Cambalache del revoltijo de lo alto y de lo bajo, de lo erudito y de lo rufianesco, a esta traducción argentina y tanguera del adinata griego no nos suena posmoderna?:

«Igual que en la vidriera irrespetuosa de los cambalaches  
se ha mezclado la vida y herida por un sable sin remaches ves llorar  
la biblia junto a un calefón».

De modo casi irresistible, viene a la mente la producción de ese otro creador de lo caótico junto a lo sublime, de quien con su obra excede cómodamente los límites de género y convención de su propia época, y que también proviene de esta región del mundo, el misterioso Conde de Lautréamont, el uruguayo Isidore Ducasse. Su definición de lo hermoso como «el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de [130] coser sobre una mesa de disección», ha sido expropiada tanto por los surrealistas como por el director británico Richard Lester en su imagen final del film Help. La obra de Ducasse también exhibe muy visiblemente esa capacidad de crear precursores y sucesores que posee Cambalache, y cualquier texto con suficiente poder de activación del deambular imaginativo humano. La posmodernidad o vigencia de E. S. Discépolo, autor de los años treinta, es muy plausible, pero este efecto estético e ideológico se hace notar muy especialmente, luego de escuchar o ver este Cambalache de Los Estómagos,

luego de sentirnos sacudidos por su genuina creación, ni versión, ni copia ni repetición, que viene del año 1988. Esta obra de los años ochenta llamada Cambalache actúa hacia atrás y hacia el futuro por igual.

Estos rockeros son hijos de un tipo de vidriera vertiginosa impensable en 1934. El cambalache catódico de la televisión es el gigantesco páramo donde va a dar todo lo deseable y lo decible en Occidente, desde el Papa y el Presidente o el Predicador hasta los condones coloridos, inflados y simpáticos de la empresa de ropas Benetton. Imposible prever hace seis décadas el «flujo sucio» de la televisión, afinada descripción de su programación ininterrumpida sin verdaderos programas singulares o unitarios, del sociólogo inglés Raymond Williams. (57) Imposible llegar a esta visión en una década tan radicalmente radiofónica y letrada como la del treinta. Y, sin embargo, hay algo perfectamente adecuado, satisfactorio estéticamente en la puesta en escena de este Cambalache de fines de los años ochenta.

## 2.1. La diferencia y el deambular imaginativo

«Perceval encima de las gotas en la nieve musa  
toda la mañana y usa  
tantas horas que todos los que al pasar  
lo vieron musar y creyeron que dormitaba».  
Fragmento del Cuento del Grial, de  
Chrétien de Troyes, citado por M. Balat, 1992

Quizás no sea plausible imaginar que algún joven uruguayo o argentino escuche Cambalache por primera vez en su vida por boca de Los [131] Estómagos, ese verano de 1988, en Montevideo. Pero no es difícil suponer que este hipotético receptor virginal de Cambalache, junto a muchos otros de su edad, nunca hayan prestado demasiada atención al hoy clásico tango de E. S. Discépolo. O que si alguno de ellos lo tarareó alguna vez fue de manera distraída, como una canción de sus mayores, algo a tomar con pinzas paródicas. Esa posibilidad queda revertida para quienes escuchan esta creación, ya sea en vivo, en el vídeo o simplemente en una grabación de audio de ese grupo. Se cierra la posible lejanía o ajenidad cultural con la escucha más plausible de esta creación que, en su ferocidad sin concesiones, recuerda otra creación igualmente potente y perturbadora: la que hace el desaparecido músico negro Jimmy Hendrix a partir del himno norteamericano, el Star Spangled Banner, al final del festival de Woodstock, en 1969, punto de inflexión en el período hippie en Estados Unidos, y en el resto del mundo occidental.

Las marcas de la enunciación presentes en todo enunciado, esas huellas lingüísticas que llevan a pensar y a postular el momento pasional del discurso, no lo agotan en modo alguno, sino que constituyen apenas «una parte ínfima del iceberg enunciativo». (58) Del mismo modo, las coincidencias léxicas o musicales entre el Cambalache de E. S. Discépolo, que aparece aquí transcrito en el Apéndice de este trabajo, y el Cambalache que realizan Los Estómagos no deben distraernos de la profunda

autonomía y diferencia de ambas obras entre sí. Lo interesante no radica tanto en buscar las trazas o evidencias arqueológicas de lo discepoliano en el rock de este grupo uruguayo de los años ochenta, sino en reconstruir la creación que produjo este último mediante un acto imaginativo. Confundir lo creado y acabado con la creación implica reducir el edificio triádico de la semiótica a sólo dos universos: el de la segundidad, en este caso el hecho cronológico e irremediable de que el Cambalache de E. S. Discépolo tuvo lugar antes, y el de la terceridad, la constatación consensual y legal de que, para el mundo, se trata de un tango y no de un rock, y el problema de la autoría legal. De aceptar esta visión diádica del mundo humano, el caso que nos concierne aquí, este Cambalache de Los Estómagos no sería más que una versión de un tango clásico. Luego sólo restaría decidir, de modo formal o informal, si esta nueva versión es una perversión o una di-versión del original. Pero este camino no nos permite pensar en la canción de 1988 del grupo de rock uruguayo como si [132] fuera una traducción, como una fuente de mundos posibles. Si aceptamos, con Peirce, la presencia de esta dimensión específica e irreductible del pensamiento llamada deambular imaginativo (el musement), se vuelve insostenible la existencia de la dicotomía de los hechos brutos y de las leyes que los regulan. De ser el sentido fruto de una dicotomía, todo se resolvería en la irreconcilable rivalidad entre generaciones o en la perfecta pacificación donde todo valdría igual, rock y tango, burla u homenaje. La visión triádica del significado postula el funcionamiento de un ciclo interminable de tradición, creación y tendencia al establecimiento de legitimidad, no sólo para el universo estético, sino para cada acto de semiosis humana.

Deambular imaginativamente, ya sea mediante una canción o una divagación que no sobreviva el fin del día en cualquier persona, tiene como efecto principal la posibilidad de salir de uno mismo, el poder hacerlo casi sin darnos cuenta y sin un rumbo clara o previamente prefijado. Esta clase de vagabundeo es la única vía, según Peirce, por la que pueden ingresar novedades, que exceden los límites de la experiencia, de lo consabido de ese mundo nuestro y familiar que de tan habitual ya se ha vuelto casi invisible. El producto final de la imaginación es la hipótesis que, con el tiempo tal vez haga caer un vasto edificio teórico, en el mundo de la ciencia, o que tal vez termine en un nuevo rumbo de vida. En el caso que nos concierne aquí, el postular la existencia de dicho vagabundeo semiótico como un elemento esencial del proceso que nos lleva a entender y cambiar o aceptar el mundo tal cual es, permite que concibamos este tango llamado Cambalache no como un reducto para viejos exclusivamente, una suerte de mausoleo cultural, ni como el humilde tributo de jóvenes que se ponen a cantar, a su modo, lo mismo que cantan sus mayores. No cambia demasiado en este enfoque dualista si el Cambalache de 1988 es realizado para enfrentar lo que cantan o admiran los viejos.

Entre la sumisión y el puro enfrentamiento hay un espacio o tiempo o acción que consigue terciar y generar un final inesperado. Entre la amenaza de lo desconocido -el accidente brutal- y la ley siempre en peligro de fosilización -la costumbre entendida como clausura de lo nuevo- se instala el musement libérrimo. Vale la pena redefinir entonces semiosis como la coexistencia compleja, fluida e inevitable de la experiencia -lo

ya visto, ejecutado, oído- la previsión o predicción -la expectativa y constatación de un orden generalizable- y la separación instantánea y fugaz pero irreductible de esas dos dimensiones en la creación imaginativa. [133]

Para entender el significado como un incesante movimiento conviene recordar la observación de Balat (1992: 105) sobre la falta de pureza o perfecto aislamiento de la primeridad creativa en el edificio semiótico peirceano, que Balat equipara con el dispositivo teórico del imaginario lacaniano. La primeridad semiótica ya está trabajada por un después del re-conocimiento, y por un antes del impacto de la historia, ya sea la cercana, la percepción de cada instante, como la mucho más distante de la genealogía, de los ancestros. Sobre esta última podemos pensar en la tradición como un fino depósito de semiosis ya transcurridas que cae, sin cesar y desde todos los tiempos, sobre las nuevas generaciones. La instantaneidad de ese musement o deambular imaginativo nos hace pasarlo por alto, y retener sólo la fuerza contundente del pasado, la determinación que acota inexorablemente nuestras posibilidades, llámese contexto, tradición o antecedente, y esa tendencia hacia el después, la visión completa de lo que nos proponemos como logro y destino, que guía y justifica lo que hacemos y pensamos en cada momento.

Tanto en francés medieval como en castellano antiguo encontramos el término *muser* y *musar*, respectivamente. El acápite de esta sección nos presenta al héroe medieval cuando divaga absorto y extasiado, fuera de sí, momentáneamente ausente de su habitual ser guerrero. Perceval se absorbe en la analogía caprichosa y ensoñada entre las gotas de sangre en la nieve y la fisonomía de su amiga. Para Balat (1992: 119) lo que está en juego en ocasiones como ésta es el «tono» semiótico, un elemento que, por definición, no llega a actualizarse como vehículo signico, como ese enviado «oficializado» que es, por ejemplo, todo símbolo, la clase de signo dotada de generalidad asegurada y de un futuro aceptable. La tonalidad de la imaginación como deambular consiste, en cambio, sólo en una especie de flotación, un movimiento humano que no llega a aterrizar ni a concebir un buen puerto donde ir a parar. Porque, «el musement es esencialmente tonal. (...) No es la significación actualizada lo que predomina en lo tonal, sino los modos de pre-significación marcados tanto por la posibilidad real» (ibid). Dentro de este universo de la primeridad, *Cambalache* no es ni tango famoso, ni recreación paródica ni sentido homenaje de *Los Estómagos* a un género o a un artista del pasado como E. S. Discépolo. Todos estos aspectos pertenecen a la segundidad, al duro e irrevocable momento del juicio una vez que ha sido emitido, a aquello que cada público logró comprender o prefirió descartar, y por supuesto también a la terceridad, donde habitan los géneros, las normas poderosas del mercado. Por ejemplo, las prohibiciones de pasar uno de los [134] dos textos llamados *Cambalache* en ciertas radios, y la preferencia a emitirlo por otras (la banda de AM opuesta a la de FM), de acuerdo a un mecanismo que recuerda el funcionamiento de las variantes de un fonema en rigurosa distribución complementaria.

La semiosis tonal propia de la imaginación y de la abducción, para Balat, serían virtualmente el terreno de nadie y de todos, un ámbito sin pasado ni futuro que está siempre en fuga, como el instante inasible. Sólo

en esta dimensión de la primeridad es posible soñar con lo que aún no es, y dejar de lado la certidumbre y el asedio forzoso de lo realactualizado, por ejemplo, el nombre de E. S. Discépolo adherido para siempre al célebre tango Cambalache. También queda en suspensión en esta instancia lo potencial y generalizable, el futuro probable de esa canción entre los seguidores de Los Estómagos, y entre sus también muy probables detractores, los discepolianos ortodoxos o los rockeros que detestan el tango. ¿Cómo escapar de la reiteración ciega y de la generalización poderosa que encarrila toda ocurrencia semiótica dentro de la norma, ya sea musical o económica, si no es desde una zona que no es de nadie, pero donde todos podemos instalarnos un instante para soñar con lo Otro, con lo que sólo ofrece un evanescente poder ser, un may be al decir de Peirce? Esa mera posibilidad constituye, no obstante, el momento en que se produce una suerte de shuffle semiótico, me refiero a la función que lleva ese nombre y que está incluida en el programa estándar de los reproductores de disco compacto actuales. El shuffle (traducible por «mezclador») sirve para alterar al azar el orden secuencial rígido y previsible en que han sido industrialmente dispuestas las canciones de un disco compacto. El Cambalache de Los Estómagos implica un rebarajar análogo al descrito, un desbarajuste del orden conocido, el que concluye por alterar y desnaturalizar. Esta operación semiótica lanza hacia el futuro nuevo material para ser normalizado. Con el tiempo, este Cambalache revulsivo de 1988 será una composición musical más, algo que hicieron estos jóvenes de entonces con un tango-monumento, tal vez un neoclásico, como lo son hoy, para la tradición musical del Río de la Plata, los alguna vez muy polémicos tangos del compositor argentino Astor Piazzolla.

### 3. CONCLUSIÓN: LA CREACIÓN, UNA OCUPACIÓN ILEGAL Y FORTUITA

Desde la concepción presentada aquí, el creador no sería entonces más que un squatter, es decir, un ocupante ilegítimo, provisional y [135] efímero de la creación. La creación siempre está, virtualmente desocupada pero habitable, a pesar de la acción contraria de dos fuerzas vecinas, la ley y la tradición. Tierra de nadie, sin ley ni precedente que honrar, pero limitada por las otras dos fronteras, la primeridad es un piso móvil, un agitado centro sublunar, para utilizar el tradicional término de la metafísica aristotélica. Esa zona de squatters, de lo humano concebido como una tonalidad vaga e inasible, es la paridora de ese extraño sentimiento que sólo se deja aprehender para informarnos que ya se ha retirado, y que por falta de mejor nombre llamamos libertad.

Quizá convenga recordar por última vez que toda interpretación ejerce violencia, y que el sentido es siempre un sentido impuesto, una forma de violencia que sólo ha sido olvidada y apaciguada con el tiempo. Lo consentido es sólo el final provisorio, inestable si lo vemos desde la larga duración, de una práctica infinita. Por eso, no importa quién vino antes y quién después, sólo importa, tal como cantan Los Estómagos, sentir que «la música está enferma», que «nosotros también» lo estamos, que no hay un lugar de salud estética, neutro y apacible desde donde crear y escuchar música, palabras o recibir formas de vida. Por eso, para



recuperar la música, primero hay que perderla y perderse, «hay que volverla a romper».

#### Referencias bibliográficas

- ANDACHT, F. (1993). Entre signos de asombro. Anti-manual para iniciarse a la semiótica, Montevideo: Trilce.
- (1994). «Los infortunios de la Ley: Caín y Abel». En Antiguos Crímenes, D. Gil (ed.), 135-158. Montevideo: Trilce.
- BALAT, M. (1992). «Le musement, de Peirce à Lacan». Revue Internationale de Philosophie 180, 101-125.
- BENJAMIN, W. (1970). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica». En Discursos Interrumpidos, 17-57. Madrid: Taurus.
- BORGES, J. L. (1980) «Kafka y sus precursores» y «Pierre Menard autor de El Quijote». En Prosa Completa vol. I, 331-340 y 226-228. Barcelona: Bruguera.
- CORRINGTON, R. (1994). Ecstatic naturalism. Signs of the world. Bloomington: Indiana University Press.
- GEHLEN, A. (1976). El hombre. Madrid: Fundamentos.
- GOBELLO, J. Y STILMAN E. (1966). Las letras del tango de Villoldo a Borges. Buenos Aires: Editorial Brújula. [136]
- LAPLANCE, J. Y PONTALIS, J-B. (1981). Diccionario de Psicoanálisis. Barcelona: Labor.
- PARRET, H. (1983). «L'énonciation en tant que déictisation et modalisation». Langages 70, 75-86.
- PEIRCE, C. S. (1936-58). The Collected Papers of C. S. Peirce Vol. I-VIII. C. Hartshome, P. Weiss, A. Burks (eds.). Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.
- RODULFO, R. (1989). El Niño y el significante. Buenos Aires, Paidós.
- SÁBATO, E. (1963). Tango. Discusión y clave. Buenos Aires: Losada.
- WILLIAMS, R. (1974). Television: Technology and Cultural Form. London: Fontana.

#### Apéndice:

Letra de la canción Cambalache, de Enrique Santos Discépolo (Argentina, 1934) y del rock Cambalache del grupo Los Estómagos (Uruguay, 1988). Se ha conservado la ortografía de la edición escrita, tal cual aparece en la recopilación de Gobello y Stilman (1966: 85).

'Que el mundo fue y será una porquería

ya lo sé  
en el 506 y en el 2000 también.  
Que siempre ha habido chorros maquiavelos y estafados,  
contentos y amargaos, barones y dublés.  
Pero que el siglo XX es un despliegue de maldad insolente  
ya no hay nadie que lo niegue.  
¡Vivimos revolcados en un merengue, y en un mismo lodo

todos manoseados!

Hoy resulta que es lo mismo ser derecho que traidor  
ignorante, sabio, chorro, generoso estafador.  
Todo es igual nada es mejor, lo mismo un burro que un  
gran profesor. No hay aplazao ni escalafón los inmorales  
nos han igualao.

Si uno vive en la impostura y otro roba en su ambición da lo mismo  
que  
seas que seas cura, colchonero, rey de bastos, caradura o polizón.

Qué falta de respeto, qué atropello a la razón  
cualquiera es un señor, cualquiera es un ladrón.  
Mezclados con Stravinsky van Don Bosco y la Mignon  
El Nino y Napoleón, Carnera y San Martín.

Igual que en la vidriera irrespetuosa de los cambalaches  
se ha mezclado la vida  
y herida por un sable sin remaches ves llorar la biblia junto  
a un calefón.

Siglo XX cambalache problemático y febril  
el que no llora no mama y el que no afana es un gil.  
¡Dale nomás, date que va, que allá en el horno nos vamos a [137]  
encontrar! No pienses más, sentate a un lado, que a nadie importa  
si naciste honrao.

Da lo mismo el que labura noche y día como un buey,  
que el que vive de las minas  
que el que mata, que el que cura,  
o está fuera de la ley. [139]

Escritura y crítica: nuevas teorías literarias  
Jesús Camarero  
Universidad del País Vasco-EHU

Cuando en 1908 Marcel Proust escribe su famoso *Contre Sainte-Beuve* ya se está produciendo el seísmo que sacudirá el edificio de la crítica y de la teoría literarias en nuestro siglo. Poco después, hacia 1910-20, en el Este de Europa, un grupo de científicos y estudiosos del lenguaje lleva a cabo una actividad ingente alrededor del *Círculo Lingüístico de Moscú* y de la *Sociedad Opoïaz*. Se trata de los *Formalistas* (Jakobson, Eikhenbaum, Chklovski, Vinogradov, Tynianov, Brik, Tomachevski, Propp), los fundadores de la *Poética* y de las teorías de la inmanencia de lo literario. Años después, hacia 1960-70, básicamente en Francia, surgen los

Estructuralistas (Barthes, Propp, Lévi-Strauss, Greimas, Todorov, Genette, Jakobson) que, inspirados por el Curso de Lingüística general de Saussure, acometen la construcción de un edificio teórico para algunos todavía no superado. Además, después de la Segunda Guerra [140] mundial se produce un desarrollo (59) espectacular de las ciencias humanas (psicoanálisis, sociología, mitología, lingüística, etc.), las cuales van a impregnar las teorías críticas y, en muchos casos, se van a instituir en modelos de interpretación de las obras literarias, formando un solo cuerpo con los métodos de análisis. Sobre estos cimientos se levantará la llamada *Nouvelle Critique* y también sus epígonos, aunque sin evitar cierta polémica: tras la publicación de *Sur Racine* (1963), Picard publicó en 1965 un panfleto titulado *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. Un año después Barthes respondía al ataque con *Critique et vérité*, Weber lo hacía con *Néocritique et paléo-critique* y Doubrovsky terciaba con *Pourquoi la nouvelle critique?*

Un somero repaso de los conceptos que están fundamentando la teoría crítica de nuestros días, nos hace ver dos fases diferenciadas, no en el tiempo sino en los conceptos y metodologías. Ambas fases tienen ya su espacio conceptual y metodológico reconocido en el ámbito de la teoría literaria (aunque, como es obvio, lo tiene más la primera que la segunda desde el punto de vista cuantitativo) y su difusión ha llegado a nuestro país con mayor o menor intensidad según los casos.

Dentro de la primera fase hay un primer bloque con las teorías que surgen directamente del tronco del Formalismo y del Estructuralismo y que abordan el estudio de la literatura en un movimiento de dentro a fuera del núcleo de la obra literaria, acometiendo ámbitos o nociones diferentes: las dos primeras se refieren a dos dimensiones internas de la obra misma (texto y escritura) y la tercera a una dimensión que escapa ya a este núcleo (el lector). En primer lugar, en el ámbito del Texto, podríamos inscribir los estudios de Poética (Jakobson, Todorov, Genette, Zumthor), de Semiótica literaria (Barthes, Greimas, Eco, Kristeva, Lotman, Chabrol, Riffaterre, Grupo de Entrevernes, Escuela de París, Fabbri, Grupo de Lieja), de Lingüística del Texto y Análisis del Discurso (Schmidt, Petöfi, García-Berrio, Van Dijk, Lozano-Peña-Marín-Abril) o de la Deconstrucción (Culler, Derrida). Dentro igualmente del ámbito nuclear de la obra, en segundo lugar y alrededor de la noción de Escritura, encontraríamos la Teoría de la Escritura y la Gramatología (Étiemble, Février, Blanchot, Peignot, el grupo del [141] CEE; (60) Derrida, Gelb, Goody), a las que habría que añadir algunos ámbitos afines como la Grafemática (Marin), la Legibilidad (Richaudeau) o la Bibliología (Estivals, Escarpit). Un poco más lejos en el tiempo, pero formando parte conceptualmente de este primer bloque, aunque fuera ya del ámbito interno de la obra y en referencia a la noción de Lector, tenemos la Teoría de la Recepción (Jauss, Iser, Prince, Fish, Holland, Bleich, Nisin, Charles).

Por otra parte, un segundo bloque contendría -paralelamente al primero y a veces con cierta anticipación en el tiempo- la crítica «filosófica», un conjunto de teorías surgidas de corrientes de pensamiento, como la Psicocrítica (Mauron, Bellemin-Noël, Cixous), la crítica Existencialista (Sartre, Camus) o la Sociocrítica (Goldmann, Barbéris, Duvignaud, Ricoeur). Justo será señalar también las importantes

derivaciones producidas a partir del psicoanálisis, como la crítica del Imaginario (Bachelard, Durand) o la crítica Temática (Starobinski, Richard, Poulet, Rousset).

La segunda fase correspondería al conjunto de teorías que han evolucionado en mayor grado respecto de los presupuestos teóricos iniciales de la Nouvelle Critique, constituyendo de paso áreas específicas en algunos casos muy delimitadas. En primer lugar hay que referirse a las nuevas corrientes fruto de la maduración o transformación de teorías anteriores o incluso de la reacción contra ellas, como la Pragmática del discurso literario, fundada por Jakobson y Benveniste (Maingueneau, Dubois, Van Dijk, Schmidt, Ducrot), la Narratología, derivación del Análisis Estructural del Relato (Alexandrescu, Bal, Bremond, Lejeune, Zérafra) o la Ficcionalidad (Genette, Hamon, Calle-Gruber, Debray-Genette). En segundo lugar estarían las teorías Sistémicas de la literatura (Iglesias, 1994), para las cuales la literatura es un sistema, un medio de comunicación y una institución social (en algunos casos se trata de un concepto heredero de la noción de «dialogismo» elaborada por Bajtín e importada por Kristeva). Destacan entre ellas la Semiótica de la Cultura (Lotman, Escuela de Tartu), la noción de campo literario (del sociólogo Bourdieu), la noción de institución literaria (de Dubois), la Teoría Empírica de la literatura (Schmidt, Grupo de Siegen) o la Teoría de los Polisistemas (Even-Zohar, Grupo de Tel-Aviv). [142]

Hasta aquí el breve recorrido por las teorías críticas que constituyen en el día de hoy la metodología habitual en los estudios literarios. En algunas de estas teorías todavía se sigue avanzando y nuevos títulos rellenan cada año los compendios teóricos de las distintas corrientes o escuelas. Por todo ello nos encontramos sin duda en un momento histórico para las ciencias humanas que, aliadas a los estudios literarios, han promovido un avance jamás conocido en la ciencia literaria. Pero esto supone sin embargo un problema para el estudioso, el investigador o el crítico: el de la (excesiva) proliferación de teorías y la complejísima red de conceptos y metodologías que se ha conseguido crear. En pro de su resolución son ya algunas las voces que se han levantado propugnando una globalidad crítica (García Berrio, 1983 y 1995), es decir, un intento de des-estancar los distintos compartimentos o corrientes y de construir así una red de relaciones con todas las teorías.

A este problema cabría añadir el de la recepción de otras teorías igualmente válidas pero que, debido a su juventud o a la falta de una transmisión adecuada, no han llegado a los lectores y estudiosos o no lo han hecho con la intensidad necesaria para conseguir obtener esa globalidad crítica ideal basada en la intercomplementariedad de todas las teorías existentes. A este asunto dedicamos las líneas siguientes. Nuestro ánimo entonces será representar aquí algunas nuevas teorías de la ciencia literaria de origen francés principalmente, pero bajo un denominador común específico que, en líneas generales, gira alrededor de la conceptualización de la escritura y la dimensión interna de la literatura.

En primer lugar es el concepto de escritura el que reúne aquí a las cuatro teorías o metodologías que expondremos después. Todas ellas analizan los procesos internos de la escritura como creación sígnica: la Oulipocrítica se ocupa de los procedimientos formales literarios (base de

la composición textual), la Gramatextualidad estudia los grados de representación de lo escrito (en base a la idea de grafismo), la Téctica se ocupa de la dimensión meta-escritural y la Circularidad de la articulación interna del tejido textual. Se trata por tanto de teorías que están muy atentas al proceso de formalización de la literatura y quizás por ello son una especie de gramáticas de la forma: la Oulipocrítica estudia las constricciones o algoritmos que regulan el flujo de las formas y que permiten una acción sobre el contenido, la Gramatextualidad se ocupa de las formas de la iconicidad (con grados y niveles), la Téctica analiza las texturas (cristalización de la metarrepresentación) y la Circularidad estudia la forma circular en sus diversas categorías de lo verbal y lo visual. [143]

Además, en todos los casos se aborda el estudio del texto como un análisis del funcionamiento interno de la obra, (61) sin obviar en absoluto las capacidades de reflexividad propias de la escritura: la Oulipocrítica conceptúa la escritura como proceso de creación (cuyas leyes formales trata de domesticar), la Gramatextualidad crea el gramatexto como categoría específica y nuclear de la graficidad escritural, la Téctica reúne un compendio de categorías metaescriturales del texto (dotado de capacidad añadida metarrepresentacional) y la Circularidad trata de la composición textual. Estamos pues ante un elenco de metodologías críticas que, al tratar la entidad sígnica en distintos niveles, se constituyen también en teorías semióticas: la Oulipocrítica trata de signos generadores/generados, la Gramatextualidad del carácter icónico de los signos de la escritura, la Téctica de la capacidad del signo para reflejar su comportamiento y la Circularidad del signo circular del texto.

Estos rasgos comunes ponen en evidencia cierta tendencia de un ámbito de la crítica literaria, bien sea como reacción a Saussure o profundizando sus tesis, bien sea llevando al límite ciertos aspectos de la productividad sígnica en el nivel de la escritura. Pero cada metodología tiene por supuesto su autonomía en cuanto a los conceptos y sobre todo en cuanto al modo de componer el modo de análisis propiamente dicho.

## LA OULIPOCRÍTICA

«Oulipocrítica» es un término creado por Jacques Bens en 1983 («Oulipocritique», Magazine littéraire, 192, p. 42). En principio se define con este término aquella metodología crítica que los escritores oulipianos (62) utilizan para analizar su propio trabajo, puesto que la escritura oulipiana requiere un procedimiento de comprobación de su proceso de elaboración, como veremos luego. Al fin y al cabo se trata, según Bens, de responder a la pregunta: ¿esta técnica de escritura o esta obra puede ser considerada oulipiana? Y en suma parece que con ello se constituye un ámbito particular de la literariedad, puesto que de [144] la respuesta a esa pregunta depende la definición de un texto como perteneciente a lo literario. Siguiendo este razonamiento se ha ampliado lógicamente el campo de los objetos analizables y el Oulipo ha llegado a plantearse si sus presupuestos serían aplicables a otras obras, como efectivamente ocurre: son los plagios por anticipación de las obras

clásicas y son también algunas obras coetáneas del Oulipo que compartían con él ciertos presupuestos formales (como el Nouveau roman). A partir de aquí se puede pensar en la Oulipocrítica como una metodología válida para analizar ciertas obras en las que la formalización ha operado construyendo un texto a veces un tanto especial.

Lejos de una renuncia a la teoría o de una dispersión argumental, el Oulipo se ha preocupado de ordenar (y hasta de delimitar) su metodología crítica, que es al mismo tiempo la base de su principio generador de escritura. En este sentido, desde 1974, viene publicando con implacable frecuencia las obras de su *Bibliothèque Oulipienne*, editadas para el público en cuatro gruesos volúmenes hasta el día de hoy. En esta biblioteca peculiar la maquinaria textual viene acompañada (como siempre, pero profusamente) de su correspondiente «modo de empleo», con lo cual esta colección de casi un centenar de obras es también una referencia teórica inexcusable. Además el Oulipo ha publicado dos volúmenes, *La littérature potentielle* (1973) y *Atlas de littérature potentielle* (1981), donde se encuentran directamente referencias teóricas que en nuestra opinión constituyen la columna vertebral de la Oulipocrítica. A ello cabría añadir la labor intensa de algunos investigadores (B. Magné a la cabeza) que, en ya numerosas publicaciones, (63) vienen aportando una teoría imprescindible para el progreso de esta metodología.

La obra literaria tiene normalmente determinaciones o condicionamientos que afectan a su construcción: el soporte-página sobre el que se inscribe el texto (con sus medidas prefijadas según formatos), el orden de composición de la escritura en líneas de izquierda a derecha y de arriba a abajo... Esto para empezar. Y además puede estar sometida a limitaciones que a veces nos pasan desapercibidas, como las 128 páginas exactas de que se compone cada uno de los varios miles de volúmenes de la colección «*Que sais-je?*» de la editorial P.U.F. La Oulipocrítica analiza estas reglas que los oulipianos [145] denominan constricciones y evalúa en cada caso el procedimiento de construcción-escritura y las posibilidades generadoras de significación a partir de la(s) fórmula(s) empleada(s).

Una constricción («*contrainte*», en francés) es una categoría lógico-formal de la literariedad oulipiana capaz de producir escritura (texto) por medio de un sistema preestablecido. Una constricción puede estar basada en un elemento lingüístico (letra, palabra, frase, fonema, etc.) y/o construirse a partir de una ecuación o algoritmo (que expresa matemáticamente la operación a realizar por/en la escritura). Otra distinción (64) importante es la que hace el Oulipo entre anoulipismos (operaciones escriturales sobre textos ya escritos) y sintoulipismos (creación de textos nuevos a partir de constricciones). E. R. Curtius, en su célebre *Literatura europea y Edad Media latina*, distingue entre manierismos formales y manierismos del contenido y de paso se refiere con profusión a no pocos ejemplos; para nosotros queda claro que, en el caso oulipiano, las constricciones utilizadas son en muchos casos esos mismos manierismos formales (lipograma, pangrama...) y en otros casos se trata de fórmulas más complejas que inciden también en lo formal, es decir, el contenido pasa a un segundo plano y la estrategia de la escritura se establece en el ámbito de las formas. Por tanto nos encontramos claramente en el dominio de la teoría de los procedimientos formales literarios, que

algunos han confundido con juegos o entretenimientos barrocos, pero que constituyen un principio esencial para entender el mecanismo interno de la obra en su dimensión más puramente textual.

En un pequeño ensayo, J. Roubaud ha enunciado lo que según su opinión son los dos principios fundamentales que deberían guiar el análisis oulipocrítico. En primer lugar el principio de identificación, enunciado como «un texto que sigue una restricción habla de esa restricción». A partir de cierta mecánica de la reflexividad o de un fenómeno de metaescritura, el texto oulipiano pone en evidencia el mecanismo que hace posible su funcionamiento, de modo que toda restricción u operación de escritura es transparente y queda expuesta en la práctica por el mismo texto. En segundo lugar el principio de [146] generación, que reza «un texto que sigue una restricción matematizable contiene las secuencias de la teoría que ilustra». Lo que quiere decir que siempre es posible enunciar formalmente ese proceso de la escritura por medio de una ecuación y que esa fórmula expresa una productividad o capacidad de generar texto, dando lugar a una gramática de matrices de la que la escritura oulipiana se ha dotado para su funcionamiento. Esto es lo que ha permitido con posterioridad una reconducción matemática de las prácticas oulipianas, llegando obviamente a una producción textual basada en el ordenador y en el software. (65)

En un opúsculo publicado en *Bâtons, Chiffres et Lettres* (1965), R. Queneau se preguntaba qué era la «literatura potencial». Se respondía él mismo diciendo que las obras oulipianas pretenden ante todo proponer a los escritores «nuevas estructuras» de tipo matemático o «nuevos procedimientos artificiales o mecánicos» que contribuyan a la actividad literaria; algo así como «apoyos de la inspiración» o «ayudas a la creatividad». Años más tarde F. Le Lionnais publicaría dos manifiestos sobre el concepto de potencialidad literaria. En «*La Lipo. Le premier manifeste*» se refiere a la dicotomía radical que se abre entre inspiración y restricción: desdeña la inspiración por considerarla externa y alejada de lo literario e incide en que la literatura tiene que poseer reglas a la fuerza pues ya está basada en una de las mayores que existen, la lengua. Luego pasa revista a la tendencia analítica (que trata de descubrir las posibilidades de creación «que pasaron desapercibidas» para los autores en algunas obras) y a la sintética (que trata de inventar-descubrir nuevos métodos capaces de dar lugar a nuevos textos). Estos procedimientos lógicos y abstractos son matematizables puesto que la escritura es una combinación de signos (la lengua también) y que sobre ella se pueden aplicar criterios de composición, variación, intersección, etc.

En «*Le second manifeste*» hay una frase que resume el espíritu oulipiano a la hora de pensar el texto: «la poesía es un arte simple y de pura ejecución», no es algo coyuntural sino algo ligado a lo inherente, a la estructura, al aparato, al sistema que permite el funcionamiento de un texto, una «sintaxis infraestructural» de lo formal que permite utilizar el código más allá de sus posibilidades conocidas, un amaestramiento [147] del contenido que facilita una creación libre e innovadora con efectos muy beneficiosos para la lectura. También se refiere a los problemas que residen en la esencia misma del funcionamiento o actividad escritural oulipiana, como son la eficacia y viabilidad de las estructuras o

procedimientos formales utilizados. En líneas generales la eficacia de una constricción depende de la dificultad con que se aplique en/a un texto, pero esta dificultad, lejos de constituir siempre algo negativo, puede en algún caso ser utilizada de modo beneficioso para llevar la maquinaria formal más allá de los límites habituales. Este puede ser un factor determinante de la viabilidad que, en altísimo porcentaje, está asegurada pues normalmente la viabilidad del texto no es más que el resultado de la viabilidad del propio diseño de la constricción, imaginación aparte por supuesto.

La Oulipocrítica es entonces la dimensión teórica complementaria del taller de diseño de constricciones que el Oulipo tiene siempre en funcionamiento. Pero de paso se ha ido constituyendo un cúmulo teórico -inexcusable- que surge no tanto de una reflexión sistemática/organizada, sino de la práctica textual. Este aspecto innovador es el que de modo subrayado caracteriza a la Oulipocrítica: la teoría va surgiendo a medida que el escritor profundiza en las posibilidades de composición del tejido textual. El resultado no puede ser menos que una auténtica teoría de la praxis escritural desde dentro, es decir, allí donde el escritor se enfrenta a la hoja en blanco, donde la imaginación (que en principio se dirige siempre al contenido) se pone al servicio de la(s) forma(s) para diseñar la estrategia de construcción de un edificio todavía vacío... pero ¿acaso esta planificación previa y luego incorporada no forma parte también de eso que llamamos «texto»?

#### LA GRAMATEXTUALIDAD DE JEAN-GÉRARD LAPACHERIE

La Gramatextualidad o Gramaticidad es una teoría de la escritura literaria que aparece publicada en 1984 en la prestigiosa revista *Poétique* (nº 59, pp. 283-294), en un artículo titulado «De la grammatextualité». Esta teoría constituye una parte importante de la teoría de la escritura en la que el autor viene trabajando desde hace tiempo y de la que ya ha publicado unos cuantos resultados: «Écriture et lecture du calligramme» (1982), «Paillason, expert écrivain ou de l'art d'écrire» (1989), «Poly-, hétéro- et exo-graphies» (1990), «Indice d'écriture» (1992) o «Escritura: entre texto y dibujo» (1994). [148]

El concepto de gramatextualidad implica una relativa autonomía de la escritura, de forma que «los trazos depositados sobre un soporte determinado definen un modo de existencia escritural del texto, constituido por una red de trazos dispuestos en distintas figuras». Es decir que la gramatextualidad es una propiedad que tiene la escritura para constituir textos según leyes semióticas propias. Semejante dispositivo supone entonces una cierta «reactivación» de los significantes gráficos que, paralelamente a la función poética de Jakobson, habría que definir como una función gramática o función poética de la escritura, la cual comprendería aquellas realizaciones escriturales (66) que sobrepasan la simple representación de la lengua, una especie de poética «del grafismo escritural independiente del significado fónico o del encadenamiento discursivo». En este sentido la gramatextualidad lapacheriana viene a establecer un contrapunto a la teoría de Saussure, pues trata de construir



una semiótica del signo escritural sin pasar obligadamente por la consideración lingüística.

La gramatextualidad pasa por una conceptualización de la escritura como figuración y no tanto como transcripción, es decir, que los signos escriturales gramatextuales tienden a representar por sí mismos los objetos a que se refieren y no tanto por medio de un código de transvase lengua-escritura; de modo que va más allá de la consideración de Foucault acerca del caligrama que combinaba escritura ideogramática y alfabética, pasando ya a una figurativización de la escritura bastante radicalizada. Como la que Lapacherie detecta en los carmina figurata medievales, los versos ropálicos griegos y latinos, algunos textos dadaístas, las Palabras en libertad de Marinetti, los poemas espacialistas de los Garnier, Un Coup de Dés... de Mallarmé o en la obra de Tardieu, Cummings, Claudel, Segalen, Leiris o Butor.

La gramatextualidad define la escritura según ciertos grados de figuración, por ejemplo los grados de iconicidad tan diferentes que pueden separar el alfabeto de un pictograma. En ambos podemos hablar de escritura, pero el alfabeto supone una abstracción que representa un componente verbal y el pictograma es totalmente figurativo y remite a un objeto directamente. Este hecho obliga a crear una primera clasificación basada en el grado de figuración de cada tipo de escritura: desde lo puramente alfabético hasta el polo icónico, pasando por [149] lo «parcialmente figurativo», mezcla de lenguaje e imagen, de alfabeto y de ideograma (como en el caso del caligrama) y lo «relacionalmente figurativo» (diagrama o icono de relación).

Otro factor a tener en cuenta es la inscripción o «conjunto de procesos mediante los cuales aparecen signos, trazos o letras sobre un soporte material». En primer lugar hay que considerar que la escritura es grafismo, trazos perceptibles visualmente; lo cual da lugar a un primer nivel de inscripción, el de la letra o trazo depositado sobre el soporte y que Lapacherie llama nivel gramático. Después la escritura organiza el soporte-plano sobre el que se depositan aquellos trazos, distribuye y alinea vertical y horizontalmente las líneas de modo que el texto resulte legible, es el nivel inscriptico que corresponde no ya a la letra sino a la página.

La combinación de los cuatro grados de figuración y de los dos niveles de inscripción da lugar a ocho tipos de prácticas gramatextuales diferentes, algunas de las cuales pueden participar de varios ejes a la vez. Veamos en qué consisten: 1) las letras de la escritura icónica (67) forman manchas que remiten a objetos: son los Pictogrammes de Queneau o las letras publicitarias o las iluminaciones de los códices; 2) la página se organiza a base de cuadros con figuras creadas a partir de caracteres (escritos a máquina, por ejemplo en la poesía visual). En el segundo nivel, el componente figurativo y el componente lingüístico comparten la construcción del grado ideogramático que 3) a nivel de la letra produce gramatextos como los de la mimología gráfica o del simbolismo tipográfico: una letra representa un fonema y un objeto a la vez, y 4) a nivel de la página produce composiciones como el caligrama. A medio camino del grado icónico y del ideogramático y a caballo entre el nivel «gramático» y el inscriptico se encuentran algunos gramatextos como los caligramas árabes y

persas llamados bismallahs (en los que un verso coránico es representado con una decoración profusa fruto de la hibridación de un icono y de una(s) letra(s) caligrafiada(s) en una página). En el tercer grado de figuración el diagrama compatibiliza el componente figurativo y el lingüístico, pero en base a una relación de disposición de los componentes textuales, dando lugar a composiciones de marcado carácter topológico. Así, 5) a nivel de la letra, los mensajes publicitarios explotan abundantemente las posibilidades figurativas de la tipografía; y 6) a nivel de la página se construyen espacios donde se disponen composiciones [150] gramatextuales que imitan una partitura musical (es el caso de *Conversation- Sinfonietta* de Tardieu). En el grado alfabético abstracto ya no hay figuración, pero el dispositivo escritural no reproduce la linealidad tradicional, sino que pone en marcha las posibilidades de la materia gráfica de la escritura que habitualmente son ignoradas. De esta forma, 7) en el nivel de la letra aparecen por ejemplo todas las manipulaciones tipográficas, y 8) en el nivel de la página se registran composiciones vanguardistas del tipo *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau.

Al combinar el registro figurativo o icónico y el registro lingüístico o verbal, la escritura despliega dos tipos de «comportamiento» diferentes: por un lado se deja analizar desde el punto de vista de la semiótica de la imagen y en los registros más figurativos el tipo de lectura pasa a ser tabular...; (68) por otro lado es pertinente el análisis semiológico-lingüístico, ya que la lectura lineal, estándar, exige una metodología semiótica más cercana al análisis lingüístico.

Con la gramatextualidad de Lapacherie la teoría literaria descubre la posibilidad de una metodología del texto literario en relación con dimensiones plásticas que antes eran ignoradas o tratadas desde un punto de vista ajeno a lo escritural. De este modo se enriquece el concepto de escritura (69) al sistematizar bajo régimen gramatextual ciertos componentes gráficos y matéricos que, de forma inherente, estaban alojados en la esencia misma de la práctica escritural. Y al mismo tiempo abre paso a un ámbito nuevo del análisis del signo y de la significación en el campo semiótico.

## LA TÉXTICA DE JEAN RICARDOU

Aparte de varias obras teóricas y artículos especializados, así como de algunas obras narrativas de corte nouveauromaniano, (70) Ricardou es [151] el teórico por excelencia del Nouveau roman, como así lo atestiguan los títulos siguientes: *Problèmes du nouveau roman* (1967), *Pour une théorie du nouveau roman* (1971), *Le nouveau roman* (1973) o *Nouveaux problèmes du roman* (1978).

La Téxtica ('textique' en francés) es -hasta el momento- un folletín teórico publicado en la revista *Conséquences* (ligada a la editorial parisiense *Les Impressions Nouvelles*) bajo el epígrafe «*Éléments de Textique*». Un compendio teórico del que hasta ahora se han publicado cuatro partes: la 1ª en *Conséquences*, nº 10, 1987, pp. 5-37 (incluyendo también la *Scríptica*); la 2ª en el nº 11 de la revista citada, 1988, pp. 5-32; la 3ª en el nº 12, 1989, pp. 4-37; y la 4ª en el nº 13/14, 1990, pp.

166-206. La 5ª parte tenía anunciada su publicación en el que fue el nº 15/16, pero «problemas de espacio» desaconsejaron su inclusión y con posterioridad la revista *Conséquences* ha dejado de existir, con lo cual quedan por desarrollar y/o publicar áreas completas de la disciplina como la Textodromía, la Intertéctica o la Pantéctica. De 1984 a 1986 Ricardou dirigió un seminario sobre el esbozo de esta materia en el Collège International de Philosophie de París. Asimismo han tenido lugar varios coloquios en el centro de Cerisy-la-Salle sobre esta teoría, dirigidos por el propio Ricardou (el último de ellos el año 1995). Sobre el tema de la representación y la escritura ha publicado también *Une maladie chronique. Problèmes de la représentation écrite du simultané* (1989).

A pesar de haber publicado todavía -pensamos- una pequeña parte de la teoría, Ricardou analiza en sus estudios un amplio abanico de obras cuyo denominador común, en líneas generales, responde a una literatura de corte formalista y vanguardista: C. Marot, Mallarmé, Flaubert, Proust, Sartre, Valéry, M. Roche, Roussel, Rimbaud, Joyce, Borges, algunos nouveauromaniers (Simon, Pinget, Robbe-Grillet, Ollier o incluso él mismo), textos del Oulipo (Lescure, Perec, Roubaud) y textos de alto nivel de formalización (*Grands Rhétoriciens*, J. Lahougue). Sin embargo hay que señalar que la teorización realizada por Ricardou sobre esta materia y otras afines -como la *Scríptica*- se ve acompañada de una casuística taxonomizante ingente y hasta excesiva, además de conllevar una terminología difícil de manejar (que el propio autor ha tratado de justificar con lo que él llama «helenocoherencia sazónada con algunos rasgos de latín»).

Para Ricardou la Teoría de la Escritura tiene dos ámbitos fenoménicos que él denomina *Scrípción* (gesto por el que los caracteres son trazados sobre el soporte) y *Escritura* (encadenamiento de acciones por [152] las que un escrito, en lo inmediato o lo sucesivo de su construcción, se ve provisto de ciertas estructuras o parámetros). La *Scrípción* sería la materia de estudio de la *Scribología*, de las operaciones de la escritura. Por su parte la *Escritura* genera dos tipos de estructuras: las *scripturas* y las *texturas*. En primer lugar, las *scripturas* serían la materia de la *Scríptica*, ciencia que estudiaría los dispositivos del *script* generados a partir del trabajo de la representación, lo *scriptual*. En segundo lugar, las *texturas* corresponderían a la *Téctica*, disciplina que estudia los dispositivos del texto obtenidos por efecto de la *metarrepresentación*, lo *textual*. Centrados entonces en los dispositivos textuales que son el objeto de la *Téctica*, conviene ante todo analizar en profundidad el funcionamiento de los fenómenos que producen la diferenciación entre lo que es texto y todo lo demás. Para ello resulta pertinente de todo punto establecer una clara distinción entre *representación* y *metarrepresentación*.

La *representación* nace con la vocación de desvanecerse ante el lector absorto en la idea que la escritura le está procurando en el instante de la lectura. En este sentido son precisamente los aspectos materiales -sobre todo- los que tienden a desaparecer en la percepción del lector siempre, eso sí, que de la *lecturabilidad scriptual* (conjunto de capacidades que hacen posible la lectura) se consiga pasar a la *legibilidad scriptual* (propiedades que provocan el interés del lector).

Por su parte la metarrepresentación es toda maniobra que excede el efecto de representación y que «exalta orgánicamente ciertos parámetros de lo escrito que la representación suele obliterar». Además, siguiendo la equivalencia de la dicotomía significación/significancia, Ricardou establece otra del tipo representación/representancia, en la que la representancia es la función desarrollada por los aspectos materiales sometidos a los ideales. La hiperrepresentancia sería la presencia subrayada de ese fenómeno antes descrito, llegando incluso a la desaparición de los aspectos o estratemas materiales.

Para entender en profundidad el conjunto de fenómenos de la percepción y de la imaginación antes referidos, hay que analizar sobre todo el funcionamiento interno de la lecturabilidad scriptual en el nivel de la representación. La lecturabilidad consta de cuatro operaciones simultáneas que provocan sendos efectos en cuanto a la relación texto/lector. La primera operación es la replicación o evaluación de los aspectos materiales y produce el efecto de identificación. La segunda es la aglomeración o articulación de las distintas partes y produce el efecto de recorrido. La tercera es la representación propiamente dicha o medición de los [153] aspectos ideales, que produce el efecto de comprensión. Y la cuarta es la concreción o unión de los distintos aspectos que, junto con la representación, produce el efecto de travesía o transparencia. El intercambio que provoca la travesía o transparencia a instancias de la representación conlleva la disminución de los aspectos materiales articulados por la concreción; es decir, se produce la sustitución del nivel matérico del significante por la idealidad del significado, ya que en ellos se halla representado el objeto. Después tendría lugar, con diferente intensidad según los casos, la legibilidad scriptual.

Cuando concurre además el efecto de metarrepresentación se produce una estructura o parámetro de la escritura que Ricardou denomina textura. Por ejemplo: la distribución periódica de sonidos similares más allá del nivel semántico en un poema. Se trata entonces de un fenómeno que excede efectivamente el funcionamiento representativo, pero que la propia representación trata de acompasar y asimilar a los otros aspectos del poema para obtener cierto «equilibrio orgánico» o compensación estructural que suscita al fin y al cabo la metarrepresentación. Este nudo de relaciones específicas que construyen la textura se llama texturación. Pero ya se constata que, debido al concurso de la representación, que pone la base de la metarrepresentación y permite su acción al mismo tiempo que la simultánea con la suya, ambos efectos de la escritura se complementan entre sí y conjugan sus aportaciones. No se puede pensar entonces en una separación funcional de representación y metarrepresentación, ni en una gestión autárquica de cada una de ellas sino que, muy al contrario, débese tener en cuenta una interacción plena de las dos.

A partir de aquí Ricardou comienza el despliegue de su ingente taxonomía categorial de las diferentes texturas. Pero de forma básica, comienza ese despliegue estableciendo una especie de poética del texto que comporta una dinámica intercategorial de la textura a nivel metarrepresentacional. Esta dinámica se estructuraría en base a un núcleo estructural que organiza un espacio scriptual según una textura, la cariotextura. Alrededor de ella estaría la pericariotextura o corona

estructural que ayuda al núcleo textural. Entre medias de ambas se colocarían los cariolaxismos o caracteres intrínsecos y extrínsecos que imponen cierta tolerancia al núcleo textural. De este modo la cariotextura sería un dispositivo mínimo cuya diferenciación de la representación y de la pseudometarrepresentación (vid. más adelante) no excluye posibles conexiones de ambas con la metarrepresentación. La pericariotextura, por su parte, enriquece la [154] metarrepresentación introduciendo formas de mayor intensidad que se añaden a la estructura nuclear; siendo de dos tipos: los monosinergismos o ayudas respectivas de resorte simple y los disinergismos o apoyos mutuos de doble acción. Por fin los cariolaxismos ponen de relieve la cantidad de tolerancia de la estructura (a menos tolerancia, más refuerzo de elementos auxiliares; en cuyo caso se produciría la pseudometarrepresentación o efecto excesivo de relaciones adyuvantes de una estructura nuclear que de hecho puede no existir como tal núcleo).

Tras la exposición de este concepto dinámico y sus parámetros correspondientes, la metarrepresentación es explicada por medio de categorías específicas cuyo número aún no es posible determinar. (71) Al mismo tiempo se nos permite avanzar en ciertos estadios específicos del concepto de metarrepresentación que delimitan más dicho concepto y que a continuación exponemos. La pseudometarrepresentación es una maniobra textural que pone de relieve mecánicamente ciertos registros de la escritura obviados por la representación. Al actuar del modo que se subraya, se produce una actuación demasiado rápida que provoca una decisión unilateral (o reforzar ciertos parámetros que se hallaban disminuidos, o debilitar otros parámetros hegemónicos), lo cual no puede por sí solo acceder al nivel de la metarrepresentación, al haber elegido una sola de las operaciones. La hipometarrepresentación es una maniobra que mantiene determinada situación de la escritura en el umbral de la metarrepresentación, provocando una hipotextura o textura frustrada. De este modo la metarrepresentación puede ser definida según dos propiedades: la «multa organica» infligida a la representación y el realce conjunto de distintos parámetros disminuidos. La hipometarrepresentación sólo tendría la primera pues, aunque no carecería de núcleo textural (sí es el caso de la pseudometarrepresentación), sin embargo no dispondría de realce conjunto. La hipometarrepresentación se produce cuando un núcleo textural (vid. cariotextura) no puede progresar «por falta de relaciones que permitan la conjunta promoción de parámetros asociados». La hiperbolometarrepresentación es todo aquello que excede la metarrepresentación y produce una textura ostentatoria o hiperbolotextura, debido al concurso de particularidades suplementarias, lo cual da lugar a ciertas ventajas: la textura se hace más [155] sensible todavía (aparecen relaciones cómplices) y hay nuevos aspectos de la escritura que se transparentan de modo sinérgico. Una textura se vuelve hiperbolotextura cuando su núcleo estructural o cariotextura se sobrecarga con al menos un adyuvante superfluo.

La parte desarrollada por Ricardou al día de hoy y publicada en *Conséquences* despliega una texturotipología que se podría agrupar en las siguientes categorías: las paracorotexturas (unidades de tipo espacial que funcionan por vecindad), las isocorotexturas (elementos que ocupan la

misma posición en distintos lugares del texto), las anticorotexturas (cuyos elementos ocupan lugares opuestos, bien sea en posiciones iguales o distintas), las homocorotexturas (cuyos elementos ocupan posiciones parecidas a partir de una separación regulada) y las autocorotexturas (todavía sin desarrollar y/o publicar). Cada una de ellas tiene sus propias derivaciones, dando lugar a una casuística enorme que conlleva un aparato teórico extenso. Y como el desarrollo completo -incluyendo todas las categorías- todavía no ha llegado a su término, habrá que esperar nuevas publicaciones de esta metodología semiótica de la escritura cuyo confín, al menos en su núcleo conceptual, se halla ya perfilado.

## LA CIRCULARIDAD DE JAN BAETENS

La circularidad es un complejo teórico homogéneo dentro de la ingente labor investigadora de Jan Baetens y su definición salió a la luz en un artículo titulado «Qu'est-ce qu'un texte «circulaire»?», publicado en la revista *Poétique* (1993, nº 94, 215-228). En una segunda entrega, Baetens analizó la circularidad visual, publicada en español con el título «Narración visual y circularidad» (1994, en *Escritura y multimedia*, pp. 89-109, Vitoria: UPV/DFA/Arteragin).

Como decíamos la obra teórica de Baetens es enorme y abarca sobre todo un ámbito en el que se encuentran texto e imagen. De lo literario (72) señalaremos sus artículos: «La question des notes: l'exemple de Jean Ricardou» (1987), «Une transcription de Mallarmé» (1988), «Le transscripturaire» (1988), «Autour du grammatexte» (1988), [156] «Autographe/Allographe» (1988), «Paratexte = pérítex te + építex te» (1989), «Georges Perec, série B» (1990), «Renaud Camus et le génie de la phrase» (1990), «Jean Paulhan et le discours analogique» (1991), «Littérature expérimentale: les années 80» (1993); así como sus libros: *Aux frontières du récit* (1987), *Les mesures de l'excès* (1989) y muy recientemente *L'éthique de la contrainte* (1995).

Baetens parte del hecho de que todo texto puede convertirse en circular mediante una relectura (lo cual, dicho sea de paso, no es demasiado importante), pero hay algunos textos que han sido escritos utilizando ciertos procedimientos formales de escritura que los convierten de forma innata en circulares (lo cual es muy distinto). Este fenómeno se ve realizado teóricamente si -según Baetens- se introducen tres factores: el peritexto, el soporte y el punto de vista del lector. Para poner en claro de entrada la diferencia entre simple relectura y verdadera circularidad, conviene tener en cuenta las siguientes cuestiones. En primer lugar, muchas relecturas -que son simples vueltas atrás de la lectura- «carecen de una línea que atraviere la obra». En segundo lugar, en las relecturas que pueden llamarse circulares Baetens distingue entre mecánicas (en las que la relectura es simple repetición de la lectura anterior y que puede hacerse en cualquier obra) y productoras, que sólo permiten ciertas obras y en las que el lector no puede parar la lectura debido a un «agujero», disponiendo la obra de un procedimiento que avisa y guía al lector (incluso en pro de la transformación de la misma).

Como se puede suponer la circularidad es analizada sobre todo en

obras de cierto grado de formalización (Borges, Proust, Beckett, Ollier, Simon, Joyce, Perec, Mallarmé, J.-B. Puech, Ricardou, M. Snow, Lahougue, B. Peeters, Robbe-Grillet...) y debido quizá a este hecho queda asociada al concepto de modernidad, como veremos al final.

La circularidad, como mecanismo textual de unos procedimientos aplicados a la forma de la escritura, puede operar según ciertas oposiciones que afectan a su funcionamiento interno. En primer lugar, hay textos en los que el principio de composición de la historia difiere de la ley de construcción del discurso que cuenta esa historia. Sin embargo otros textos hacen coincidir ambos pero siempre teniendo en cuenta que la circularidad de la historia puede no afectar al estatuto del discurso y que la circularidad del discurso siempre implica un cambio en la historia. En segundo lugar, cabe diferenciar entre circularidad única (en la que el final de la historia o del discurso remite a su comienzo) y circularidad plural o repetida (en la que las repeticiones se multiplican [157] en el interior del discurso o de la historia con una cantidad variable de repeticiones, una extensión parcial o integral o también un grado de analogía que admite variantes). Finalmente habría que tener en cuenta la cantidad y posición estratégica de las unidades que se repiten, pues la repetición puede afectar al conjunto de la historia o del discurso o tan sólo a una parte limitada de componentes de importancia variable.

Para Baetens este sistema de oposiciones debe ser completado con tres parámetros: a) la obra como objeto material, el texto o el conjunto de una materialidad que se conforma como volumen-libro, (73) b) el aparato peritextual o componentes extratextuales del libro que van asociados a él, y c) el soporte o materialidad sobre la que se deposita el texto mediante la inscripción. Y como la circularidad puede darse o no en cada uno de esos niveles, Baetens distingue tres tipos de circularidad: simple, doble o triple.

En la circularidad simple se contempla la circularidad del texto o del peritexto o del soporte. La oposición más intensa se produce cuando estamos ante un texto circular cuyo peritexto y soporte no son circulares y también un soporte circular con un peritexto y soporte no circulares, debido a la separación esencial que existe entre texto y soporte, pues se trata de dos entidades distintas en principio, aunque luego queden asociadas por medio de la escritura y, más concretamente, por la inscripción. En cuanto al peritexto, en todo libro hay unas marcas peritextuales que implican ya cierta circularidad (el juego de la portada y de la contraportada, por ejemplo) aunque el texto y el soporte no sean circulares, pero ciertas manipulaciones de la maqueta pueden introducir importantes modificaciones para conseguir efectos circulares.

Por su parte, la circularidad doble supone la asociación de dos parámetros en ausencia del tercero y define configuraciones textuales circulares muy potenciadas en su forma. Pero es en la circularidad triple donde el efecto de circularidad alcanza su cota más elevada, como en el libro fotográfico de Michael Snow (1975): *Cover to Cover* (cfr. Butor, 1992), en el que Baetens detecta una combinación de los tres parámetros -texto, peritexto, soporte- con un nivel de formalización que produce efectos como los siguientes: pasar una página supone [158] un cambio de 180 grados en el punto de vista ya que el reverso presenta una imagen

opuesta a la del anverso; el libro se lee en los dos sentidos gracias también a los micro-palíndromos de cada hoja; las imágenes del centro del libro rotan sobre sí mismas de modo que el sentido de la lectura se invierte (en ello ayuda también el hecho de que la portada funciona igualmente como contraportada); la circularidad se ve aumentada por la aportación del peritexto, que funciona por medio de tres mecanismos: supresión (el aparato perigráfico desaparece de la portada y de la contraportada), contracción (el copyright es casi invisible) y ficcionalización (el peritexto aparece fotografiado en el propio libro).

Con posterioridad a esta teoría de la circularidad literaria, Baetens completó el concepto de texto circular con un análisis de la circularidad aplicado a la narración visual, al mismo tiempo que abordaba la coincidencia de la circularidad con la modernidad. En esta segunda aportación teórica concretada en el ámbito de la imagen (historieta, novela-cine, fotonovela) se produce un cambio importante respecto a una cierta poética de la circularidad: el género pasa a un segundo plano y el soporte adquiere un papel fundamental en la definición de la obra, sin por ello dejar de vincular la imagen con el texto.

En este sentido el autor aborda el análisis de la relación modernidad-circularidad según dos parámetros contrapuestos pero complementarios: la producción y la recepción de las obras modernas y/o circulares. Bajo el régimen de la producción, las obras modernas no surgen de la inspiración del autor sino que se construyen con constricciones específicas. Además, en lugar de constituirse en «un doble del mundo» tienden a obtener «la sobredeterminación recíproca (74) de todos sus elementos en todos los niveles posibles», con lo cual el escritor trabaja con materiales obtenidos por la re-lectura de su dispositivo e invita al lector a transformar su recorrido por el texto en una auténtica escritura. Bajo el régimen de la recepción, son modernas las obras que, además de ser legibles, también son lecturables, (75) es decir, que el lector puede descifrar sus mecanismos de funcionamiento interno. Como la modernidad plantea sobre todo una serie de problemas de construcción de la obra, coincide entonces con la circularidad, que también «confronta la obra con su propia diversidad material» al mismo tiempo que propone un ámbito específico de la «revolución textual» de nuestros días. [159]

#### Referencias bibliográficas

- BUTOR, M. (1992). *Transit A/Transit B*. París: Gallimard.
- DUPRIEZ, B. (1984). *Gradus. Les procédés Littéraires*. U.G.E.
- GARCÍA BERRIO, A. (1983). «Más allá de los «ismos»: sobre la imprescindible globalidad crítica». En *Introducción a la crítica literaria actual*, P. Aullón de Haro (ed.), 347-387. Madrid: Playor.
- (1995). «Más sobre la globalidad crítica». En *Teoría de la crítica literaria*, P. Aullón de Haro (ed.), 511-541. Madrid: Trotta.
- IGLESIAS, M. (1994). «El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas». En *Avances en Teoría de la Literatura*, D. Villanueva (ed.), 309-356. Santiago de Compostela: Universidad.
- LAPACHERIE (1990). «Poly-, hétéro- et exo-graphies». *Poétique* 84,



395-410.

SKINNER, Q. (ed.). (1985). The Return of Grand Theory in the Human Sciences. Cambridge: Cambridge University Press.

SNOW, M. (1975). Cover to Cover. New York UP: The Presses of the Nova Scotia College of Arts & Design.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

