

Freie Universität Berlin
Lateinamerika-Institut
Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften

**Renovación del lenguaje de la novela en la obra de Jean Echenoz,
Copi, Jean-Philippe Toussaint y César Aira**

Dissertation
zur
Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Geisteswissenschaften (Dr. Phil.)

Erste Gutachterin: Prof. Dr. Susanne Klengel
Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Matei Chihai

Tag der Disputation: 28.04.2017

Eingereicht von:
Juan Camilo Rodríguez Pira

Berlin, April 2016

Eidesstattliche Versicherung und Erklärung:

Hiermit erkläre ich, dass die Dissertation von mir selbstständig angefertigt wurde und alle von mir genutzten Hilfsmittel angegeben wurden. Ich erkläre, dass die wörtlichen oder dem Sinne nach anderen Veröffentlichungen entnommenen Stellen von mir kenntlich gemacht wurden.

Ich erkläre hiermit, dass ich mich bisher keiner weiteren Doktorprüfung unterzogen habe. Ich habe die Dissertation in der gegenwärtigen oder einer anderen Fassung an keiner anderen Fakultät eingereicht.

Vorveröffentlichung, die aus dieser Dissertation hervorgegangen ist:

„Ya no es necesario hacer obras con ayuda de la tecnología; mejor hacer máquinas que hagan las obras por nosotros’. César Aira y los procedimientos de escritura”. Sektion *El texto como máquina: matices de una alegoría*. Chihaiia, Matei und Sánchez Jiménez, Antonio (Hrsg). Romanische Studien 5, 2016.

Anne-Liis Maripuule.

Sa olid alati mu kõrval, ilma sinuta oleks see võimatu olnud.

Agradecimientos

Esta investigación nació gracias a un descubrimiento fecundo. Quiero agradecer a las personas e instituciones que acompañaron este proceso:

A la Prof. Dr. Susanne Klengel por su apoyo constante y dedicado. Sus aportes fueron fundamentales desde el inicio; todo el rigor y exactitud obtenidos se los debo a ella. Al Prof. Dr. Matei Chihaiia por su lectura crítica y entusiasta. Estos dos factores, junto con su calidez y sus conocimientos sobre Lotman, aportaron claridad y precisión. A la Prof. Dr. Ulrike Schneider por presentarme a los *Jeunes auteurs de Minuit* y darme luces en varios de los retos de esta pesquisa.

Al coloquio del LAI. Ya vamos varias generaciones y a cada una le debo mucho. Sus comentarios a mi proyecto, en cada una de sus etapas, me permitieron pulir mis propuestas. Aprendí bastante con sus trabajos; comentarlos y discutirlos iluminó el mío.

Al KAAD. No solo fue crucial el apoyo económico durante un buen trecho, también aportó mucho el acompañamiento personal. Me llevo buenos amigos, experiencias bonitas y mucha calidad humana.

A mi familia, mis amigos y mi pareja, acá, allá y acullá. Cuando quería hablar del proyecto y cuando no quería hablar del proyecto; cuando quería compañía y cuando quería encerrarme. Sin su calidez, cariño y presencia, nada de esto habría valido la pena.

Índice.

Agradecimientos	4
Índice	5
Zusammenfassung	8
Summary.....	9
Introducción. Renovación paralela y presentación de la metodología lotmaniana	10
Primera parte. Manifestaciones y presupuestos teóricos	26
1. Manifestaciones de la renovación.....	26
1.1. Visiones críticas.....	26
1.1.1. Alteración en el paisaje francés	28
1.1.1.1. <i>Jeunes auteurs de Minuit</i> : Autores sin manifiesto común	28
1.1.1.2. Aproximaciones al fenómeno: Confrontación con otras artes, cuestionamientos y variaciones.....	33
1.1.2. Alteración en el paisaje argentino.....	45
1.1.2.1. Tradición alternativa, exotismo y aventuras. Más allá de la singularización de Aira	46
1.1.2.2. Aproximaciones al fenómeno: Confrontación con otras artes, cuestionamientos y variaciones.....	56
1.1.2.3. Copi: Un caso fronterizo	63
1.2. Corte temporal y presentación del corpus	65
1.2.1. <i>Les grandes blondes</i> (1995) de Jean Echenoz	67
1.2.2. <i>Le bal des folles</i> (1977) de Copi	70
1.2.3. <i>La télévision</i> (1997) de Jean-Philippe Toussaint	72
1.2.4. <i>El congreso de literatura</i> (1997) de César Aira.....	74
1.3. Resumen del capítulo	77
2. Modos de aplicación de la metodología lotmaniana	78
2.1. Conceptos básicos	80
2.1.1. La literatura: Sistema de modelación y lenguaje	80
2.1.2. La semiósfera: Espacio semiótico.....	82
2.1.2.1. Definición general.....	82
2.1.2.2. Carácter abstracto del espacio.....	83
2.1.2.3. Fronteras.....	85
2.1.2.4. Dinámicas entre núcleo y periferia.....	86
2.1.2.5. Heterogeneidad	91
2.2. Literatura mundial en la semiósfera	92
2.3. Mecanismos de renovación y aumento de la informatividad	98
2.3.1. Explicación general.....	99
2.3.1.1. Mecanismos inherentes a cada sistema	100
2.3.1.1.1. Mecanismos comunes a todos los sistemas.....	100
2.3.1.1.2. Mecanismos propios de las artes y las culturas.....	101
2.3.1.2. Dinámicas entre lenguajes/sistemas	103
2.3.1.3. La explosión.....	106
2.3.1.3.1. Irrupciones improbables.....	107
2.3.1.3.2. Inclusión de elementos extrasemióticos y papel del agente.....	109
2.3.2. Procesos de renovación en la novela.....	112
2.3.2.1. Alteración de códigos.....	112

2.3.2.2. Intersecciones novedosas	113
2.3.2.3. Confrontación con otras artes.....	113
2.3.2.4. Procedimientos para explotar	114
2.4. Resumen del capítulo	115
Segunda parte. Análisis textuales	118
3. Alteración de códigos. <i>Les grandes blondes</i> (1995) de Jean Echenoz: Perturbación de la novela policíaca	119
3.1. Participación de códigos	123
3.1.1. Usos convencionales de lo policíaco	124
3.1.2. El arte de citar: El vértigo como hilo y el narrador que vigila.....	130
3.2. Perturbación de códigos	136
3.2.1. Desautomatización extrema, alusiones perturbadoras y cuestionamiento lúdico	137
3.2.2. El arte de cazar: Arbitrariedad burlada	141
3.3. Resumen del capítulo	150
4. Intersecciones novedosas. <i>Le bal des folles</i> (1977) de Copi: Copresencia de elementos heterogéneos.....	152
4.1. Choques entre diversos géneros	156
4.1.1. Novela rosa exagerada	156
4.1.2. Novela policíaca atrabancada.....	160
4.1.3. <i>Künstlerroman</i> irónico	164
4.2. Consecuencias de la intersección	167
4.2.1. Imposibilidad de explicaciones e interpretaciones.....	171
4.2.2. Choques entre diversas valoraciones	177
4.3. Resumen del capítulo	184
5. Confrontación con otras artes. <i>La télévision</i> (1997) de Jean-Philippe Toussaint: Traducciones ilegítimas, tropos y tensión	186
5.1. Temporalidades e imágenes superpuestas	190
5.2. Traducciones hipotéticas y tensión.....	195
5.2.1. Particularidades y valores de otros lenguajes	197
5.2.2. Quietud y minuciosidad buscadas en la pintura: Tropos, contemplación y arte sobre el arte	200
5.2.3. Simultaneidad buscada en televisores e instalaciones	208
5.3. Resumen del capítulo	218
6. Procedimientos para explotar. <i>El congreso de literatura</i> (1997) de César Aira: Mecanismos de incorporación	221
6.1. Traducir y clonar	229
6.1.1. Traducciones entreveradas e indiscernibles.....	230
6.1.2. Traducción y clonación: Metáforas de transformación y creación	234
6.1.3. Clonar: Salirse de sí mismo	237
6.2. Procedimientos para entramar, singularizar y participar	239
6.2.1. El monstruo: Lo único e irrepetible	240
6.2.2. La ‘máquina soltera’: Alejarse y actuar	244
6.3. Resumen del capítulo	251

7. Revisión transversal.....	254
7.1. Alteración de códigos.....	254
7.1.1. <i>Le bal des folles</i> : Perturbación del pacto autobiográfico.....	255
7.1.2. <i>La télévision</i> : Texto autobiográfico que “ignora” lo narrado.....	258
7.1.3. <i>El congreso de literatura</i> : Más que un episodio de caricatura.....	260
7.2. Intersecciones novedosas.....	262
7.2.1. <i>Les grandes blondes</i> : Aglomeración de elementos heterogéneos mediante personajes y continuidad.....	263
7.2.2. <i>La télévision</i> : División arbitraria entre “trivial” y “profundo”.....	265
7.2.3. <i>El congreso de literatura</i> : La intersección como proyecto.....	269
7.3. Confrontación con otras artes.....	271
7.3.1. <i>Les grandes blondes</i> : Traducciones ilegítimas y divertidas.....	272
7.3.2. <i>Le bal des folles</i> : Tensión con performances inexistentes.....	274
7.3.3. <i>El congreso de literatura</i> : Crear desde la tensión.....	276
7.4. Procedimientos para explotar.....	277
7.4.1. <i>Les grandes blondes</i> : Búsqueda de la ‘blonde bizarre’.....	278
7.4.2. <i>Le bal des folles</i> : Escritura con el cuerpo y dificultades creativas.....	280
7.4.3. <i>La télévision</i> : Quietud contemplativa.....	283
Conclusiones. Hacia una metodología de estudio de la renovación.....	286
Bibliografía primaria.....	291
Bibliografía secundaria.....	292

Zusammenfassung

In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erneuerten Jean Echenoz, Copi (Pseudonym von Raúl Damonte), Jean-Philippe Toussaint und César Aira, unter anderen mit ähnlicher Ästhetik, die Art und Weise, wie Romane geschrieben werden. Diese neuen Herangehensweisen konfrontieren uns mit zwei Aspekten einer übergreifenden Problematik. Erstens: Da diese Schriftsteller aus verschiedenen kulturellen Hintergründen kommen, ist es notwendig, eine Methodologie auszuwählen, die den kulturellen Rahmen übersteigt. Und zweitens: Diese Methodologie muss die Gruppierung mehrerer unterschiedlicher Beobachtungen ermöglichen.

Wir folgen den wissenschaftlichen Beiträgen Juri Lotmans und betrachten Literatur als eine Sprache bzw. als sekundäres Modellierungssystem, das in der Semiosphäre mit mehreren anderen Systemen interagiert. Die Annahme der Literatur als semiotisches System dient zwei Zwecken. Erstens: Die Semiosphäre gilt als gemeinsamer Raum für alle Texte und Systeme; Weltliteratur ist in diesem topologischen Raum platziert und interagiert mit anderen Systemen. Und zweitens: Die Erneuerungsmechanismen der semiotischen Systeme sind auf die Literatur anwendbar.

Unter Berücksichtigung solcher Erneuerungsmechanismen führen wir vier Prozesse ein, um die beobachteten Neuerungen zu analysieren. Erstens: Code-Änderungen. Wenn die Verwendung von Codes von früheren Verwendungen abweicht, wird die Konventionalität des Codes in Frage gestellt und seine Informativität wächst. Zweitens: Innovative Schnittmengen. Die Kopräsenz von Elementen aus verschiedenen Subsystemen stimuliert Umkodierungen, verschiebt Grenzen und zerlegt innere Hierarchien. Drittens: Konfrontation mit anderen Künsten. Wenn die Literatur mit anderen künstlerischen Sprachen konfrontiert wird, kann sie Elemente aus diesen Künsten übersetzen und die Einfügung einiger ihrer Codes vorschlagen; gleichzeitig, da nicht alles übersetzbar ist, wendet sich die Literatur an diese Spannung und benutzt ihre exklusiven Charakteristika. Und viertens: Explosionsverfahren. Explosion bezeichnet einen Moment, in dem Elemente, die einem System fremd sind, eindringen und neue Dynamiken auslösen; ein Explosionsverfahren zielt darauf ab, neue Elemente zu identifizieren und sie in den Text zu integrieren.

Summary

In the last decades of the 20th century the novels of authors like Jean Echenoz, Copi (Raúl Damonte's pseudonym), Jean-Philippe Toussaint and César Aira, among with some others with similar aesthetics, renewed the way in which novels were being written. This renewal confronts us with two aspects of a broader challenge. First, as these writers have different cultural backgrounds, it is necessary to choose a methodology that spans cultural frames; and second, this methodology must be able to encompass several observations identified separately.

Following the scientific contributions of Yuri Lotman, literature can be considered as a language (more exactly, a secondary modeling system) and placed in the semiosphere, where it interacts and shares space with other systems. The attributes and dynamics of the semiosphere explain the development and relations of different semiotic systems. Assuming literature as a semiotic system serves two purposes. First, it provides a common space for multiple texts; world literature is placed in this topological space and interacts with multiple systems. And second, the mechanisms of renewal of semiotic systems are entirely applicable to literature.

Taking into account those mechanisms of renewal, we introduce four processes to analyze the renewal observable in the work of the authors we consider. First: code alterations. When the use of codes differs from previous uses, the conventionality of the code is questioned and its informativity grows. Second: innovative intersections. The co-presence of elements from different subsystems stimulates recodifications, alters borders and dismantles inner hierarchies. Third: confrontation with other arts. When faced with other artistic languages, literature can translate elements from them and suggest the incorporation of some of their codes. Simultaneously, because not everything can be translated from one language into another, literature employs this tension and makes full use of some of its exclusive characteristics. And fourth: procedures for explosion. Explosion designates the moment in which elements alien to a system burst in and trigger new dynamics. A procedure for explosion aims to identify new elements and incorporate them within a text.

Introducción. Renovación paralela y presentación de la metodología lotmaniana.

En las últimas décadas del siglo XX se observó un cambio en la manera de novelar que excedió ámbitos culturales, se evidenció en la obra de múltiples autores en lenguas romances, y se ejemplificó en cuatro novelas del escritor francés Jean Echenoz, el argentino francófono Copi (seudónimo de Raúl Damonte), el belga francófono Jean-Philippe Toussaint y el argentino César Aira. Si bien esta renovación y cambio de valores se manifestó en la obra de varios autores, en distintas lenguas y cartografías, *Les grandes blondes* (Echenoz, 1995), *Le bal des folles* (Copi, 1977), *La télévision* (Toussaint, 1997) y *El congreso de literatura* (Aira, 1997) permiten resumir y ejemplificar cuatro procesos paralelos de esta renovación. No solo las novelas del corpus, sino toda la obra novelística de estos autores y las de otros con posturas estéticas afines, retaron a sus primeros lectores al no dejarse aproximar con herramientas previas, generando alternativamente rechazo, desconcierto y curiosidad. Esta transformación de premisas incentiva la investigación al señalar la necesidad de precisar las alteraciones que estas novelas presuponen, evidencian y persiguen, así como los cambios de lectura a los que conducen, las presuposiciones que desmontan, las nuevas relaciones que sugieren y las valoraciones de las que se distancian.

Esta investigación nace de dos motivaciones sucesivas. Primero, motiva y reta el desconcierto que suscitan estas obras: cómo ellas no se pueden aproximar con herramientas preexistentes y siguen siendo estimulantes intelectualmente. Estimula la reconfiguración de elementos de distintos géneros novelísticos; estimula el humor, el desparpajo; estimulan los choques y encuentros con otras artes; estimula el componente autorreflexivo, irónico, desenfadado e hilarante; estimula el cambio en la noción de valor; estimulan las propuestas, discusiones y chistes sobre cómo hacer arte; estimulan las preguntas sobre coherencia, pertinencia e incluso literariedad que brotan después de la lectura. La segunda motivación proviene de la coincidencia temporal. Cuando escritores de diferentes culturas toman decisiones análogas, prueban y señalan la pertinencia del sistema que comparten, la literatura, más allá de estéticas personales o entornos locales.

Estas dos motivaciones condujeron a dos agrupamientos subsidiarios. Primero: reunimos distintas observaciones y consecuencias de la renovación que ya habían sido

estudiadas por separado (en la obra de algún autor o grupos de autores de un mismo paisaje cultural)¹. Y segundo: agrupamos observaciones que exceden ámbitos culturales y conciernen un espacio más amplio: la novela.

Nuestro trabajo no es el primero que se aparta de un paisaje cultural. Ya algunas investigaciones y artículos han señalado este proceso en culturas de países vecinos o regiones geográficas. En lo que concierne al ámbito francés, los trabajos de Andreas Gelz (*Postavantgardistische Ästhetik. Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur*, 1996), Irina Rajewsky (“Diaphanes Erzählen. Das Ausstellen der Erzähl(er)fiktion in Romanen der *jeunes auteurs de Minuit* und seine Implikationen für die Erzähltheorie”, 2008) y Klaus Semsch (*Diskrete Helden: Strategien der Weltbegegnung in der romanischen Erzählliteratur ab 1980*, 1996) resaltaron características estéticas comunes entre estas novelas francesas y otras novelas italianas del mismo periodo. En lo que concierne al paisaje argentino, Luz Horne (*Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*, 2011) señaló las similitudes entre obras de autores brasileños y argentinos. Aunque Horne se concentró en obras de autores brasileños y argentinos, en la introducción y conclusión de su disertación indicó que su intención era estudiar un momento común en la novelística latinoamericana: “el objetivo inicial de esta tesis era realizar una suerte de panorama de los nuevos realismos en la literatura latinoamericana actual” (Horne 2005, 228), tomando también la obra de autores de México/Perú (Mario Bellatin) y Colombia (Fernando Vallejo). Reinaldo Ladagga tomó una muestra más amplia de varios autores latinoamericanos (*Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, 2007) y estudió cómo la confrontación con otras artes afecta la manera de novelar.

Patricio Pron, al aproximarse a Copi, señaló cómo su proceso renovador participa de un fenómeno observable en la novelística francesa. En su investigación, al describir su “emergencia en el contexto de la literatura francesa de su tiempo” (Pron 2007, 37-40), relaciona la obra de Copi con la de varios francoparlantes contemporáneos a él; y allí, al revisar las similitudes entre Copi y otros autores franceses contemporáneos, se resalta la necesidad de estudiar sus relaciones:

¹ Para agilizar esta introducción no nos detenemos en observaciones pormenorizadas sobre cada característica de la renovación observada en distintos paisajes culturales. En las secciones 1.1.1. y 1.1.2., que siguen a continuación, señalamos cómo fueron descritas en el ámbito francés y argentino.

La narrativa de Copi comparte el gesto destructivo y lúdico que caracteriza a la literatura experimental francesa del período. Sus novelas parecen recoger aspectos formales y motivos de diferentes géneros literarios **no sólo franceses** que subvierten y guardan relaciones **aún a estudiar** con las novelas de Georges Perec, **Jean-Philippe Toussaint**, Renaud Camus, Daniel Pennac y, especialmente, **Jean Echenoz**, cuyos relatos –al igual que los de Copi– destacan por el uso minimalista del lenguaje, la ironía, las situaciones rocambolescas y el carácter vertiginoso de la acción, los personajes de pasiones desmedidas a la manera del folletín, el aprovechamiento paródico de figuras provenientes del cine y la mezcla de humanos con objetos inanimados (Pron 2007, 39)².

La observación que hizo Pron sobre esas relaciones “aún a estudiar” señala la pertinencia de nuestro trabajo: más que estudiar cómo Copi participa de un momento de la novela en algún paisaje cultural particular, como se sugiere en el trabajo de Pron³, lo que se hace realmente necesario es estudiar cómo su obra, la de algunos francoparlantes y otro argentino, participan de un momento común en la novela.

Salvo la mención de Pron, no hay investigaciones que trasciendan estas fronteras geográficas⁴. La participación de múltiples textos en un momento más amplio de la novela todavía no ha sido estudiada y es muy posible que surjan casos similares. La revisión textual y académica, aparte del descubrimiento inicial, señala un filón para investigaciones amplias; se evidencia la necesidad de analizar una simultaneidad que trasciende culturas de diferentes continentes.

Estas observaciones, junto con las motivaciones iniciales, nos enfrenta a dos retos: Primero, usar una metodología que agrupe distintas características y consecuencias de un proceso más amplio; y segundo, tomar distancia de paisajes culturales particulares y usar una metodología aplicable a estos y otros ámbitos⁵. Los estudios anteriores no enfrentaban la necesidad de una metodología que exceda y se distancie de observaciones locales o momentos exclusivos de alguna cultura; también algunos se

² Nota sobre nuestra manera de subrayar en las citas: Varios textos citados fueron originalmente resaltados en *bastardilla*; para diferenciar entre este énfasis y el nuestro, en este trabajo resaltamos con **negrilla**. Por ejemplo, en este caso la **negrilla** remite a nuestro énfasis; si Pron hubiera resaltado algo en el texto citado, la *bastardilla* se mantendría.

³ Si bien Pron describió la “emergencia [de Copi] en el contexto de la literatura francesa de su tiempo” (Pron 2007, 37-40), en su investigación solo se esmeró por documentar la productividad de su obra en el paisaje argentino (Pron 2007, 11-22; 41-47; 178-203). Ya desde el título se evidencia su interés en vincular este proceso renovación con el paisaje argentino: *‘Aquí me río de las modas’: Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina*.

⁴ En el artículo de Rajewsky se señala brevemente que algunas características de la renovación son observables en novelistas estadounidenses de ese período (Rajewsky 2008, 327). Aparte de este artículo, esta simultaneidad de posturas estéticas no es indicada.

⁵ No solo debe ser aplicable a estos paisajes culturales: esta metodología debe poderse emplear en investigaciones futuras con textos de distintas culturas.

concentraban en alguna consecuencia o manifestación particular de la renovación, sin siempre buscar un mecanismo amplio que las acogiera⁶.

Partimos de la premisa de que la literatura es un lenguaje/sistema compartido por novelistas y lectores de distintos ámbitos culturales. Este tiene mecanismos propios y, además, se relaciona y comparte espacio con otros sistemas (artes, culturas, etc.). Si bien el lenguaje de la literatura se manifiesta de diversas maneras y no necesariamente hay variables absolutas o universales, sí hay pesquisas y propuestas estéticas comunes en textos de diferentes ámbitos culturales. Al reconocer que el sistema de la literatura excede paisajes culturales, nuestra intención es analizar los diferentes mecanismos evidenciados en el corpus para el periodo en cuestión. Gracias a ello, las alteraciones observadas se estudian según los términos de ese lenguaje; el escrutinio de mecanismos comunes de renovación permite distancia crítica y agrupa observaciones aisladas.

La revisión textual y académica evidencia dos facetas de un mismo fenómeno: por un lado, en dos paisajes culturales aparecen novelas con características estéticas comunes; y por el otro, estas características señalan y evidencian un proceso de renovación del lenguaje de la novela.

Los textos del corpus participan de un mismo sistema, la novela, y este se modifica a lo largo del tiempo. Para ello nos acogemos al aparato teórico introducido por Yuri Lotman en varios de sus trabajos sobre semiótica y literatura, pues nos permite tomar distancia de culturas y manifestaciones aisladas. Varios conceptos empleados por Lotman para estudiar el desarrollo de los sistemas semióticos son enteramente aplicables a la renovación acá estudiada, añadiendo perspectiva y aportando en el análisis. Asumir la literatura como un lenguaje⁷ que comparte espacio semiótico con otros permite agrupar distintas observaciones y tendencias en un solo aparato teórico.

La trascendencia y presencia del trabajo de Lotman ha sido notable en la academia rusa y de Europa oriental desde los años sesenta del siglo XX. Lotman, nacido en San Petersburgo y alumno de varios formalistas rusos, trabajó en la Universidad de Tartu desde 1954 hasta su muerte, en 1993. Lotman lideró la escuela semiótica de Tartu-Moscú desde 1964; el departamento de esta universidad, que también publica desde entonces la revista *Sign Systems Studies*, fue pionero en estudios sobre semiótica

⁶ En los apartes dedicados a las “aproximaciones al fenómeno” (1.1.1.2. y 1.1.2.2.) agrupamos estas observaciones en ejes comunes.

⁷ O, para ser más exactos, un *sistema de modelización secundario*. Más detalles en 2.1.1.

cultural. La obra de Lotman no solo ha sido fundamental en el desarrollo de la semiótica, también en la teoría literaria y la historia de la cultura.

La difusión de su trabajo en América y Europa Occidental ha ido en aumento desde los años setenta. En esa década aparecieron varias traducciones de *The Structure of the Artistic Text*⁸ y Lotman fue elegido miembro de la Asociación Estadounidense de Semiótica y miembro correspondiente de la Academia Británica. En 1987 fue elegido miembro de la Academia de Ciencias de Noruega. Durante 1989 pasó una larga temporada en la República Federal de Alemania, dando conferencias en Múnich y Bochum⁹; ese mismo año fue elegido miembro de la Real Academia de Suecia y recibió el premio de la Fundación Alexander von Humboldt. En la década de los noventa recibió el título de Doctor *honoris causa* de la Universidad Libre de Bruselas y la Universidad Carlova de Praga; durante esa década, con la publicación de *Universe of the Mind*, se amplió su divulgación. La aparición de *Universe of the Mind* en 1990 fue definitiva para la difusión de su obra y metodología: no solo se actualizaban posturas sobre el estructuralismo o la semiótica, también se refinaban varios conceptos, como por ejemplo el de *semiósfera* (espacio semiótico en el que se relacionan los distintos lenguajes/sistemas), al tiempo que señalaba su aplicabilidad a distintas disciplinas (historia, literatura, semiótica cultural, etc.). El papel de Umberto Eco en esta difusión no debe dejarse de señalar: él presentó redactó el prefacio de la traducción inglesa y gestionó conferencias de Lotman a principios de los noventa¹⁰.

Esta consolidación sigue en aumento con la publicación póstuma de *Culture and Explosion*. Conforme avanzaba su carrera, Lotman se fue apartando de lo que Caryl

⁸ Nota sobre las traducciones usadas de Lotman: Si bien hay excelentes traducciones al español y al alemán, trabajamos con traducciones inglesas por varios motivos. Primero, por coherencia entre idiomas; nos referiremos a distintos trabajos publicados durante su carrera e inglés es el único idioma que permite citarlos todos en un mismo idioma. Segundo, por las traducciones parciales agregadas por otros académicos; en algunos artículos en inglés aparecen traducciones parciales –hechas por los articulistas– de textos que aún no han sido traducidos a otros idiomas. Y tercero, por su calidad; varias traducciones inglesas han sido traducidas, editadas y revisadas por especialistas en la obra de Lotman

⁹ El plan inicial era que Lotman dictara una serie de conferencias durante todo el semestre de invierno 1988-1989, pero solo pudo venir a principios de 1989. Para más información sobre la estadía de Lotman en Alemania ver el artículo de Vadim Parsamov “Ob odnom neprochitannom spetskurse Yu.M. Lotmana (‘Epokha dekabristov’)” [“Sobre un ciclo especial de conferencias de Lotman (‘época decembrista’)”] (Parsamov 2016) y el de L.N. Kiseleva “Akademicheskaya deyatel’nost’ Yu.M. Lotmana v Tartuskom universitete” [“Actividades académicas de Yuri Lotman en la Universidad de Tartu”] (Kiseleva 1996).

¹⁰ La participación de Eco en este proceso está explicada con detalle en el documental *Lotmani mailm* (“El mundo de Lotman” Agne Nelk, 2008). Marina Grishakova hace un recuento del proceso de difusión de la metodología lotmaniana en el mismo período en “Around *Culture and Explosion*: J. Lotman and the Tartu-Moscow School in the 1980-90s” (Grishakova 2009, 175-187).

Emerson llamó un “hard-wired structuralism” (Emerson 2003, 201) de sus primeras décadas y presentó un modelo orgánico. En un momento dado la estructura de un sistema podría parecer inalterable, pero, como lo demuestra la historia, los sistemas semióticos se modifican con el tiempo. ¿Cómo explicar estos cambios? La obra de Lotman también puede explicarse como un intento de engranar el estructuralismo dentro de la historia y la cultura: Si las estructuras de los diferentes sistemas se transforman con el tiempo, debe haber un mecanismo –un sistema de sistemas– que permita y acoja estos cambios. Estos últimos volúmenes respondieron a estas preguntas y las incorporaron en el aparato teórico que venía desarrollando desde sus primeras publicaciones¹¹.

La metodología de Lotman ha sido fructífera en muchos ámbitos y su aplicabilidad sigue creciendo. Wilma Clark, al explicar el desarrollo de esta en *Culture and Explosion*, resaltó su aplicabilidad y aportes en diversas disciplinas; al incluir la cultura y los demás sistemas dentro de un espacio semiótico dinámico y orgánico (la semiósfera), se pueden acoplar diferentes mecanismos en un mismo aparato:

The foregrounding of the relational and interactional elements of culture in its immersion in semiotic space, and the sense that in these terms, culture is viewed as embedded in a semiotic network far greater and more inherently dynamic than itself, coupled with the heterogeneity and explosive potential of that structure, has important implications for the future study not only of culture, communication, and new trends in technology but also for the generation of new strands of interdisciplinary research into the ever expanding world of semiosis. In particular, this dynamic systemic approach to cultural analysis and semiosis offers interesting potential in the realm of new media technologies (Buckingham 2007), cultural studies (Schönle 2006), and recent streams of semiotic study such as multimodality (Kress and van Leeuwen 2001; Iedema 2003; Jewitt and Kress 2003; Thibault and Bauldry 2005), nexus analysis (Scollon 2001), semiotic remediation (Prior et al. 2006) and, of course modelling systems theory (Sebeok and Danesi 2000) itself (Clark 2009, xv).

Los aportes de Lotman han sido abundantes y significativos. Primero, se designó un espacio semiótico común para múltiples fenómenos, permitiendo la heterogeneidad y la diferencia. Segundo, se perfilaron mecanismos para que estos elementos se agrupen y relacionen en diferentes sistemas de manera dinámica. Tercero, se estudiaron e indicaron mecanismos para los cambios de estos sistemas. Y cuarto, se abrió la posibilidad de incorporar cambios futuros en el sistema más amplio; de esta manera, el

¹¹ Renate Lachmann hizo un examen de la evolución de la metodología lotmaniana durante estas décadas en “Jurij Lotman: Die vorexplorative Phase” (Lachmann 2012, 97-118). Allí señaló cómo algunos conceptos evolucionaron durante estos años y también cómo los avances de las ciencias naturales, la cibernética y las matemáticas aportaron herramientas enriquecedoras.

espacio semiótico dejó de entenderse como un espacio cerrado e invariable y permitió la incorporación de nuevos elementos y desarrollos. Como lo señaló Clark, esto resulta relevante para estudios de fenómenos culturales y, además, para estudiar relaciones dinámicas en distintas disciplinas que asuman y trabajen con sistemas dinámicos¹².

Ahora bien, los aportes teóricos de Lotman, presentados y desarrollados a partir de la segunda mitad del siglo XX, son, inevitablemente, fruto de su tiempo. Por un lado, recordemos que muchos de sus profesores y mentores fueron grandes teóricos del formalismo ruso¹³. Desde un punto de vista de la historia de las ideas, la obra y la postura lotmaniana puede verse con más distancia y entenderse como un desarrollo de estas ideas iniciales; ahora bien, también pueden verse como una participación o discusión con otros postulados teóricos de su momento. Como acabamos de señalar hace unos párrafos, las primeras aproximaciones de Lotman a procesos culturales lo ubicaban dentro del estructuralismo (es más, incluso antes de la aparición –y del subsecuente estudio y desarrollo– de *Culture and explosion*, la obra de Lotman, ante los ojos de la academia, seguía siendo un ejemplo más de estructuralismo¹⁴). Allí también puede vérselo como un ejemplo más de las búsquedas y pesquisas de las ciencias sociales y literarias de su tiempo: la búsqueda de estructuras fijas, de leyes y de principios comunes que permitan análisis amplios y sistematizaciones¹⁵.

Pero Lotman no solo participa de un momento común de las ciencias sociales: su metodología también se nutre, discute y participa de un momento particular de la

¹² Peeter Torop, exalumno de Lotman, continuador de sus teorías y jefe del departamento de semiótica en la Universidad de Tartu, pasó revista de los múltiples campos del saber donde la metodología lotmaniana ha sido fértil. Entre ellos no solo encontramos los estudios de las culturas, la literatura o el cine, también la sicología, la filosofía de la historia, la epistemología y las ciencias de la comunicación (Torop 2009, xxvii-xxxix).

¹³ En la sección 2.1.2, y en particular en la 2.1.2.4., presentaremos varios ejemplos de cómo la metodología lotmaniana parte de problemáticas propias del formalismo ruso y de cómo las contextualiza, actualiza y desarrolla.

¹⁴ Para una revisión de cómo la obra de Lotman fue vista principalmente como una manifestación de estructuralismo, recomendamos el artículo de Caryl Emerson: “Jurij Lotman’s Last Book and Filiations with Baxtin” (Emerson 2003, 201–216).

¹⁵ Para una revisión de cómo participa la metodología lotmaniana de posturas más amplias y comunes de las ciencias sociales del siglo XX, recomendamos el texto “Lotmanian explosion” de Peeter Torop (Torop 2009, xxvii-xxxix). El trabajo de Marina Grishakova también es útil en este respecto. En “Around Culture and Explosion: J. Lotman and the Tartu-Moscow School in the 1980–90s” (Grishakova 2009, 175-187) ella no solo contextualiza la metodología lotmaniana en lo que concierne a posturas comunes de las ciencias sociales, literarias y semióticas de su momento, ella también la ubica dentro del periodo histórico de la Escuela de Tartu, en cual suele ubicarse la obra de Lotman. Grishakova expone cómo la obra de Lotman discute y participa de los postulados más amplios escuela de Tartu y, paralelamente, cómo esta escuela participa y se relaciona con un contexto académico más amplio en Europa occidental y las Américas.

historia de las ciencias naturales y las matemáticas. Por ejemplo, sin la introducción de la teoría del caos (y de la afirmación de que nada garantiza que un equilibrio de ecuaciones diferenciales sea estable a largo plazo), sus postulados sobre la explosión serían inimaginables. La teoría del caos permite definir y explicar las relaciones dentro de la semiósfera y los cambios irreversibles e impredecibles que desencadenan irrupciones en los sistemas. Conceptos teóricos como los de la semiósfera o espacio semiótico serían imposibles sin el desarrollo previo y simultáneo de la topología. Si bien los conceptos tomados de la topología provienen de distintos momentos de esta disciplina, vale resaltar que, gracias a Lotman, esta área de las matemáticas fue incorporada en los estudios socioculturales y literarios, participando, e incluso adelantándose, a procesos de interdisciplinariedad propuestos en la academia occidental a final del siglo XX¹⁶. Tomar herramientas de las ciencias naturales y las matemáticas no exime de sesgos ni garantiza una total objetividad, pues estas ciencias tampoco están exentas de una ideología. Ahora bien, en el caso de Lotman se hace explícito siempre de dónde se está tomando la herramienta y qué riesgos se están tomando. El riesgo de toda ciencia de convertirse en una proyección del observador está presente en todas las disciplinas y siempre debe tenerse presente¹⁷. Lotman nunca fue ajeno a este problema y ya desde el primer capítulo de *The Structure of the Artistic Text* (Lotman 1977, 7-25) revisó sus implicaciones.

Hay otra característica adicional de la metodología lotmaniana que evidencia que es fruto de su tiempo: Lotman busca prepararla para cambios posteriores, desconocidos e improbables. Estos cambios no solo se podrían dar en la metodología misma, o en la historia de las ideas, sino también en la cultura, la historia, los nuevos textos y los lenguajes. No sobra recordar que *Culture and explosion* fue redactado en los últimos años de Lotman, justo después de la caída del muro de Berlín y de todos los cambios sociales y económicos que experimentó su paisaje cultural y entorno académico en la última década del siglo XX. *Culture and explosion* también puede leerse, primeramente, como un intento de actualizar un aparato teórico ante los cambios en el objeto de

¹⁶ Para una revisión de la influencia y presencia de las ciencias naturales y las matemáticas de la segunda mitad del siglo XX en el aparato teórico de Lotman, recomendamos ver el artículo de Thomas Grob “Der doppelte Lotman. Jurij Lotmans Konzeptionen kulturhistorischer Dynamik zwischen Gesetz und Zufall” (Grob 2012, 133-152).

¹⁷ Es más, el mismo hecho de reconocer que el observador influye sobre lo observado es fruto de la “Interpretación de Copenhague” de Niels Bohr de 1927 y de los desarrollos en física cuántica de principios del siglo XX.

estudio y en el mismo sistema, evidenciados *de facto* en las calles, en la política y en las fronteras físicas mientras se redactaba; también es un intento, en segunda instancia, de preparar a una disciplina para analizar, estudiar e incorporar los cambios que se den en el futuro y que aún ignoramos¹⁸. *Culture and explosion*, redactado en un momento de profundos cambios sociales y de desorientación, busca explicar cómo se asimilan los cambios e irrupciones; mejor dicho, si bien no se puede predecir ni garantizar de dónde vendrá una revolución, ni cómo será, al menos deben buscarse mecanismos para explicar qué caminos tiene un sistema para incorporarla.

La metodología lotmaniana sigue desarrollándose, como lo ejemplifican los números artículos que hemos citando y, no sobra decirlo, esta misma investigación.

En lo que concierne a la academia alemana, en los últimos años han aparecido traducciones de *Universe of the Mind (Die Innenwelt des Denkens: Eine semiotische Theorie der Kultur*, traducida por Gabriele Leupold y Olga Radetzkaja y publicada en 2010) y *Culture and Explosion (Kultur und Explosion*, traducida por Dorothea Trottenberg y publicada en 2010), acompañadas de estudios sesudos que presentaron su metodología y señalaron su pertinencia actual. De particular interés fue el volumen *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited* (2012), que recogía una serie de conferencias y trabajos, cuyo fin fue “die Frage nach der Aktualität der Kultursemiotik Jurij Lotmans für neuere kulturwissenschaftliche Paradigmen zu stellen” (Frank, Ruhe y Schmitz 2012, 7). Este volumen, por un lado, resaltó desarrollos posteriores y revisiones de la metodología lotmaniana, como las funciones culturales de las periferias (Koschorke 2012, 27-40), los modelos continuos (Zenkin 2012, 119-132) o las ciencias cognitivas (Andrews 2012, 175-191); por el otro, dio varios ejemplos de su aplicabilidad al estudio del cine (Ezli 2012, 247-268), la literatura (Frank 2012, 217-245) o la historia cultural (Werberger 2012, 269-288).

La metodología lotmaniana ha sido fértil en distintas disciplinas. En este trabajo nos concentramos en dos aportes. Primero, veremos cómo la literatura mundial se acopla dentro de esta metodología; es decir, un aparato donde la simultaneidad de la renovación se pueda estudiar en distintos ámbitos culturales sin por ello imponer jerarquías o sesgos. Y segundo, al analizar los mecanismos de cambio en las estructuras

¹⁸ En la sección 2.3.1.3. hacemos una descripción detallada de estos procesos. No solo recordando cómo fueron planteados en la metodología lotmaniana, sino continuando con su desarrollo y aplicación, organizándolos esta vez para facilitar el análisis del corpus.

de los sistemas a lo largo del tiempo, esta metodología resulta idónea para crear nuevas herramientas que expliquen las transformaciones en el lenguaje de la novela.

La pertinencia y necesidad de la metodología lotmaniana en la literatura mundial fue resaltada por Ilya Kliger en el artículo de 2010 “World Literature Beyond Hegemony in Yuri M. Lotman’s Cultural Semiotics”. Kliger señaló las ventajas de trabajar con esta metodología en la literatura mundial, demostrando cómo agrupa y explica distintas tendencias, aportando variables de unificación, cambios de perspectiva y precisiones teóricas¹⁹.

Gracias a la discusión de este artículo en el trabajo de 2012 de Theo D’Haen *Concise history of world literature* en la sección “World literature as system” (D’Haen 2012, 96-116), la aplicabilidad de la metodología lotmaniana ha logrado más atención. De particular interés para el desarrollo de esta discusión son los aportes de Marko Juvan y de Jola Škulj que, con sus respectivos trabajos “Worlding Literatures between Dialogue and Hegemony” (2013) e “Interculturality and World Literary System(s)” (2013), analizaron los intercambios entre sistemas, la identificación de eventos singulares y la posibilidad de hacer sistemas en la literatura que broten del diálogo entre lo heterogéneo y se aparten de binarismos o universalismos²⁰.

Al ubicar la literatura mundial en un espacio semiótico se facilitan y sistematizan los análisis de fenómenos amplios que exceden paisajes culturales, como las renovaciones, cambios o dispersiones. Esta discusión sobre el (o los) sistema(s) en la literatura mundial no ha perdido relevancia y sigue desarrollándose y discutiéndose. La metodología de Lotman es particularmente útil en este caso, pues acopla distintas observaciones como parte de un mismo fenómeno y otorga herramientas para estudiar relaciones, desigualdades, cambios y usos.

Seguir empleando la metodología lotmaniana en relación con la literatura mundial permitirá mayores discusiones y precisiones. Ahora bien, ella no solo es útil para

¹⁹ En la sección 2.2. señalaremos cómo la metodología lotmaniana aporta ventajas en el estudio de los sistemas en la literatura mundial. No solo añade un aparato teórico unificador, también permite apartarse de sesgos y aporías presentes en algunas metodologías que toman préstamos de la socioeconomía, la biología o la física.

²⁰ En este trabajo nos concentramos en los aportes de la teoría lotmaniana a los problemas de la literatura mundial. Su aplicación es bastante amplia en otros ámbitos de la literatura, como por ejemplo en la literatura comparada, donde aquellos estudios que siguen “cultural paradigm” (Fokkema 1982, 13) se han servido de ella. Peeter Torop también ha desarrollado este filón en sus trabajos sobre literatura mundial después de la muerte de Lotman. Estas lecturas que ahondan en paisajes culturales demuestran cómo la metodología lotmaniana es útil para estudiar fenómenos de una cultura y simultáneamente apartarse de ella cuando sea necesario, sin necesidad de entrar en contradicciones teóricas ni cambiar de metodología.

describir transformaciones generales en el lenguaje de la literatura, ella también permite analizar renovaciones puntuales. Estudios como el nuestro demuestran cómo un mismo aparato teórico permite estudiar fenómenos globales que remiten a espacios comunes en diferentes culturas y también al análisis de transformaciones textuales.

Esta múltiple aplicabilidad (tanto para lo general como para lo particular) resalta la pertinencia de esta metodología. Se gana así en coherencia y consistencia, permitiendo así que los estudios literarios, en vez de tomar de una u otra disciplina según sea necesario en el caso o el enfoque, se estudien con un mismo aparato que acoja distintos niveles de observación y abstracción.

La parte más amplia de esta investigación está dedicada a análisis textuales que aplican, desarrollan y van un paso más allá en el uso de la metodología lotmaniana. En lo que resta de la introducción explicamos el orden argumentativo de la disertación y señalamos cómo permite estudiar las transformaciones identificadas en el corpus y en textos afines. Algunos conceptos lotmanianos son introducidos para luego, en los capítulos de análisis textual, desarrollar su aplicabilidad.

La primera parte de la tesis (capítulos uno y dos) es una revisión de observaciones previas: lecturas, diferentes desconciertos, caracterizaciones y retos iniciales. También presentamos qué elementos de la metodología lotmaniana son pertinentes para esta investigación.

En el primer capítulo señalamos cómo fue identificada la renovación por varios estudiosos. Tomar distancia de culturas señala caminos comunes en la crítica: esta revisión describe aproximaciones al fenómeno, caracteriza la renovación y señala herramientas similares aplicadas por diferentes investigadores. Al cerrar el capítulo hacemos una presentación del corpus para facilitar el análisis posterior.

El segundo capítulo está dedicado a presentar y explicar las nuevas herramientas que esta investigación propone. Tomando los aportes de Lotman y de muchos de sus continuadores, aquí aplicamos varios de los conceptos teóricos de esta metodología y los sistematizamos (y desarrollamos) con el fin de permitir el análisis del corpus y, ojalá, análisis que otros investigadores consideren pertinentes en un futuro. Primero se introduce la semiósfera, el espacio semiótico abstracto donde residen todos los textos; caracterizarla permite describir relaciones entre textos de un sistema y entre sistemas (artes, culturas etc.) a lo largo del tiempo. Gracias a ello, la literatura mundial se asume

como un fenómeno dentro de ese espacio y participe de esas dinámicas. Entre estas múltiples dinámicas resaltamos aquellas que explican y acompañan la renovación de los sistemas, pues ello nos permitirá analizar el corpus y desarrollar nuevas herramientas de análisis.

La renovación en los sistemas se da bajo diversos mecanismos simultáneos e interrelacionados. En esta investigación sistematizamos estos múltiples fenómenos y los agrupamos en cuatro procesos. Esto no solo permite un desarrollo adicional de la metodología lotmaniana, también facilita la comprensión de estos mecanismos para futuros lectores e investigadores:

1. Alteración de códigos propios. En la semiótica lotmaniana los sistemas (como las artes y las culturas, por ejemplo) son asumidos como lenguajes, lo que permite que muchos de sus atributos sean aplicados. Uno de estos son los códigos. Para alterar los códigos también puede (re)tomarse material de su periferia: Elementos o rasgos de un sistema momentáneamente rezagados son empleados de nuevo y puestos en relación con nuevas dinámicas.

2. Nuevas re combinaciones. En muchos sistemas/lenguajes existen elementos que se trabajan por separado en distintos subsistemas; al proponer nuevas mezclas y re combinaciones, la reestructuración y reacoplamiento de materiales previos señala filones para la renovación.

3. Un sistema/lenguaje se confronta con otros. Por un lado, se estimula la traducción de nuevos elementos, generando nuevos conceptos, dinámicas y codificaciones. Pasar de un lenguaje/sistema a otro implica atravesar una frontera; en la metodología lotmaniana el concepto de frontera es fundamental, pues designa el espacio semiótico que concierne a cada sistema/lenguaje. Ahora bien, no todo se puede traducir de un lenguaje a otro y la confrontación también estimula que cada lenguaje responda acorde a dinámicas propias.

4. Explosiones. En la metodología lotmaniana el término “explosión” designa la incorporación súbita e impredecible de elementos ajenos a un sistema, antes intraducibles. Estos elementos irrumpen y entran en relación con dinámicas propias de este, desencadenando desarrollos insospechados y aumentos en la informatividad (nuevos mensajes).

En la segunda parte de nuestro estudio (capítulos tres al siete) aplicamos estos mecanismos a la literatura, agrupándolos en *cuatro procesos* que caracterizan las renovaciones. Ello permite el uso práctico de esta metodología y el análisis textual. Si bien estos cuatro procesos son simultáneos, acá los estudiamos por separado para facilitar el análisis. Nuestra aproximación comienza revisando lógicas internas y después va tomando distancia: Primero escrutamos cómo se alteran lógicas internas de un subsistema (capítulo tres) y luego analizamos intersecciones entre diversos subsistemas (capítulo cuatro); pasamos a estudiar cómo la confrontación con otras artes estimula la renovación (capítulo cinco) y luego señalamos cómo la irrupción y acoplamiento de elementos ajenos crean reconfiguraciones (capítulo seis).

Cada capítulo de la segunda parte participa de este proceso argumentativo amplio, pero pueden leerse de manera independiente; si un lector está interesado en algún mecanismo o la obra de algún autor particular, puede ir directamente al capítulo donde este se explora. El criterio de selección del corpus estuvo basado en los cuatro procesos aplicados en la segunda parte, pues se buscaron novelas que los ejemplifiquen. Entre el tercer y sexto capítulo tomamos una novela del corpus como ejemplo de cada proceso de renovación, lo que nos permite un análisis detallado y una exploración de sus implicaciones; en el séptimo, al hacer una revisión transversal, demostramos la representatividad del corpus al señalar cómo cada obra propicia análisis en todos los procesos.

Alteración de códigos. En el tercer capítulo vemos cómo la renovación de la novela se manifiesta a través de sus propios códigos. Dado que las novelas apelan a subsistemas (géneros narrativos) con convenciones reconocibles, replicables y alterables, veremos cómo estos códigos son empleados de nuevas maneras. Tomando como ejemplo el género policíaco aludido en *Les grandes blondes* de Jean Echenoz, veremos cómo estos códigos son usados para usos convencionales y novedosos. Esto evidencia cómo la renovación apela a elementos conocidos y preexistentes de un sistema (o de otros, como se verá luego) para recombinarlos y alterarlos. Estos códigos, al usarse de maneras insospechadas y cuestionarse lúdicamente, evidencian su arbitrariedad y, gracias a ello, se transforman.

Intersecciones novedosas. En el cuarto capítulo exploramos cómo se estimula la renovación al agrupar elementos heterogéneos. Al combinar elementos asociados a

diferentes géneros se crean nuevas relaciones y se cuestionan las relaciones previas. Tomando *Le bal des folles* de Copi, vemos cómo en ella confluyen elementos de diferentes subsistemas con valoraciones distintas o difíciles de conciliar. La copresencia de diferentes codificaciones en un mismo texto hace imposible que un género se imponga sobre otro o que la novela pueda decodificarse apelando a uno solo de ellos. Esta copresencia tiene como resultado que nociones de congruencia o unidad argumental se cuestionen y perturben; además, proscribiremos la posibilidad de una explicación o interpretación, pues los eventos narrados podrían justificarse por cualquiera de las codificaciones invocadas, o ninguna. La copresencia de elementos con diferentes valoraciones también cuestiona y reconfigura las nociones de valor.

Confrontación con otras artes. En el quinto capítulo analizamos cómo la literatura se renueva al confrontarse con otros lenguajes artísticos. Este contacto estimula la traducción (o el intento de traducción) y la inclusión (o al menos su sugerencia) de nuevos códigos; además, la tensión entre lenguajes estimula que la literatura responda como solo ella puede hacerlo. Para ello usamos *La télévision* de Jean-Philippe Toussaint. Primero vemos cómo, al apelar a artes con imágenes, se sugieren para la literatura varios de sus códigos o características. De la pintura se toma la minuciosidad que presupone el trabajo, además de la contemplación que se sugiere para la decodificación; esta invocación no solo sugiere que la literatura sea recodificada de nuevas maneras, también que aquellos elementos de otras artes sugeridos y descritos en el texto, como las instalaciones con televisores o los collages, se recodifiquen.

Procedimientos para explotar. En el sexto capítulo revisamos cómo la novela se reconfigura mediante explosiones. Esto se logra gracias a procedimientos para explotar: si en una explosión se acoplan elementos ajenos, desencadenando reconfiguraciones y haciendo que lo inadecuado o intraducible sea incorporado, en un procedimiento para explotar se buscan mecanismos que propicien este proceso. Para analizarlo tomamos *El congreso de literatura* de César Aira, pues allí se problematiza con las siguientes metáforas: traducción, clonación, monstruos y ‘máquinas solteras’. *El congreso de literatura* se propone como una mezcla de textos y traducciones de traducciones, demostrando que la reconfiguración está en proceso. La ‘traducciones ilegítimas’ y las ‘clonaciones fallidas’ tematizan la creación de nuevos mensajes. El proceso de clonación funciona con máquinas y trabaja con elementos ajenos, subrayando los

métodos de un artista para salir de sí mismo. El monstruo, por su lado, señala la búsqueda de lo particular e inédito. Por último, la ‘máquina soltera’ indica la búsqueda de mecanismos para crear obras singulares y la injerencia del agente en ello.

En el séptimo capítulo hacemos revisiones transversales y señalamos cómo cada mecanismo es observable en todas las novelas del corpus. Con ello se confirma la representatividad del corpus y se demuestra cómo las herramientas recién presentadas pueden usarse para diferentes textos y permitir análisis más amplios. Al apartarse de observaciones particulares, se insiste en las variables amplias que caracterizan cada proceso, más allá de particularidades de una u otra obra. Ahora bien, enfatizar en la representatividad del corpus y en la aplicación repetida de cada herramienta de análisis textual también sirve para recordar (y demostrar su aplicabilidad con más ejemplos) que estas herramientas son útiles para una lectura afin, heredera y continuadora de la literatura comparada. Como puede verse, en toda la segunda parte se desarrolla y utiliza un método de análisis textual; en este último capítulo, al utilizar estas mismas herramientas en distintas novelas y de distintos paisajes culturales, se insiste en que este método es aplicable para la literatura. Todo ello para recordar en el fin último de esta revisión cruzada y alternante: discutir sobre literatura, literatura mundial, y presentar herramientas amplias y abarcadoras que permitan, de manera simultánea, acercarse a fenómenos amplios y realizar análisis textual.

Esta investigación tiene como objetivo una lectura detallada de un momento particular en un lenguaje artístico: la literatura. Verlo así otorga dos distanciamientos útiles: por un lado, tomar distancia de las implicaciones que conllevaría una mirada analítica centrada en dinámicas específicamente culturales; y por el otro, adquirir una perspectiva temporal amplia, más allá de observaciones en algún momento puntual. Las aplicaciones futuras de los mecanismos acá desarrollados permitirán analizar renovaciones distintas. Novelas del mismo período que evidencian transformaciones afines pueden ser estudiadas y analizadas con ellas. Los mecanismos acá presentados se pueden variarse, complementarse y desarrollarse para estudiar fenómenos previos o futuros de renovación. Como lo demuestra la experiencia, muchas artes se van renovando de maneras insospechadas a lo largo del tiempo; otro de los objetivos de esta metodología es otorgar herramientas para asimilar cambios futuros y relacionarlos con manifestaciones y codificaciones previas.

Nuestra investigación busca una metodología que esté abierta a los cambios por venir, los acople y pueda hacer lecturas relevantes sobre ellos. Estudiamos mecanismos de transformación, relacionándolos con dinámicas de un sistema y algunas de sus codificaciones previas. De esta manera, cuando surjan renovaciones hoy insospechadas, podremos relacionarlas con dinámicas preexistentes y señalar cómo apelan y transforman codificaciones reconocibles, al tiempo que incorporan otras. Así, sin alterar las premisas iniciales, esperamos poder agrupar observaciones dispersas y acoger nuevos caminos.

Primera parte. Manifestaciones y presupuestos teóricos.

1. Manifestaciones de la renovación.

En la obra de Echenoz, Copi, Toussaint y Aira se ejemplifica un cambio en el lenguaje de la novela. Si bien algunas características de esta renovación se observan en obras de otros autores, en sus textos se resumen y ejemplifican los cuatro procesos acá estudiados.

Críticos y académicos interesados en distintos entornos culturales identificaron por separado este proceso paralelo de renovación y lo relacionaron, paralelamente, con cambios observados de manera más amplia. Si bien estas visiones críticas parten de perspectivas y momentos distintos (y, por ende, usan herramientas y enfoques diferentes), sus lecturas pueden agruparse y revisarse apelando a criterios comunes y paralelos. Después de revisarlas aclaramos el corte temporal y presentamos las novelas del corpus, señalando su representatividad según los cuatro procesos que caracterizan la renovación.

1.1. Visiones críticas.

En la siguiente sección pasamos revista a los distintos acercamientos a esta renovación. Al tiempo que describimos algunas particularidades de cada paisaje cultural, señalamos cómo la renovación fue descrita en términos afines, con desconciertos y respuestas paralelas. Las primeras descripciones, si bien señalaban características patentes de esta alteración, resultaron insuficientes. Lecturas subsiguientes resaltaron aquello que el lenguaje de la novela había dejado de ser, describiéndolo como una ruptura estética e incluso como un proceso destructivo. También hubo lecturas que se ocuparon de cambios generales propios de una época; si bien estas ayudaron a generalizar y a encontrar caminos comunes de la novelística, resultaban insuficientes al pasar a describir las particularidades del objeto de estudio. Con el tiempo, varios investigadores desarrollaron y buscaron metodologías para aproximarse al cambio; sus lecturas se

concentraron en diferentes particularidades o consecuencias de la renovación, subrayando alguno o varios de sus mecanismos. Estas diferentes lecturas, sin embargo, pueden agruparse en dos procesos comunes: por un lado, aquellas que resaltaron los *cuestionamientos y variaciones en el lenguaje de la novela*; y por el otro, aquellas que analizaron la *confrontación de la literatura con otras artes*.

Un lector familiarizado con la obra de un autor del corpus, su paisaje cultural, el periodo en cuestión o pesquisas estéticas afines notará que, al darle nombre a estos dos procesos comunes que agrupan las lecturas previas, no se apela a una terminología usada previamente por esas lecturas. Es posible, también, que extrañe la mención explícita de alguna metodología al agrupar estos procesos comunes. De la misma manera que aquí tomamos distancia de distintos autores, paisajes culturales y momentos del lenguaje de la novela, también tomamos distancia de las diferentes aproximaciones teóricas y académicas que se han hecho sobre estos temas, centrándonos en las características comunes y en aquellos puntos afines a esta investigación. Las lecturas que presentaremos a continuación difieren en perspectivas, momentos históricos y metodologías. Por un lado, hay lectores que participan del mismo paisaje cultural de un autor y reaccionan a su obra recién esta aparece; también tenemos otras reacciones instantáneas, pero esta vez provenientes de lectores que no participan directamente de este paisaje cultural y se aproximan desde otras perspectivas; pasado el tiempo, aparecen análisis hechos por lectores que participan de un paisaje cultural y que utilizan la perspectiva y distancia que dan los años, la discusión acumulada sobre el tema y la irrupción de nuevas metodologías; y, por último, tenemos lectores que, con la distancia que dan los años y las discusiones acumuladas, se acercan desde tradiciones académicas de distintos paisajes culturales que valoran en mayor o menor medida características y herramientas diferentes.

Estas observaciones señalan la necesidad de mecanismos más amplios que las agrupen. Esta revisión resalta la importancia y necesidad de una herramienta común que trascienda distintas lecturas y manifestaciones de un mismo proceso.

1.1.1. Alteración en el paisaje francés.

La obra de Echenoz y Toussaint fue analizada inicialmente por lectores interesados en el entorno francés. Primero describiremos cómo se singularizó un grupo de obras y autores: los *Jeunes auteurs de Minuit*, entre los cuales se encuentran Echenoz y Toussaint²¹. Luego mostraremos cómo esta alteración controvirtió metodologías previas y exigió nuevas herramientas.

1.1.1.1. *Jeunes auteurs de Minuit*: Autores sin manifiesto común.

A principio de los años ochenta del siglo XX la novela francesa experimentó un cambio que despertó la atención de muchos lectores y que ha sido conocido como “retour au/du récit”. Este cambio fue fechado entre 1983 y 1984, con la publicación de *Femmes* de Philippe Sollers (1983) y *L’amant* de Marguerite Duras (1984), y fue caracterizado como un retorno a las maneras tradicionales de narrar, con novelas de factura sencilla, argumentos fáciles de resumir y tramas por lo general lineales.

Esta renovación fue identificada a finales de los ochenta y se hizo patente con la publicación en 1989 del número 532 de *La quinzaine littéraire*, elocuentemente titulado “Où va la littérature française?”. Este número monográfico recogía “les résultats d’une enquête au sujet de la fin des avant-gardes, du **retour au récit** et de la **crise** supposé de la littérature française” (Schoots 1997, 14). Como lo señala el término “crisis” y el título de la revista, este cambio fue asociado a un “retorno al relato” y recibido con perplejidad²².

El cambio en la obra de Sollers fue elocuente para evidenciar esta transformación. *Femmes*, que Jochen Mecke llamó una “inszenierter Abschied von avantgardistischen Experimenten” (Mecke 2000, 403), fue una novela en clave autobiográfica que demostraba un retorno a las maneras tradicionales de narrar y criticaba la escena intelectual parisina.

²¹ Si bien Toussaint es de nacionalidad belga, su obra participa del paisaje cultural francés.

²² A partir de los noventa, el término “retour au/de récit” fue incluido en manuales de literatura francesa, como por ejemplo los de Marie-Claire Bancquart y Pierre Cahné (Bancquart y Cahné 1992, 444) y de Jean-Michel Maulpoix (Maulpoix 1991, 406). Desde entonces ha sido empleado en múltiples estudios sobre este fenómeno; ver Blanckeman 2000, Schoots 1997, Schmidt-Supprian 2003 y Zhao 2012.

El gesto de Sollers es más elocuente si recordamos que el año anterior, 1982, se clausuró la revista *Tel Quel*, de la que él mismo fue editor y cofundador. Esta revista trimestral, fundada en 1960, ejerció una presencia considerable en la academia francesa y fue uno de los principales artífices de la divulgación y discusión de la crítica literaria de los sesenta y setenta del entorno francés. Académicos de renombre como Roland Barthes, Georges Bataille, Jacques Derrida o Michel Foucault publicaron allí. La editorial Seuil, que publicaba la revista y las novelas de Sollers antes de *Femmes*, también publicó una colección con el nombre *Tel Quel*, dirigida por Sollers, que alcanzó 73 títulos. Varias antologías de textos publicados en la revista aparecieron desde los primeros años en la misma editorial²³.

Tanta fue la injerencia de la crítica literaria divulgada en la revista, que incluso se habló de “terreur théorique”²⁴. Se percibió un cansancio ante textos difíciles, exigentes o abstrusos promovidos y propagados allí; la teoría literaria –o, para ser más exactos, la teoría literaria en boga en esos días– empezó a verse como un terreno árido para la creación, tanto que Grazière lo describió como una “traversée du désert” (Grazière 1993, 61).

El retorno al relato se asumió también como un corte con esta revista y los valores allí promulgados. En el ámbito francés se llegó a hablar de la necesidad de un “cambio de paradigma”²⁵. Wolfgang Iser, al revisar estos años, resumió la necesidad de renovación formal de esta manera:

²³ El fin de la revista también se hizo patente en el corte de Sollers con la editorial Seuil, dueña de los derechos del nombre “Tel Quel”. Sollers no solo pasó a publicar su novela a otra editorial (Gallimard); también fundó una nueva revista, *L’infini*, publicada inicialmente por la editorial Denoël y a partir de 1987 por Gallimard. Hasta la fecha (2016), sigue publicándose trimestralmente.

²⁴ Para una revisión de la preponderancia que ejerció la revista *Tel Quel* en el entorno francés y la noción de “terreur théorique”, ver *The Time of Theory. The History of Tel Quel* (1995) de Patrick Ffrench y *The Making of an Avant-Garde: Tel Quel* (1994), de Niilo Kauppi.

²⁵ Con frecuencia una alteración en un sistema es descrita como un “cambio de paradigma”, aludiendo a la metodología propuesta por Thomas S. Kuhn en *The Structure of Scientific Revolutions* (1962). Ahora bien, dado que la metodología de Kuhn difiere de la de Lotman en este aspecto, se hace necesario aclarar las diferencias. Ambas metodologías intentan describir momentos similares, pero no se pueden agrupar en un mismo aparato teórico. Un “cambio de paradigma” no es equiparable a una transformación en un lenguaje. En la metodología lotmaniana la renovación de un sistema no implica que codificaciones anteriores se desplacen ni que sus usos previos dejen de existir (como lo supondría un cambio de paradigma); la renovación de un sistema, según la metodología lotmaniana, incorpora nuevas codificaciones y altera las fronteras previas, sin por eso desmontar en su totalidad los usos previos. Para mayores detalles sobre la renovación de los sistemas en la metodología lotmaniana, ver 2.3.1. Thomas Grob buscó menciones del trabajo de Kuhn en la obra de Lotman. Si bien encontró que su trabajo fue citado una vez en un artículo de 1988 (“Technological progress as a problem in the study of culture” en *Poetics today* 12.4. pp 781-800), no halló ninguna mención explícita de su modelo o metodología (Grob 2012, 145).

Den theorieorientierten sechziger und siebziger Jahren gegenüber besteht das Charakteristikum der achtziger Jahre in einem erneuten ‚Paradigmenwechsel‘. Allgemein wird, zumeist aufatmend-erleichtert, das Ende der ‚terreur théorique‘ der semiotisch-strukturalistisch-literatursoziologisch-psychoanalytisch orientierten Nach-68er-Zeit konstatiert (Asholt 1994a, 7).

Como el término “retour au/de récit” lo demuestra, más que una renovación de códigos, este “cambio de paradigma” del que hablaba Asholt más bien parece un retorno o reapropiación de códigos preexistentes. Si bien hay algo de paradójico en esta afirmación (suponer que hay un cambio fundamental en un sistema y describirlo como un retorno a algo preexistente), vale la pena resaltar que se evidencia una alteración en las maneras de narrar que se aparta de imperativos en boga y busca nuevos caminos²⁶.

En este punto se hace claro que bautizar el fenómeno como un “retour au/de récit” fue insuficiente para describir todos los cambios. Si bien las novelas de Duras o Sollers abandonaron los imperativos teóricos y las valoraciones estéticas imperantes a finales de los setenta, “volver al relato” no fue siempre, ni necesariamente, un retorno a textos de factura sencilla. La renovación en el lenguaje de la novela no puede describirse en su totalidad de esta manera; si bien las novelas renovadoras tenían argumentos discernibles, eventos acumulados y apelaban a géneros tradicionales, eso no implica que su uso del relato fuera convencional.

Varios novelistas jóvenes o previamente inéditos empezaron a publicar textos desde el final de los setenta que evidenciaron un cambio en el lenguaje de la novela²⁷. Si bien se reconoció una transformación, estos autores no se acogieron expresamente a ningún “manifiesto” o “grupo”; no siempre hacían explícitas sus novedades estéticas ni presentaban propuestas teóricas generalizadoras.

Un papel preponderante fue ejercido por la editorial Minuit. La editorial Minuit no solo publicó y sigue publicando a Jean Echenoz y a Jean-Philippe Toussaint; también publicó a más novelistas que participaron de esta renovación, como Patrick Deville, Marie Redonnet, François Bon, Éric Chevillard y Christian Oster.

²⁶Que se rescaten o reinterpreten formas de narrar en desuso no solo desmonta la hipótesis de un “cambio de paradigma”, también hace más fácil de explicar y asimilar un cambio de valores. Como veremos en la segunda parte de esta investigación, el lenguaje de la novela se renueva, en buena parte, apelando a elementos preexistentes en su sistema. Todo esto hace que un cambio de valores es más fácil de aclarar y comprender, pues las obras renovadoras apelan, en parte, a algo que ya se conoce, permitiendo así explicar cambios paulatinos en valores que ya existen (en vez de suponer que, como un “cambio de paradigma”, estos cambios se han dado de tajo.

²⁷ Este intervalo de primeras obras publicadas se dio entre 1979 y 1985. Echenoz publicó *Le méridien de Greenwich* en 1979 y Toussaint *La salle de bain* en 1985.

El papel de la editorial fue crucial, tanto que uno de los nombres que recibió el “grupo” fue *Jeunes auteurs de Minuit*²⁸. La editorial contaba con prestigio por la carrera de su editor Jérôme Lindon, quien había publicado a autores como Samuel Beckett o Georges Bataille y había ejercido un papel importante en el *Nouveau Roman* publicando a Michel Butor y Alain Robbe-Grillet. Al prestigio de la editorial se le sumaban las buenas ventas que tuvo con *L’amant* de Duras, premio Goncourt y *best-seller* mundial, y con el premio Nobel que recibió Claude Simon en 1985. Esto le permitió a la editorial no solo apostar a nuevos autores y ampliar su catálogo, sino también invertir en publicidad²⁹.

No debe olvidarse que otras editoriales también publicaron novelas renovadoras, como P.O.L., que publicó a Emmanuel Carrère y Leslie Kaplan, Seuil, que publicó a Yves Laplace y Bertrand Visage, y Gallimard, que publicó a Jean-Marie Laclavetine. Sin embargo, conforme pasaron los años, los autores y obras publicadas en Minuit capturaron la atención de la crítica y fueron singularizándose.

Como no había ninguna agrupación explícita hecha por los novelistas y ninguno de ellos alegaba pertenecer a una escuela, generación o programa, varios críticos sugirieron distintos epítetos para ellos. En estas descripciones notamos diversos intentos por sistematizar las consecuencias de la renovación bajo un criterio unificador o un epíteto generalizador. Fieke Schoots habló de “roman/écriture minimaliste”; Jérôme Lindon habló de una “roman impassible” (Lindon 1989, 59) en el número que ya mencionamos de *La quinzaine littéraire*; Marianne Alphant sugirió calificarla como “l’autre roman” (Alphant 1989, 36); Rachel Criso los singularizaba como “postmodernists” (Criso 1992, 37-41)³⁰; Olivier Bessard-Banquy bautizó esta propuesta como “roman ludique”

²⁸ Este epíteto entró a la academia en 1994 gracias a la publicación del dossier editado por Michèle Ammouche-Kremers y Henk Hillenaar llamado *Jeunes auteurs de Minuit*.

²⁹ Sobre el papel de la editorial Minuit en la comercialización, divulgación y consolidación de estas obras, ver “Minuit et le renouveau romanesque des années 80” (Schoots 1997, 10-21).

³⁰ El uso del término “posmoderno” para describir a este grupo se ha manifestado de distintas maneras. Primero, hay académicos que, como Marc Gontard (Gontard 2003, 9), usaban el término “postmoderne” para describir a un grupo más amplio de novelistas de finales del siglo XX; segundo, hubo otros que discutían sobre la pertinencia de usar este término para el *Nouveau roman* (en la siguiente nota al pie ahondamos en este punto); y, tercero, académicos que, como Criso, insistían en que este apelativo solo era aplicable para el grupo que nos concierne. (No sobra recordar que Criso pertenece a la academia estadounidense y que este artículo, publicado en *Romance Languages Annual*, utilizaba herramientas aplicadas para autores de su propio paisaje cultural.) Este es solo un ejemplo de los distintos usos que acompañaron y suscitaban este término. En el siguiente aparte, cuando revisemos las distintas lecturas sobre los *Jeunes Auteurs de Minuit*, veremos cómo ha sido usado para describir características muy distintas y, además, para juzgar y valorar las obras de maneras diferentes.

(Bessard-Banquy 2003, 1) y Bruno Blanckeman, de manera similar, les llamó “fictions joueuses” (Blanckeman 2002, 1); Gontard habló de “l’après-nouveau roman” (Gontard 2003, 70); Mecke los nombró “roman nouveau” (Mecke 2000, 406); Lebron y Prévost le llamaron “nouveau nouveau roman” (Lebron y Prévost 1992, 24)³¹; y Christian von Tschilschke llamó a estos trabajos “Roman der Postavantgarde” (Tschilschke 2000, 1). Ninguno de estos epítetos se ha impuesto definitivamente; en esta disertación hablamos de *Jeunes auteurs de Minuit* porque no presupone ninguna postura estética.

Si bien mencionamos varios autores cuyas obras participaron del cambio, la crítica fue agrupándose alrededor de las obras de Echenoz, Toussaint y Deville. Solo en 1997, cuando apareció el trabajo de Schoots, ya se habían hecho 11 listas de autores representativos (Schoots 1997, 16-17) hechas por distintos críticos (y el número de listas diferentes sigue en aumento). Sin embargo, los autores incluidos solían ser los mismos: Echenoz y Toussaint aparecían en la gran mayoría de ellas, seguido de Deville; Marie Redonnet y François Bon también surgían en algunas otras. Los demás autores mencionados arriba solo tuvieron una mención en alguna de las listas recopiladas por Schoots.

Cotejar las listas hechas por distintos críticos es un buen indicador de los autores más representativos de este momento. Otro buen indicador son los trabajos académicos (artículos y volúmenes exclusivos) dedicados a los autores y obras de este periodo; al contemplar autores/obras trabajados por separado –como objeto único de estudio–, el escritor más estudiado ha sido Echenoz, seguido en su orden por Toussaint³², Deville y

³¹ Tschilschke encontró que algunos estudios también se refirieron a ellos como “néo-nouveau roman”, “post-nouveau roman” y “roman post-nouveau” pero no aclaró quién usaba específicamente qué término (Tschilschke 2000, 13). Schoots resaltó en dos de sus textos (1994, 142; 1997,45) que el uso renovado o repetido del adjetivo “nouveau” solía emplearse, desde el Colloque de Cérisy-la-Salle de 1971, para designar a una segunda fase del *Nouveau Roman*. Acercarse a las obras de los *Jeunes Auteurs de Minuit* como si fueran una continuación, réplica u oposición al *Nouveau Roman* no solo se evidenció en el uso del adjetivo “nouveau”, sino también al calificarlos como “postmoderne(s)”. Schoots hizo una revisión de las distintas lecturas: Primero, cuando empezaba a usarse el término “postmoderne”, hubo controversia entre distintos académicos, pues algunos lo usaban para describir a las obras del *Nouveau Roman* y otros insistían en que sus novelas eran “modernes” (Schoots 1997, 194-196). Pero luego, a esta disputa inicial, se le sumó la de aquellos que, resaltando la renovación de los *Jeunes auteurs de Minuit*, insistían en su singularidad y, por ello, reclamaban que el uso del adjetivo “postmoderne” se limitara a estos últimos (Schoots 1997, 194-196).

³² Jean-Philippe Toussaint, consciente del papel de la academia en la divulgación y consolidación de su obra, incluye en su página de internet (<http://jptoussaint.com>; última revisión en diciembre de 2016) enlaces a todos los trabajos académicos relacionados con su obra disponibles en línea (reseñas, artículos, libros dedicados a su obra, disertaciones, dossiers académicos, etc.), catalogados según idioma y grado académico de quien lo redactó. Incluso en la página de contactos (<http://jptoussaint.com/contacts.html>)

Redonnet; al revisar trabajos dedicados a varios autores, la frecuencia de los nombres se distribuye en el mismo orden.

1.1.1.2. Aproximaciones al fenómeno: Confrontación con otras artes, cuestionamientos y variaciones.

La obra de Echenoz, Toussaint y de otros autores con posturas afines presentó un reto a sus primeros lectores. Como la noción de “regreso” en el epíteto “retour au/de récit” lo demuestra, la renovación remitía a elementos reconocibles; sin embargo, como acabamos de señalar, esta descripción resultó insuficiente. A continuación, veremos cómo esta renovación fue asimilada como una perturbación o ruptura; luego presentaremos las aproximaciones agrupadas en dos conjuntos: aquellas que indagan la confrontación de la literatura con otras artes y aquellas que analizan los cuestionamientos y variaciones en el lenguaje de la novela.

Schoots fue una de las primeras en señalar cómo el término “retour au/de récit” debía precisarse. Primero señala cómo la noción de “récit” se prestaba para confusiones:

Proclamé à la fin de la décennie par quelques critiques, ce retour [au/du récit] a été consacré depuis dans les manuels d'histoire littéraire. **La formule est pourtant loin d'être univoque, comme en témoignent les trois sens du terme 'récit' qu'énumère Genette.** Il propose de nommer récit le 'signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même'. Comme le signifiant se trouvait au centre de l'attention au cours des décennies précédentes, le 'retour au récit' désigne plutôt, en termes genettiens, un retour à 'l'histoire', c'est-à-dire au 'signifié ou contenu narratif' (Schoots 1997, 102).

El término “récit” podría conducir a cualquiera de los tres sentidos que le otorgó Genette; además, al seguir explorando, conducía a la “histoire” o al “contenu”. Schoots no solo señalaba que el término “récit” era impreciso para describir un momento amplio de la novela francesa de los ochenta y noventa, sino que incluso resultaba más problemático si se buscaba aplicársele a los *Jeunes auteurs de Minuit* y la renovación particular que entrañaban.

incluye fotografías y correos electrónicos de algunos académicos que han trabajado con su obra, junto con traductores y divulgadores (todos ellos con correo en el dominio jptoussaint.com).

Schoots, quien describió la renovación evidenciada en los *Jeunes auteurs de Minuit* bajo el epíteto de “roman minimaliste”, describía cómo este “retour” implicaba mayores particularidades:

Il est vrai que le roman minimaliste comprend des éléments narratifs traditionnels comme une intrigue et des personnages dotés d'un nom. Toutefois, pour redécouvrir l'histoire, les *Jeunes auteurs de Minuit* **ne retournent aucunement à une narration naïve** : l'écriture minimaliste a été caractérisée par l'**absence** de conjonctions causales, d'un dénouement explicatif et d'une motivation psychologique. Et l'**arbitraire** a été désigné comme le principe organisateur à la fois du récit et de l'histoire (Schoots 1997, 103).

Sí había un relato, pero el retorno a él no era ingenuo. El relato y sus eventos estaban incorporados en las pesquisas estéticas y eran usados para un proyecto artístico. El relato no dejaba de avanzar: los eventos se sucedían, había una intriga y los personajes pasaban por varios avatares.

La descripción de Schoots también perfilaba las características formales de la renovación. Como bien enfatizaba, el retorno al relato no implicaba una narración ingenua. Que los códigos de la novela se cuestionen y sus fronteras se amplíen no implica que se abandonen los relatos. La reflexión se daba precisamente a través de esos relatos o, como sugirió Jean-Pierre Salgas, “l'écrivain pense en fiction” (Salgas 1989, 24).

Ahora bien, describir este momento amplio como un “retour au récit” no fue el único criterio generalista y/o abarcador que intentó usarse. Otro término, no menos controvertido, fue el de “postmoderne”. Si bien términos como “posmoderno” y “posmodernidad” –junto con sus versiones en otros idiomas– fueron aceptados en mayor o menor medida en paisajes culturales y círculos académicos, en el caso del paisaje cultural francés esta aceptación no fue rápida, ni tampoco generalizada. Es más, en algunos casos la posición se resumía en un simple rechazo. Marc Gontard, que hizo una revisión de la inclusión y discusión del término en el ámbito francés en *Le roman français postmoderne*, empezaba aceptando, de entrada, que “le mot [postmoderne] rencontre en France une vive résistance, dans le milieu universitaire comme chez les écrivains eux-mêmes” (Gontard 2003, 5). Gontard recordaba que el término “postmodern” surgió en el contexto estadounidense y que empezó a observarse desde 1949. Inicialmente se usó para describir novelas de postguerra, tanto “romans sociologiques” (Gontard 2003, 12) como “expérimentations formalistes” (Gontard 2003,

12). De manera paralela y paulatina, este término fue usándose en otros ámbitos del paisaje cultural estadounidense, como las artes en general, la arquitectura o la sociología. Solo hasta la aparición del trabajo de Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées*, publicado en 1979 y “conçu pour répondre à une commande des universités du Québec” (Gontard 2003, 13), es que empezó a discutirse en el paisaje cultural francés. Sin embargo, este término no se extendió igual en distintos ámbitos. Como se evidencia desde el título, el trabajo de Lyotard apelaba, inicialmente, a las ciencias sociales. Si bien su discusión sobre la sociedad de aquel momento ha sido recibida o discutida de distintas maneras, la utilización del término “postmoderne” para las discusiones sobre literatura, que es lo que acá nos concierne, no fue necesariamente extendida, ni tampoco unificada. Primero, surgió una discusión sobre qué se entiende como “moderne” o “modernité”, términos con historias y aplicaciones muy distintas en varios paisajes culturales; y, segundo, aparte de la discusión sobre el antecedente, surgió también la discusión sobre aquello que le sigue y se relaciona con ella: lo “postmoderne” y la “postmodernité”³³.

Empezamos esta revisión sobre el término “postmoderne” con sus controversias, pues así se recuerda que la incorporación de este término no estuvo libre de polémica y, en lo que nos concierne, tampoco fue unificada ni precisa. El uso de este término (o, dicho de otra manera, la búsqueda de un nuevo término para explicar un momento en la historia de las artes) demuestra cómo se observó un cambio general en la forma de hacer y recibir arte. Si bien puede haber más o menos un consenso al aceptar que “[e]n simplifiant à l’extrême, on tient pour ‘postmoderne’ l’incrédulité à l’égard des méta-récits” (Lyotard 1979, 7) al hablar de la sociedad, no queda muy claro qué puede decirse, con exactitud, en el caso de la literatura. Antes de seguir adelante con esta revisión, debemos recordar que lo “posmoderno” remite a muchísimas obras, artistas, autores, artes y momentos con características comunes y novedosas (cuyo estudio y análisis, obviamente, exceden el marco de esta investigación). Si bien una discusión más amplia sobre lo “posmoderno” incluye, entre muchas otras, a las obras del corpus, al momento

³³ Para una revisión de las distintas polémicas que rodearon la inclusión de estos términos en el paisaje cultural francés, recomendamos “Polémique autour d’une notion” (Gontard 2003, 13-25), donde se pasa revista a la discusión sobre la noción “de la modernité” (Gontard 2003, 14-18), la de “la postmodernité” (Gontard 2003, 19-22) y al debate entre Habermas y Lyotard que acompañó estas discusiones (Gontard 2003, 22-25).

de pasar a explicar la especificidad del corpus, lo “posmoderno” resulta, al menos, insuficiente.

Las aproximaciones a la obra de los *Jeunes auteurs de Minuit* que utilizan estos términos pueden agruparse, *grosso modo*, en tres grupos. Primero, aquellos que hablan de lo “posmoderno” en términos generales, ya sea en una reseña, en una revisión amplia o como punto de partida para discutir alguna particularidad. Segundo, aquellos que buscan precisar estas características (tanto de qué se entiende como “posmoderno”, como qué singulariza a las obras de los *Jeunes auteurs de Minuit*), al tiempo que discuten sobre los juicios y criterios de clasificación. Y tercero, aquellos que, después de revisar discusiones previas sobre lo posmoderno, buscan elementos útiles para su propia investigación y luego revisar la obra de los *Jeunes auteurs de Minuit* con otros criterios.

Veamos el primer grupo, aquellos que se acercan a lo posmoderno como una característica común de un momento amplio. Gontard revisó numerosos trabajos académicos en *Le roman français postmoderne* y buscó criterios comunes en los que hubiera consenso, decantándose por la “discontinuité, hypertextualité [et] renarrativisation” (Gontard 2003, 9). Schmidt-Supprian hizo una exhaustiva revisión de “Die Postmoderne als kulturelles Phänomen” (Schmidt-Supprian 2003, 12-15) en *Spielräume inauthentischen Erzählens im postmodernen französischen Roman*; allí revisó cómo una época, y muchas de las obras de arte realizadas durante ella, podían caracterizarse con rasgos comunes: por un lado, citando trabajos de Wolfgang Iser, resaltaba una “radikale Pluralität” (Schmidt-Supprian 2003, 13); luego, recordando a Deleuze y a Guattari, señalaba la presencia de “Differenzen, Diskontinuitäten, Besonderheiten und offenen Systemen” (Schmidt-Supprian 2003, 13); y por último, al repasar el debate entre Habermas y Lyotard, acababa afirmando que “eine Einheit nie zu erreichen ist” (Schmidt-Supprian 2003, 15). Luego de ello, al revisar su manifestación en la literatura (Schmidt-Supprian 2003, 15-18), identificaba una “Ästhetik der Durchbrechung” (Schmidt-Supprian 2003, 15) y luego, recordando el famoso texto de Leslie Fiedler, “Cross the border – close the gap”, hacía una revisión de cómo cambiaron las valoraciones y los juicios sobre calidad o belleza; primero, acabando con la diferencia, jerarquización y división expresa entre “alta” y “baja” cultura y, segundo, entre las valoraciones que las acompañan (Schmidt-Supprian 2003, 17-18). El caso de

Schmidt-Supprian resulta ejemplar, pues allí se manifestó un proceso argumentativo frecuente: primero, se reconocía una serie de características comunes, amplias y generales; segundo, se aceptaba la existencia de algo comprendido como “posmoderno”, al tiempo que intentaba describirse; y tercero, se describía una característica particular que singularizaba a la obra estudiada. En el caso de Schmidt-Supprian, la particularidad que ella resaltaba era lo “inauténtico”. Caminos similares pueden identificarse en aproximaciones de otros contextos. Warren Motte, después de describir un momento amplio como posmoderno, pasaba a explicar su singularidad como “minimalism” (Motte 1999, 1-28); o Zhiao, después de revisar las características amplias de lo posmoderno, resaltaba que la particularidad de estos autores radicaba el uso de la ironía (Zhiao 2012, 9-20). Esto no solo se evidencia en trabajos monográficos, sino también en una carrera académica. Un caso ejemplar, en esta misma dirección, es el trabajo de Rachel Criso: inicialmente, cuando redactó el artículo introductorio “Vers une nouvelle génération: Postmodernism in Contemporary French Literature” habló de “postmodernists” (Criso 1992, 37-40); pero luego, cuando presentó un estudio a fondo sobre la obra de Echenoz, pasó a describir su obra como una ejemplo de “parageneric text” (Criso 1993, 1)³⁴.

Ahora bien, como pudo evidenciarse en este primer grupo, si bien se describía a las obras como “postmodernas”, al momento de discutir sus particularidades se pasaba a otros términos o criterios. Hubo otros académicos que buscaron precisar qué se entendía como posmoderno y luego discutieron si este término podía aplicarse o no al caso que nos concierne. En lo referente a los *Jeunes auteurs de Minuit*, la revisión más exhaustiva que conocemos es la de Fieke Schoots (Schoots 1997, 194-201); es más, después de las contradicciones, aporías y vacíos que ella identificó, es difícil que alguien que haya revisado su trabajo considere que el término “posmoderno” sea preciso, inequívoco y suficiente. Primero, como ya habíamos señalado, no había consenso sobre qué obras del paisaje cultural francés podían ser descritas como “postmodernas”; por un lado, algunos críticos y académicos discutían si era aplicable para el Nouveau roman; por otro, si era aplicable para las novelas que le siguen; y, además, si era aplicable para la novelística de finales del siglo XX (Schoots 1997, 194-195). Segundo, tampoco hubo consenso en qué caracterizaba este postmodernismo.

³⁴ Más adelante, cuando pasemos a los acercamientos particulares, volveremos estas propuestas.

Schoots hizo un seguimiento y encontró que las distintas descripciones de lo “posmoderno” podían ubicarse en dos ejes. El primero, “varie d’un postmodernisme avant-gardiste à un post-modernisme généralisé” (Schoots 1997, 196), y el segundo, “d’un art anti-représentationnel à un art éclectique” (Schoots 1997, 196-197). Además, ella no solo identificó ejes amplios, como los recién descritos, sino definiciones o aproximaciones que se encontraban en intersecciones de estos ejes. Por último, no solo encontró que el término era usado para caracterizar de distintas maneras, sino también para dar juicios de valor diferentes. Por un lado, identificó a algunos académicos como “avant-gardistes”: ellos, al decir que unas novelas eran “postmodernes”, las describían entre elogios como como “expérimentaux, auto-référentiels, fragmentés et hétérogènes” (Schoots 1997, 198); y, por el otro, los “conservateurs”, que deploraban las novelas como “postmodernes” y las describían como “insignifiants, légers, indifférents et ludiques” (Schoots 1997, 199)³⁵.

Por último, hay estudios que pasaban revista a las distintas apreciaciones sobre el término “posmoderno” en la obra de los *Jeunes auteurs de Minuit* y luego se apartaban de él. Andreas Gelz, por ejemplo, buscó apartarse de las precisiones sobre lo posmoderno y, después de revisarlas, prefirió pasar a la “Postavantgardistische Ästhetik” (Gelz 1996, 1-10). Christian von Tschilschke también revisó la discusión previa sobre lo posmoderno y luego optó por el término abarcador de “Roman der Postavantgarde”; posteriormente, al buscar singularizar las obras de los *Jeunes auteurs de Minuit*, las describió como un ejemplo de “filmisches Schreiben” (Tschilschke 2000, 11-16).

Ahora bien, como lo evidencian todos estos estudios, la academia se enfrentó a novelas que exigían nuevas herramientas. La revisión de términos y perspectivas como “retour au récit” o “postmoderne” resaltan que, primero, debían encontrarse herramientas para describir un cambio amplio, concerniente a muchas obras, y segundo, que, entre este cambio común, debían encontrarse características que expliquen la singularidad de la obra de los *Jeunes auteurs de Minuit*. Por este motivo, continuamos la revisión de los textos académicos, pero agrupándolos con criterios afines a las herramientas que desarrollaremos en esta investigación.

³⁵ Un aparte particularmente esclarecedor del trabajo de Schoots es cuando revisaba distintas aproximaciones a una misma novela. Tomando como ejemplo *L'appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint, señalaba cómo el término “postmoderne” era usado para valorar e interpretar la novela de maneras distintas. Un mismo pasaje podía ser considerado trivial o trascendental, insignificante o abarcador, y un ejemplo de realismo o simulacro (Schoots 1997, 199-201).

De la caracterización de Schoots resaltamos que ella describía las perturbaciones como una *ruptura de códigos*: Schoots habló de una “ausencia” y de un ejercicio “arbitrario”. Más que escrutar una alteración en los códigos de la novela, su lectura describía la renovación como un abandono de códigos previos. Como las novelas evidenciaban un cambio en el lenguaje, para sus observadores inmediatos esta perturbación fue identificada como una ruptura de la norma, un abandono del lenguaje o una desviación.

La crítica académica, al enfrentarse a este reto, sugirió varios mecanismos para explicar y analizar la renovación. Hemos dividido sus aportes en dos vertientes, por un lado, encontramos lecturas que, como la de Schoots, escrutan los *cuestionamientos y variaciones en el lenguaje de la novela*; y, por el otro, aquellas que estudian la *confrontación con otras artes*. Cada una de estas vertientes, a su vez, se divide en agrupaciones secundarias. Comenzamos nuestra revisión señalando aquellas lecturas que enfatizaban en la confrontación con otras artes, desglosando según el arte apelada; luego de ello seguimos con las lecturas que explican la renovación como un proceso de cuestionamiento y variaciones.

Empecemos con la *confrontación* con otros lenguajes artísticos. Ulrike Schneider, al igual que otros que estudiaban este periodo, se enfrentó a la ausencia de una “*théorie d’ensemble*” que se pudiera corroborar o discutir (Schneider 2008, 141). Al buscar algo que fuera más allá del llamado “*retour au récit*”, señaló que el cambio en la manera de novelar se caracterizaba por una revisión lúdica de las tradiciones y un “*hohes Maß an intertextuellen wie auch intermedialen Bezügen*” (Schneider 2008, 142). Si bien aquella revisión lúdica de las tradiciones y las referencias intertextuales remite a cuestionamientos del lenguaje de la novela, nos concentraremos primero en aquello que ella llamaba “*intermediale Bezüge*”.

Schneider, al usar término “intermedial”, seguía las líneas de un campo fructífero en la academia alemana: la “*Intermedialität*”. Este campo de estudio se ha desarrollado desde la publicación del trabajo homónimo de Irina Rajewsky en 2002. El trabajo de Rajewsky y su análisis de la presencia y cruce con distintas artes es también una prueba de la renovación en el lenguaje de la novela; Rajewsky desarrolló un aparato teórico para aproximarse a esta renovación de códigos, fruto de la confrontación de distintos lenguajes artísticos, tomando como ejes los distintos medios a los que estos lenguajes

apelan. Varios de los procedimientos que mencionan los estudiosos que siguen esta línea (zapping, citas, referencias al sistema, transposiciones, etc.) ya fueron explicitados en este volumen³⁶.

Asumir la confrontación del lenguaje de la novela con otros lenguajes artísticos no solo ha sido aplicado por Schneider o Rajewsky. El trabajo de Giulia Eggeling de 2003, *Medien geprägtes Erzählen. Aspekte der Medienästhetik in der französischen Prosa der achtziger und neunziger Jahre*, describía este proceso como una confrontación general. También hubo trabajos que privilegian uno u otro lenguaje artístico. En el caso de los *Jeunes Auteurs de Minuit* encontramos trabajos que privilegiaban el cine, la televisión y la fotografía.

El trabajo de Tschiltschke sobre Echenoz, Toussaint y Deville, *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*, es útil para identificar la presencia del cine. Este “filmisches Schreiben” le permitió encontrar paralelos con el lenguaje del cine. Al igual que sucede con la televisión, notamos cómo se apela a varios de sus tropos (Tschiltschke 2000, 119-125) y cambios de planos (Tschiltschke 2000, 181-186; 193-198). De particular interés fue su énfasis en cómo el lenguaje de la novela imitaba códigos que se consideraban exclusivos del cine, como la música incidental (Tschiltschke 2000, 143-145), la simulación de un manejo de cámaras (Tschiltschke 2000, 189-192) o la imitación de un guion cinematográfico (Tschiltschke 2000, 152-154).

Emer O’Beirne describió las novelas de Toussaint y Echenoz como “televisual narratives”; al revisarlas encontró citas a programas propios de expertos (“masterful citation” (O’Beirne 2014, 245)) y presencia de atributos televisivos en las tramas (“formal trademarks of television” (O’Beirne 2014, 245)). El estilo narrativo, con saltos textuales o cambios de planos, fue descrito y comparado con el zapping (O’Beirne 2014,

³⁶ El trabajo de Rajewsky también señaló que esta renovación del lenguaje de la novela no es exclusiva de la novelística francesa. En su trabajo *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre* describió esta renovación usando textos italianos del mismo periodo. La academia alemana ha sido pionera en describir similitudes estéticas entre algunos de estos novelistas franceses y otros italianos en el mismo periodo. Ya en 1996 Andreas Gelz publicó *Postavantgardistische Ästhetik. Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur*, donde se hacía clara una búsqueda de una estética común, y años después, en el 2006, Klaus Semsch publicó *Diskrete Helden. Strategien der Weltbegegnung der romanischen Erzählliteratur ab 1980*. Rajewsky, en su artículo “Diaphanes Erzählen”, donde pormenorizaba los problemas narratológicos de *Longue Vue* de Deville y mencionaba posiciones estéticas comunes en obras de autores franceses e italianos, también mencionaba obras análogas en Estados Unidos que comparten esta “Postliterarische Ästhetik” (Rajewsky 2008, 327).

246-248). No solo se evidenciaba una traducción de un lenguaje artístico a otro, también una reflexión sobre las posibilidades de los lenguajes aludidos. O’Beirne también señaló cómo ciertas teorías de Marshal MacLuhan, Jean Baudrillard y Paul Virilio (O’Beirne 2014, 239-243) eran aludidas en algunas novelas de Echenoz y Toussaint (en particular *Lac* y *Les grandes blondes* de Echenoz y *La télévision* de Toussaint).

El trabajo de Marina Hertrampf, quien también estudió este momento de renovación en la novelística francesa, tuvo un título elocuente: *Photographie und Roman. Analyse – Form – Funktion*. Al hablar de la “escritura fotográfica” (“photographische Schreibweise”) encontró una “mirada fotográfica” (“Der photographische Blick” (Hertrampf 2011, 302-316)), “modelos fotográficos” (“Photo-Motive” (Hertrampf 2011, 263-279)) o “juegos de memoria fotoliterarios” (“Photoliterarische Gedankenspiele” (Hertrampf 2011, 377-379)). Hertrampf dedicó una buena porción de su trabajo (Hertrampf 2011, 65-222) a fundar una metodología que permitiera analizar otras “escrituras fotográficas” posteriores.

Pasemos a revisar los *cuestionamientos y variaciones* en el lenguaje de la novela. Esta segunda agrupación se divide a su vez en cuatro conjuntos: primero, aquellos que asumen la transformación en el lenguaje de la novela como un juego o *ruptura de las expectativas*; segundo, aquellos que denuncian un *proceso destructivo*; tercero, aquellos que asumen el cuestionamiento como una *revisión lúdica*; y cuarto, aquellos que describen el nuevo uso como *minimalista o impasible*.

Empecemos por la *ruptura de las expectativas*. Hablar de expectativas no cumplidas implica reconocer la presencia de un código o convención narrativa y simultáneamente ver que estos no fueron usados de manera convencional. Este comportamiento se evidenciaba, sobre todo, en las reseñas de novelas aisladas. Por ejemplo, en una lectura de *La télévision* de Toussaint, encontramos que fue descrita como “some sort of **gratuitous, quirky play with the reader’s expectations**” (Stump 2006, 100); el desconcierto del reseñista era ejemplar, mostrando cómo la alteración fue percibida como gratuita y perturbadora. También encontramos reseñas que intuían un proyecto estético en la “ruptura de las expectativas”; por ejemplo, en una reseña de *Lac* de Echenoz, el proyecto fue resumido así: “Echenoz turns here to the espionage novel, turning that genre parodically on its head and **putting it to new and unexpected**

purposes” (Motte 2004, 115); en este caso la alteración de códigos fue bienvenida: el juego con un lenguaje fue descrito como algo que llevaba a un género novelístico a alcanzar lo nuevo e inesperado³⁷.

Pasemos al segundo conjunto y veamos cómo la renovación fue percibida como un *ejercicio destructivo*. El cambio desconcertó tanto, que para algunos observadores parecía que el lenguaje estaba destruyéndose. En 1994, cuando Wolfgang Asholt hizo una revisión de la novela francesa de los años ochenta, al llegar a Echenoz y Redonnet los describió como “Trauerarbeit der Moderne” (1994a, 113-138; 1994b, 113-151). Al describir la renovación como un “Trauerarbeit” se hablaba metafóricamente de muerte, tristeza o luto, sugiriendo incluso un sepelio.

Un ejemplo elocuente fue el artículo ya mencionado de Jochen Mecke del año 2000 titulado: “*Le degré moins deux de l’écriture. Zur postliterarischen Ästhetik des französischen Romans der Postmoderne*”, donde discutía la obra de Echenoz, Toussaint, Redonnet y Deville. Lo desglosamos en detalle, pues resulta ejemplar para señalar cómo la renovación fue descrita como algo demoledor. Desde el título se hacía expresa la destrucción: “*Le degré moins deux*” aludía al trabajo *Le degré zéro de l’écriture* de Roland Barthes (1955) y el cambio de “zéro” a “moins deux” sugería una degradación o un descenso; “postliterarische Ästhetik” remitía no solo a un cambio de códigos o fronteras, como lo señala el sufijo “post”, sino que los ubicaba “después de ese lenguaje y su estética” –en este caso, la literatura. Conforme se desarrolló el artículo, esta ruptura fue descrita como un derrumbe o desmonte. Los subtítulos de los primeros apartes eran dicentes: El artículo empezaba reconociendo un cambio en la historia de un lenguaje: “Literaturgeschichtliche Wendezeiten” (Mecke 2000, 402). Luego encontraba una incoherencia/inconsistencia en la estética, o una estética de la incoherencia/inconsistencia: primero “Ästhetik der Uneigentlichkeit” (Mecke 2000, 407) y después “Uneigentlichkeit der Ästhetik” (Mecke 2000, 411); como los códigos estaban siendo usados de maneras desacostumbradas en las novelas, estos nuevos usos fueron asimilados como incongruentes e inconsistentes. Después de esta “incoherencia”, la lectura de Mecke pasaba a reconocer una ruptura: “Poetik des Stilbruchs” (Mecke

³⁷ Describir estas novelas como “un juego con las expectativas” no fue exclusivo de las reseñas de prensa; la crítica académica también ha seguido esta línea. Para una revisión del uso del concepto de expectativas en la crítica francesa que se ha acercado a los *Jeunes auteurs de Minuit*, ver “Récits morcelés” en el trabajo de Jia Zhiao (Zhao 2012, 26-43).

2000, 417). Es tanta la perturbación, que incluso parecía una destrucción, pues el siguiente aparte estaba titulado “Entliterarisierung: Minusgrade der Schrift” (Mecke 2000, 420); “Entliterarisierung” podría traducirse como “desliterarización” o “negación de la literatura/lo literario”.

Mecke revisó cómo varios códigos de la novela eran usados de maneras inéditas. Este tipo de lectura fue fructífero en la academia alemana, en particular aquella que interpretaba la alteración como una ruptura o abandono de lo “auténtico”. Describir a estos trabajos como “inauténticos” se hizo programático en algunos casos y lo podemos evidenciar en trabajos como *Spielräume inauthentischen Erzählens im postmodernen französischen Roman. Untersuchungen zum Werk von Jean Echenoz, Patrick Deville und Daniel Pennac* de Dorothea Schmidt-Supprian (2003) o *Strategien inszenierter Inauthentizität im französischen Roman der Gegenwart. Marie Redonnet, Patrick Deville, Jean-Philippe Toussaint* de Nicole Brandstetter (2006).

Aproximaciones como las anteriores describían una respuesta frecuente ante la renovación: la irrupción era descrita según aquellos códigos que dejaba de usar como antes o apelando a las fronteras que desmontaba. Además, esta perspectiva resultaba preocupándose (o resaltando) en estas novelas según lo que *no eran* o lo que *habían dejado de ser*, en vez de buscar aquello que *son* o *buscan ser*.

En el tercer conjunto incluimos aquellas lecturas que estudiaban el *cuestionamiento lúdico* del lenguaje de la novela. El humor se entendía no solo como característica formal de las novelas, sino también como una herramienta de alteración. En 1992, cuando Manfred Flügge revisaba las tendencias de la novela francesa después de Sartre, bautizó su trabajo como *Die Wiederkehr der Spieler*. Años después, en el 2003, el trabajo de Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique (Echenoz, Toussaint, Chevillard)*, siguió la misma línea.

Un caso elocuente fue el volumen de Jia Zhao *L’ironie dans le roman français depuis 1980*. Al utilizar la ironía como eje de investigación, Zhao señaló cómo muchos códigos y convenciones eran revisados y alterados con humor. Zhao reconoció, primero, ironía en el uso del idioma francés, rescatando juegos de palabras y usos verbales (“L’ironie verbale” (Zhao 2012, 43-55). Una vez descrita la ironía en el idioma, Zhao escrutó la ironía en el lenguaje de la novela. Esto le permitió extender la figura retórica a un análisis con mayores alcances, pues la ironía “est encadrée dans le champ

d'investigation plus large de la poétique du récit. (...) Les questionnements sur l'ironie dans les romans contemporains se déplacent (...) **vers la poétique du roman**" (Zhao 2012, 12-13).

Este cuestionamiento de la "poétique du roman" le permitió reconocer diferentes procesos. Primero, señaló una revisión irónica de la estructura de la novela: al identificar relatos divididos o "parcelados" ("récits morcelés" (Zhao 2012, 26-42)) y simultáneamente analizar cómo se "parcelaban" de manera irónica (es decir, de manera consciente y lúdica), la revisión irónica de la fragmentación resultó en un "manual de instrucciones" ("mode d'emploi"), un rompecabezas ("puzzle") y un "mosaico de la significación" ("mosaïque significative"). Zhao también identificó un cuestionamiento lúdico de los códigos apropiados de distintos géneros: primero resaltó una parodia de distintos géneros en "La parodie ironique dans la littérature contemporaine" (Zhao 2012, 71-74) y luego señaló una "renovación de lo novelístico" ("renouveau du romanesque" (Zhao 2012, 75-88)). El proceso de creación también fue visto de manera irónica, desacralizado y encomiado simultáneamente, haciendo de la escritura un proceso de "simulación" (Zhao 2012, 157) o un "simulacro" de la creación (Zhao 2012, 160).

La revisión lúdica también se hizo explícita en el cuarto conjunto: aquellos que definían las novelas como *minimalistas* o *impasibles*. Lecturas como las Bruno Blanckeman en *Les récits indécidables* apuntaban simultáneamente al cuestionamiento lúdico y a una revisión de "matrices narrativas" (Blanckeman 2000, 46); también la de Asholt, cuando incluía la obra de Toussaint y Deville dentro de los "Minimalisten" (Asholt 1994a, 19-30, 49-59).

Definir algo como minimalista o impassible no implicaba, en este caso, reducirse a lo esencial ni publicar textos escuetos o reducidos. Oliver Eberlen, por ejemplo, llamó a estas novelas "impasibles", pero –como se evidencia desde el título de su trabajo– eso no proscribía un cuestionamiento profundo: *Roman impassible. Der subversive und undogmatische Umgang mit Narration, Sprache, Realität und Zeit in den Romanen Jean-Philippe Toussaints und Patrick Devilles* (2002).

El trabajo de Schoots, citado al principio de este aparte, también se incluye en las lecturas minimalistas. Su revisión insistía en que el minimalismo no implicaba únicamente reducción, sino también un redescubrimiento de "éléments narratifs traditionnels rejetés" (Schoots 1997, 213) y de una búsqueda de un "nouvel ordre

narratif” (Schoots 1997, 137-141). Schoots describió esta renovación como una “desestabilización suave” del lenguaje de la novela (al hacer un balance general de la escritura minimalista lo designó como “la déstabilisation douce” (Schoots 1997, 183-214)); como lo demuestra el adjetivo “douce”, esta renovación no fue un abandono total de códigos previos.

1.1.2. Alteración en el paisaje argentino.

El proceso de renovación también se manifestó en el paisaje argentino. De manera análoga al caso anterior, en el entorno argentino se habló de un “retorno al relato” en las últimas décadas del siglo XX y se discutió sobre el uso del término “posmoderno”. Paralelamente, también se resaltó que un grupo de autores que, si bien podrían incluirse en este “retorno”, se apartaban de relatos tradicionales; también sucedió que, en las discusiones sobre la presencia de lo posmoderno, este término fue usado (pero no sin controversia) para discusiones generalistas o relativas a un momento más amplio, pero luego fue considerado insuficiente o desacertado para explicar las particularidades del objeto de estudio. Como veremos a continuación, esta renovación causó desconciertos y estimuló el desarrollo de metodologías.

En el paisaje argentino la renovación se inscribió dentro de una “tradición alternativa”, resaltándose también cierto exotismo y uso de convenciones de la novela de aventuras. Al tiempo que presentaremos este fenómeno, señalaremos dos particularidades. La primera concierne la singularización de la obra de Aira: Si bien su postura estética era afín a la de otros autores, su obra fue aislada como caso especial por algunas lecturas críticas. Y la segunda concierne a la participación de la obra de Copi en el paisaje argentino. Copi nació en Argentina, pero pasó poco tiempo allí, vivió en Uruguay y se radicó en Francia desde los veintitrés años; toda su prosa, casi todo su teatro y buena parte de sus comics, fueron escritos en francés y publicados o escenificados inicialmente en Francia; simultáneamente, su obra participa del ámbito cultural argentino y, al menos en el caso de la narrativa, tiene mayor resonancia allí. La obra de Copi es un buen ejemplo de lo que en la metodología lotmaniana se conoce

como caso fronterizo: sus textos, al estar en la frontera entre dos sistemas (en este caso paisajes culturales), participan de las dinámicas de ambos.

1.1.2.1. Tradición alternativa, exotismo y aventuras. Más allá de la singularización de Aira.

En el paisaje argentino también hubo un “retorno al relato” que caracterizó a varias novelas de las décadas del ochenta y noventa del siglo XX; además, este epíteto también resultó insuficiente para describir la renovación evidenciada en algunos autores. César Aira, Copi, Alberto Laiseca y Daniel Guebel, entre otros, participaron de una “tradición alternativa” con características estéticas comunes.

Como decíamos, la obra de Aira fue singularizada: según algunas lecturas, los autores y obras con estéticas afines (incluso aquellos que publicaron antes que él), en vez de pertenecer a una corriente común, fueron considerados “aireanos”/“airianos”³⁸. Por ello, algunas de las lecturas que describían la emergencia de Aira también son útiles para describir este proceso de renovación.

Sandra Contreras, en *Las vueltas de César Aira*, describió este momento de la novelística argentina. Contreras hizo un resumen de qué implicaba ese “retorno al relato” y de cómo “se quiere (...) ir más allá del silencio en el que desembocaron las experimentaciones vanguardistas” (Contreras 2002, 12). El “retorno al relato” se describió apelando a características que ya habíamos visto en el aparte anterior; Contreras relacionó el “retorno al relato” al ámbito argentino y explicó así:

¿Una vuelta al relato después de qué? Si el contexto es el de la literatura argentina contemporánea, todo indica claramente, que se trata de una vuelta después de la crisis de la forma clásica del relato que la narrativa argentina, desde mediados de los años 60, expresó en la reiteración de una pregunta fundamental: ¿cómo seguir contando? **Una vuelta al relato después de la fragmentación y la discontinuidad narrativas que signaron de modo evidente las experimentaciones formales de la vanguardia de los años 60 y 70:** esto es, después de la ‘antinovela’, después de la resistencia –estética y política– a esa forma clásica y orgánica de representación que fue, por ejemplo, para **la vanguardia de *Literal***, el género de la novela en tanto forma ‘realista’ y ‘populista.’ Es, claramente, la vuelta al relato después de, por ejemplo, *El camino de los hiperbóreos* (Libertella, 1968), después de *El frasquito* (Gusmán, 1973), después de *Sobregondi retrocede* (Lamborghini, 1973). También una vuelta al relato después de la norma interrogativa y conjetural con que la novela del 80 supo refutar la mimesis como única

³⁸ Volveremos a esta singularización al final de este aparte.

forma de representación, y cifró, oblicuamente, la resistencia crítica a la homogeneidad de los discursos y a la violencia del presente. Es la vuelta al relato después de *Nadie nada nunca* (Saer, 1980), después de *Respiración artificial* (Piglia, 1980) (Contreras 2002, 12).

La cita de Contreras y su contextualización resaltaron rasgos que ya habíamos revisado. El “retorno al relato” remitió una vez más a textos de factura sencilla y usos tradicionales de los códigos de la novela. Las novelas de Guillermo Saccomano (quien publicó su primera novela en 1984, *Prohibido escupir sangre*) u Osvaldo Soriano (quien publicó por primera vez en 1973 *Triste, solitario y final* y se consolidó publicando más novelas en las décadas del ochenta y noventa) se incluían allí.

Si bien el epíteto podría aplicarse de manera poco problemática a algunas novelas de ese período, no era suficientemente preciso para describir la renovación en la manera de novelar. Al igual que en el caso anterior, volver al relato denotaba novelas que trabajan con argumento y eventos, pero eso no implicaba abandonar preguntas estéticas ni desdeñarlas. Contreras, al situar la obra de Aira, definió su particularidad en términos de relato: “[H]ay allí una *vuelta al relato*, la recuperación para el relato de una potencia narrativa, pero también una *vuelta del relato*, su periódica insistencia, su proliferación”³⁹ (Contreras 2002, 12).

En el paisaje cultural argentino el “retorno al relato” también fue descrito como una respuesta a valores promulgados por la vanguardia de décadas anteriores. Contreras los describió como “experimentaciones formales” caracterizadas por “la fragmentación y la discontinuidad narrativas”.

De manera similar al caso anterior, una publicación jugó un papel importante en la promulgación de estos valores: la revista *Literal*; sin embargo, eso no implica que los procesos sean equiparables. Si bien en el ámbito argentino también hubo una revista que abogaba por experimentaciones formales antes de la aparición de un “retorno al relato”, eso no significa que exista un paralelismo exacto entre *Literal* y *Tel Quel*. Todo lo contrario, el papel de ellas es un ejemplo más de cómo publicaciones con posturas estéticas afines son asimiladas de manera disímil en distintos entornos; si bien tenían

³⁹ Las variaciones entre preposiciones de “vuelta al/del relato” nos recuerdan el “retour au/du récit” del entorno francés. También vale señalar que Contreras, en vez de remitirse a un “retorno/regreso al relato”, optó por llamarlo “vuelta”, como se evidencia en esta cita y en el título de su trabajo. Vuelta remite a regreso, pero también a giros, recurrencias y variaciones; esto le permitió a Contreras señalar las particularidades y distanciamientos con otras estéticas en boga en ese período.

postulados similares y los títulos de ambas señalan afinidades, eso no implicaba que el papel ejercido en cada entorno cultural fuera equivalente.

En ambas revistas se defendía el uso de la teoría literaria y un rechazo al realismo mimético; ambas fueron rigurosas y exigentes; ambas tuvieron injerencia en sus entornos e incluyeron plumas influyentes. Jacques Lacan, quien publicó algunos textos en *Tel Quel*, también fue aludido y traducido en *Literal*; además, los integrantes de *Literal* tomaron de la revista *Scilet* (revista dirigida por Lacan) “la política de tachar los nombres” (Libertella 2002b, 7).

Pero ahí acaban los paralelismos: Su influencia y resonancia en cada entorno fue distinta. El carácter de *Tel Quel* en el paisaje cultural francés fue preponderante; además ayudó a la divulgación de intelectuales dentro y fuera de Francia. Puede discutirse qué tanto reconocimiento tuvo la revista *Literal*; lo que sí queda claro es que no tenía un carácter de *establishment* como el que tenía *Tel Quel*. Libertella, en la antología que hizo de la revista, la describía así en la contraportada:

Revista de culto, *Literal*, ejerció una extraña influencia en los años setenta. Su secreto – retórico– fue el desplazamiento de fuerzas en el campo de las argumentaciones. Sus integrantes era un grupo de jóvenes que, ocultos en el anonimato, ensayaban un arte **clandestino** por aquellos tiempos (Libertella 2002b).

Tal vez por ese carácter de “arte clandestino”, por tener menos números (*Literal* tuvo 3, *Tel Quel* 94), por durar menos tiempo (*Literal* apareció entre 1973 y 1977 y *Tel Quel* de 1960 a 1982), por no tener una colección homónima en alguna editorial o por apostar a artículos anónimos, *Literal* no alcanzó tanto reconocimiento como *Tel Quel*. *Literal* apostaba con frecuencia a nuevas plumas, muchas veces con gente joven y la mayoría de veces sin firma; *Tel Quel* no solo incluyó a figuras que ya habían adquirido prestigio, muchas de ellas eran profesores universitarios con públicos propios. Ambas revistas podrían verse como autoridades, pero el carácter de cada autoridad fue distinto⁴⁰.

Continuemos con el “retorno al relato”. Encontramos autores cuyas obras participan de él, pero no fue una tendencia ampliada a toda la novelística argentina del periodo. Como decíamos, la cita de Contreras da información sobre este contexto. Al final de la cita, cuando daba detalles sobre qué implica ese “después de”, ella mencionaba a dos escritores consolidados en ese periodo: Juan José Saer y Ricardo Piglia: “Es la vuelta al

⁴⁰ Incluso encontramos diferencias en las afinidades de los autores. Echenoz, por un lado, se declaraba lejos de los “textos” que propendían en *Tel Quel*, mientras que Aira, por otro, se presentó como albacea de la obra de Lamborghini, uno de los fundadores de *Literal*, y ha editado sus obras.

relato después de *Nadie nada nunca* (Saer, 1980), después de *Respiración artificial* (Piglia, 1980)” (Contreras 2002, 12).

La mención de Saer y Piglia por Contreras no fue casual. Al nombrarlos se marcaba la diferencia entre la obra de Aira (y, por consiguiente, la de la “tradición alternativa”) y la de ellos:

Saer y Piglia (...) son hoy los nombres del consenso. Esto es, los nombres que condensan, magistral o ejemplarmente, los valores (literarios, éticos, políticos) que hoy **se han vuelto hegemónicos en el campo de la narrativa argentina de las dos últimas décadas**. Más allá de que acordemos o no con el efecto de nivelación que produce entre ambas literaturas, la postulación del par Saer-Piglia funciona, aquí, en la medida en que estamos considerándolas desde el punto de vista de su aspecto y valor institucionales; y en la medida exacta en que es el propio punto de vista instaurado por la literatura de Aira el que confirma el diálogo que ambas literaturas han venido en convertirlas, a ambas, en el contexto inmediato con el cual **antagonizar** (Contreras 2002, 25).

La obra de Aira y de los autores de la tradición alternativa, como el artículo calificativo “alternativa” lo indica y la cita de Contreras lo corrobora, se oponía y convivía con otras obras de carácter hegemónico⁴¹.

Precisamente esta oposición ante el carácter hegemónico de otros autores y sus posturas estéticas recién señalado ayuda a comprender el surgimiento de esta “tradición alternativa”. Como la palabra “tradición” lo demuestra, este proceso conllevaba el rescate de obras pasadas.

Como señalábamos en la introducción, algunos sistemas/lenguajes se renuevan al (re)tomar elementos que se encuentran en su periferia. En este caso, observamos cómo textos que no tenían tanto reconocimiento, o cuya preeminencia había caído temporalmente, fueron rescatados y resaltados. Patricio Pron, en su estudio sobre la narrativa de Copi, describió el surgimiento de esta “tradición alternativa”; de este proceso resaltamos el rescate de algunas obras y el papel de algunos autores en ello:

Se trató de una estrategia crítica de intervención en la **constitución de la tradición** en la que estuvieron envueltos, entre otros, Néstor Perlongher, Héctor Libertella, Rodolfo Enrique Fogwill y César Aira a partir de 1985 y, especialmente, desde 1989. Esta estrategia consistió en desafiar tácitamente el repertorio de inclusiones y exclusiones que determinaba lo que era entendido en ese período como la tradición literaria argentina **mediante la promoción de autores inéditos o poco difundidos por entonces** como Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini, Luis Guzmán [sic], Emeterio Cerro, Ricardo Zelarayán y Copi –también Manuel Puig (Pron 2007, 180).

⁴¹ La oposición de Aira ante la estética de Saer o Piglia fue explícita, llegando al antagonismo en el caso de Piglia. Contreras, después de mencionar cómo estas obras se convirtieron en “el contexto inmediato con el cual antagonizar”, cita artículos de Aira en los que descalificaba su obra (Contreras 2002, 25-30). Para mayores detalles sobre este antagonismo y algunas de sus implicaciones, ver “Aira y Piglia” en *Fricciones* (2004) de Tomás Abraham.

“Tradicición” remite al uso de textos y premisas que ya existían en el ámbito argentino; “alternativa” señala que se apartan de lo dominante. La “promoción de autores inéditos o poco difundidos” permitió señalar que varios de los valores y las premisas a discutir o recuperar ya hacían parte del paisaje argentino.

Los autores encargados de este rescate también lograron mayor difusión para sus propuestas. Al rescatar obras pasadas señalaban cómo su propia obra discutía o desarrollaba premisas previas. En el trabajo de Pron se describe este proceso como la conformación de un “espacio de lectura”⁴²:

La instauración crítica de una tradición ‘alternativa’ a través de la publicación de ensayos y artículos en revistas independientes como *El Porteño*, *Fin de siglo* y, más tarde, *Babel*, contribuía a **la conformación de un ‘espacio de lectura’ para los proyectos individuales de escritura de los nuevos autores (...)** a la manera de una serie con una genealogía determinada en la que la poética de estos autores **podía irrumpir con fuerza como ‘lo nuevo’, lo ignorado, lo anómalo pero, a su vez, como la cristalización de tendencias ya existentes en la tradición literaria argentina** (Pron 2007, 180).

La renovación se manifestó recuperando textos previos y resaltando textos contemporáneos. Este ejercicio crítico conformó un “espacio de lectura”, apelando a textos afines ya presentes en el paisaje argentino. En este proceso participaron varios autores que publicaron en los ochenta y noventa. El estudio de Pron también es útil porque allí se menciona qué autores fueron rescatados y quiénes se encargaron de lograr ese rescate y viraje en la atención; además, allí se describe el papel de varias revistas en este proceso: *El Porteño*, *Fin de siglo* y *Babel*⁴³.

Entre rescates y propuestas se empezaron a perfilar algunos autores. Entre ellos, encontramos a César Aira, Alberto Laiseca, Copi o Daniel Guebel quienes, según Verónica Delgado, se caracterizaban por su “poética antirrepresentativa” (Delgado 1996, 257). De la misma manera que sucedió en el caso francés, la renovación del lenguaje fue descrita como una negación o perturbación de usos previos (como el adjetivo “antirrepresentativo” lo señala). Delgado la caracterizaba como una mezcla de

⁴² En este trabajo se toma prestado el término de “espacio de lectura” de Ricardo Piglia. Algunos escritores, cuando critican y difunden obras anteriores, buscan generar un “espacio de lectura” para sus propias obras: “[u]n escritor define primero lo que llamaría una lectura estratégica, intenta crear un **espacio de lectura** para sus propios textos” (Piglia y Pastor Merlo 2001, 153).

⁴³ El papel de estas revistas, en especial *Babel*, fue relevante. Aira apeló a otros para lograr atención sobre su obra; tiempo después, otros autores apelaron a Aira en *Babel* para buscar reconocimiento propio. De acuerdo a la investigación de Pron, Aira y Perlonguer “fueron incorporados a la misma serie ‘alternativa’ por una segunda promoción de escritores y críticos reunidos alrededor de la revista *Babel*” (Pron 2007, 180). El papel de esta “segunda promoción de escritores” también acompañó la singularización del caso de Aira.

“realismo e invención” que apelaba al “extrañamiento como estrategia de representación” y a la “tematización respecto de la problemática de la construcción del sentido” (Delgado 1996, 258-259).

Ahora bien, paralelo al proceso de renovación y cambio de bibliotecas y perspectivas que se propugnó durante la “tradición alternativa”, también hubo una búsqueda de términos generales para describir este momento. Y en el paisaje cultural argentino, de manera similar a lo sucedido en el francés, también empezó a hablarse del “posmodernismo”. Si bien encontramos similitudes en el ímpetu abarcador, la falta de consenso sobre una definición precisa y los rechazos iniciales, notamos también que, en otros ámbitos, los procesos fueron bien diferentes.

La revisión del uso del término “posmoderno” (en lo relativo a los objetivos de esta investigación) se divide en tres pasos. Primero, al repasar particularidades contextuales, veremos cómo fue incorporándose para describir un fenómeno amplio. Segundo, mostraremos cómo fue usado como término marco para estudiar la obra de estos autores y cómo algunos académicos buscaron precisar qué se entendía en cada caso. Y tercero, veremos cómo este término resultó insuficiente y/o desacertado para los estudios sobre la obra que nos interesa.

El surgimiento de la “tradición alternativa”, como acabamos de ver, estuvo acompañado de la difusión y recuperación de distintos autores. Ahora bien, paralela a esta alteración de bibliotecas y hegemonías, el cambio de valores estéticos, descrito por algunos como posmoderno, respondió también a variables contextuales. Delgado afirmaba que, por un lado, “estas nuevas poéticas deben ser pensadas como acciones destinadas a romper o deshacerse de aquella relación funcional entre literatura y política en tanto valor estético e ideológico” (Delgado 1996, 256) y las definía como “marcadamente antihistoricistas y antiracionalistas (sic)” (Delgado 1996, 256). Luego, al buscar un término para ellas, decía que las “denominaremos provisoriamente postmodernas” (Delgado 1996, 256); sin embargo, este calificativo no estuvo libre de reparos, pues a renglón seguido afirmaba que su “‘auge’ se manifiesta no solamente en ciertos discursos críticos sino en su presencia en las páginas de diarios y revistas no exclusivamente especializadas” (Delgado 1996, 256).

Esta renovación estuvo acompañada, también, de un cambio en las instituciones académicas, marcado por la apertura a nuevas herramientas teóricas y la modificación

de los planes de estudio. Pron afirmó que este proceso “guardaba paralelos y era indirectamente producto de propuestas diversas que desde aproximadamente 1983, tras el retorno de las instituciones democráticas, habían tenido lugar en la universidad argentina propugnando la reforma del currículo” (Pron 2007, 181). Y así, acompañando estos cambios, también surgían nuevas herramientas teóricas para describirlos. Pron resumió este proceso de la siguiente manera:

Estas propuestas de “apertura” y de ampliación de la tradición literaria surgían de la llegada de nuevos paradigmas teóricos a la crítica argentina –en especial, la sociología de la cultura introducida por el círculo de *Punto de Vista*, pero también el postmodernismo y el postestructuralismo (...)– que posibilitaban la emergencia de nuevos objetos de estudio y obligaban a un reordenamiento de los ya existentes (Pron 2007, 181).

Y no solo en Argentina, el término de posmoderno también fue empleado en descripciones hechas desde otras tradiciones académicas. Por ejemplo, Roland Spiller, ya en 1991, al prologar una colección de artículos titulada *La novela argentina de los años 80*, hablaba de una “corriente postmoderna” caracterizada por “actitudes vanguardistas con una posición de rechazo y negación de formas funcionalizadas y comercializadas” (Spiller 1991, 11).

Algunos académicos con pesquisas afines a la de esta investigación usaron el término “posmoderno”, al tiempo que se detenían en alguna característica particular. Por ejemplo, Jesús Montoya Juárez, en su trabajo *Realismos del Simulacro: Imagen, Medios y Tecnología en la Narrativa del Río de la Plata*, hizo una larga revisión del “sensorium posmoderno” y de la “teorización del posmodernismo estético” (Montoya Juárez 2008b, 75-124) y luego, al resaltar la estética de las obras estudiadas, las caracterizó, como el mismo título lo evidencia, como “realismos del simulacro”. Alicia Montes describía la obra de Copi como “pastiche posmoderno” (Montes 2010, 101), pero, al precisar sus características, optó por caracterizarlas como “una estética neobarroca o *neobarrososa*, con una *mirada camp*” (Montes 2010, 101). Y Djibril Mbaye, en su trabajo sobre César Aira, la describió como una “una narrativa posmoderna” (Mbaye 2011, 22-43) y luego, al precisar qué entendía como posmoderno en su obra, rescató la “hibridación genérica y enfoque posmoderno” (Mbaye 2011, 24-30), “el protagonismo de los personajes marginales” (Mbaye 2011, 31-36), la “metaficción y postmodernidad” (Mbaye 2011, 37-40) y “la escritura fragmentaria” (Mbaye 2011, 41-43). Sin embargo, Mbaye no solo consideró que la obra de Aira es posmoderna, pues más adelante afirmaba que es un

ejemplo de “postcolonialidad” (Mbaye 2011, 46-59) y “deconstrucción” (Mbaye 2011, 51-52) y que podía ser descrita como “cosmopolita” (Mbaye 2011, 53-59), “realista” (Mbaye 2011, 60-63), “surrealista” (Mbaye 2011, 64-67) y “vanguardista” (Mbaye 2011, 68-71)⁴⁴.

Pero hubo otros académicos que, al discutir sobre las implicaciones del término “posmoderno”, resultaron apartándose de él y desaconsejándolo. Luz Horne, por ejemplo, en *Hacia un nuevo realismo*, afirmó que “el ‘nuevo realismo’ puede llamarse ‘posmoderno’, en el sentido de que derriba muchas de las categorías propias de la ‘modernidad’”(Horne 2007, 227), pero luego aclaró que no podría utilizarse “si con este término entendemos una mezcla armónica y estable entre ciertas formas elevadas de arte y otras populares” (Horne 2007, 227-228) y que, a su vez, “no es un ‘realismo posmoderno’ sino, tal vez, un realismo que viene, también, después de lo posmoderno o en contra suyo, un realismo post-posmoderno. (Horne 2007, 228). Pero tal vez el trabajo que ha tenido más influencia para dejar de usar el término es el de Sandra Contreras; ella fue la primera en realizar un estudio de toda la narrativa de Aira del siglo XX, se ha mantenido como especialista en su obra y sentó las bases para estudios posteriores. Desde las primeras páginas resaltó que, si bien la literatura de César Aira podría verse inicialmente como “un avatar del tópico posmodernista, (...) debemos apresurarnos a observar, desde el comienzo, todo el abismo que la separa [de esta afirmación]” (Contreras 2002, 12). Y su argumento principal, que luego desarrolló exhaustivamente, es que “la vuelta posmodernista a la narración (...) se quiere como un ir más allá del silencio en el que desembocaron las experimentaciones vanguardistas” (Contreras 2002, 13). Esto no aplicaría al caso de Aira, pues su obra no se inscribiría más allá de las vanguardias, sino que estaría “atravesada por el punto de vista más *clásicamente vanguardista*” (Contreras 2002, 13) y, más bien, sería “*una singular vuelta* [vuelta en el sentido de regreso, pero también de giro y cambio] *a las vanguardias históricas en el fin de siglo*” (Contreras 2002, 14). Por último, y de manera opuesta al ejemplo de Mbaye (quien revisaba todos los términos que podrían aplicarse a la obra de Aira), tenemos el caso de Ilse Logie, quien revisaba qué herramientas resultaban desacertadas, descartando epítetos como “verosimilitud realista”, “literatura fantástica”, “deconstrucción” y “posmoderno” (Logie 2005, 291).

⁴⁴ Más adelante revisaremos los postulados mencionados en este y en el siguiente párrafo. Bástenos, por ahora, resaltar su relación con lo posmoderno.

Ahora bien, si lo “posmoderno” resultó insuficiente, también hubo otros calificativos empleados. Aquello que Delgado describió como “poética antirrepresentativa” también fue descrito por Contreras, más adelante, como un “boom exótico” (Contreras 2002, 142); allí incluyó, junto a Aira, a la obra de Laiseca, Copi, Guebel y Sergio Bizzio. Este “exotismo” fue una manera de aproximarse a la manera de describir; algo que Ricardo Gutiérrez-Mouat definió como “una cuestión de estilo” que “practica una suerte de simulacro etnográfico que se despliega ante la mirada del viajero”⁴⁵ (Gutiérrez-Mouat 2013, 254). Este exotismo fue descrito como un “dispositivo ficcional para generar la mirada” (Contreras 2002, 96), pues remitía a contextos reconocibles como si fueran exóticos o apelaba a contextos foráneos para explorar en la ficción.

Esta alteración no solo fue presentada como exotismo, sino también como una recuperación y alteración de “géneros menores” como “la novela de aventuras” (Contreras 2002, 142). Graciela Montaldo, ya en 1990, describía en su artículo “Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años ‘80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)” que un grupo de autores se apartaban de una tendencia general que rechazaba “la literatura de aventuras” (Montaldo 1990, 106).

Ahora bien, los calificativos de “exótica” o “de aventuras” debieron precisarse. Montaldo, al describir las obras de Copi, Laiseca y Aira, afirmó que, “si bien no se entregan abiertamente al género de aventuras, cultivan algunos de sus rasgos y desarrollan parte de su mecanismo ficcional. Son novelas que empiezan a leerse y que proponen una ficción **desgajada de la interpretación**” (Montaldo 1990, 106).

Desgajarse de interpretación, como lo sugirió Montaldo, señaló que este nuevo uso iba más allá de apelar a aventuras exóticas, sino que también cuestionaba el lenguaje de la novela. En este caso, el “gusto por el exotismo (...) va más allá de un problema de representación para centrarse en **la capacidad literaria de componer fábulas**” (Montaldo 1990, 107).

Exotismo, aventuras, vuelta al relato, posmoderno. De la misma manera que pasaba en el caso anterior, los calificativos buscados para definir la renovación resultaron

⁴⁵ La noción de “simulacro” para remitirse a obras de este momento ha sido empleada también por Margarita Remón-Raillard en “Autoficción y simulacro en la trilogía panameña de César Aira” (Remón-Raillard 2005, 87-98) y desarrollada exhaustivamente en el trabajo de Jesús Montoya Juárez *Realismos del Simulacro: Imagen, Medios y Tecnología en la Narrativa del Río de la Plata* (2008b). Ahora bien, de manera simultánea, Luz Horne desaconsejaba el uso de este término e insistía en el realismo de las obras pues, con ello, “pretendemos resaltar es que se opone a muchas de las consecuencias políticas que implica la noción de que todo se resuelve en un proceso de simulacro” (Horne 2007, 228).

insuficientes, como se evidencia en las acotaciones que acompañaban a cada explicación. En el siguiente aparte mostraremos cómo, en las sucesivas aproximaciones a Aira y Copi, se han empleado distintos calificativos para describirlas. Pero, antes de ello, haremos una mención a la singularización del caso de Aira.

Esta singularización de la obra de Aira merece un estudio más detallado y acá solo la mencionamos brevemente. Es necesario documentar por qué su figura ha agrupado propuestas estéticas alrededor de un nombre y cómo ha acaparado más atención⁴⁶. Algunos autores con características similares, en vez de ser considerados parte de un grupo común, han sido llamados “airianos”. El artículo de Montoya Juárez “Aira y los airianos” de 2008 fue ejemplar: La existencia de una literatura “airiana” ya era moneda común y el adjetivo fue aceptado para describir a autores posteriores a él (Sergio Bizzio, Washington Cucurto y Dalia Rosetti). Este artículo mostraba cómo algunos autores posteriores o más jóvenes que Aira seguían sus postulados estéticos. En este caso se justificaba el adjetivo de “airiano”, pues estos autores publicaron después de Aira y puede argumentarse que siguieron su pauta.

Más llamativo aun cuando autores previos también fueron llamados “airianos”; ni siquiera precursores o influencias, sino “airianos”. Un ejemplo elocuente se dio en la relectura que se hizo de la obra de Ricardo Colautti. La editorial Mansalva, que también ha publicado algunas novelas de Aira, reeditó en 2008 las novelas de Colautti (publicadas inicialmente en 1971, 1976 y 1988); esta reedición desató nuevas lecturas y también propició preguntas. Sergio Núñez y Ariel Idez, al preguntarse “por qué [Colautti] pasó casi inadvertido para sus contemporáneos y cayó en el olvido”, dieron una respuesta elocuente: ellos resaltaron que Colautti solo fue reconocible gracias a Aira. Pasados a explicar la peculiaridad de Colautti, volvía el adjetivo de “aireano”/“airiano”:

La obra de Aira no sólo implicó una fuente de inspiración para una nueva generación de escritores, sino que también resignificó el valor y el lugar de autores como Copi o J. R. Wilcock en la tradición literaria. Así actualmente, a la retahíla de adjetivos con la que los desconcertados críticos trataban de capturar aquello inusitado que latía en la obra de

⁴⁶ No negamos que Aira tiene apuestas estéticas idiosincráticas; es igualmente innegable que su figura individual ha tenido un papel singular en el ámbito argentino. Si bien otros autores y obras con propuestas afines no tienen tanto reconocimiento, eso no implica que estas posturas no puedan acoplarse. Agrupar características estéticas de diversos textos (de diferentes autores) bajo el apellido de uno de sus autores demuestra, primero, el papel de este en el reconocimiento de tales características, y segundo, que estas características son reconocibles más allá de un autor –más aún si algunos aparecieron antes que los de él.

Colautti (**insólito, desopilante, surrealista**) se puede sintetizarla en una sola palabra: **aireano** (Núñez e Idez 2008).

“Aireano” sintetizó una manera de novelar y resumió información en el entorno argentino. Colautti no ha resonado tanto como otros autores de esta “tradición alternativa” que comparten características comunes.

Dada la trascendencia de Copi, que conforme pasan los años adquiere preponderancia, su figura ha sido comparada o contrapuesta a la de Aira; en algunos casos, en vez de considerar que hacen parte de un momento común, se discutía quién abanderara la renovación. Daniel Link, en un artículo sobre la traducción en el 2009 de *La cité des rats* de Copi, resumió este problema así: “Muchos fans de Copi piensan que la literatura de César Aira (...) no es sino ‘Copi pasteurizado’. Invirtiendo el aserto, podría decirse que *La ciudad de las ratas* no es sino Aira sin pasteurizar” (Link 2009).

1.1.2.2. Aproximaciones al fenómeno: Confrontación con otras artes, cuestionamientos y variaciones.

Entre los autores de la “tradición alternativa”, “posmodernos” o del “boom exótico” trabajamos con Aira y Copi, pues en su obra se resume y ejemplifica el proceso acá estudiado. A continuación, revisamos algunas lecturas que se han hecho de uno y otro; con ello, al igual que sucedió en las lecturas del ámbito francés, buscamos revisar del estado de la cuestión y caracterizar su obra.

Como pudo notarse en las descripciones anteriores, las *perturbaciones* son también descritas como *ruptura de códigos*. De manera similar al caso francés, para los observadores inmediatos del ámbito argentino el fenómeno fue descrito como una desviación, una destrucción del lenguaje o un quiebre de la norma. Asimismo, y al igual que en el caso anterior, dividimos las lecturas críticas en dos vertientes: aquellas que resaltaban la *confrontación de la literatura con otras artes* y aquellas que escrutan los *cuestionamientos y variaciones en el lenguaje de la novela*. Cada una de estas vertientes está dividida en agrupaciones secundarias.

Primero revisamos la *confrontación con otras artes*, agrupando en dos conjuntos: primero, señalamos aquellas lecturas que resaltan el uso de *elementos subvalorados* de

algunos lenguajes, como la estética *kitsch* de otras artes o los géneros masivos; y segundo, mostramos aquellas que asumían en el cambio como una *exploración de las posibilidades de la literatura como arte* y una invocación de las características de otras artes. Luego de ello, dividimos las lecturas que señalan los *cuestionamientos y variaciones en el lenguaje de la novela* en tres conjuntos; primero, aquellas que describen esta perturbación como *negación* de algo previo; segundo, las discusiones alrededor del *realismo*; y tercero, el componente *autorreflexivo*. Dado que no existen muchos libros dedicados exclusivamente a la obra de Copi y/o Aira, nos referiremos también a capítulos de libros o artículos relevantes⁴⁷.

Empecemos por la primera vertiente: confrontación del lenguaje de la novela con otras artes. Esta vertiente se divide en dos conjuntos: primero, aquellos que describían esta confrontación como una apropiación de elementos subvalorados de otros lenguajes; y segundo, aquellos que veían la confrontación con otras artes como una posibilidad para incorporar códigos ajenos, extender fronteras o ser asimilada como otras artes.

Comenzamos señalando aquellas lecturas que resaltaban la incorporación de *elementos subvalorados de otras artes*. Por ejemplo Contreras, al mencionar la confrontación, describió este proceso como un uso de elementos desprestigiados; al abrir su capítulo dedicado a “literatura mala y genealogía del valor”, ella describió cómo la obra de Aira “tiene mucho de ese efectismo y de ese tremendismo rayano en lo inverosímil **propios de una película de clase B**, como ‘**esas que pasan en la televisión**’” (Contreras 2002, 117). Contreras relacionó esta “mala literatura” con tropos de los videojuegos o las caricaturas, al tiempo que aludía al “zapping” de la televisión o el “replay” de las videocaseteras (Contreras 2002, 115-126). Esta lectura demostró no

⁴⁷ Al revisar volúmenes dedicados exclusivamente a cada uno de ellos encontramos lo siguiente. Sobre Aira, aparte de los trabajos ya mencionados de Contreras (Contreras 2002) y Montoya Juárez (2008b), han sido publicados *César Aira: el realismo y sus extremos* de Laura Estrin (1999), *Degeneraciones textuales. Los Géneros en la obra de César Aira* de Mariano García (2006), *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica* de Djibril Mbaye (2011) y *Las figuras paradójicas de Cesar Aira* de Pablo Decock (2014). En 2005 apareció el dossier *César Aira. Une révolution*, con artículos de varios especialistas en su obra. En el caso de Copi contamos con dos trabajos, el ya citado de Pron ‘*Aquí me río de las modas*’: *Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina* (2007) y *Copi*, una recopilación de conferencias de César Aira (1991). La filiación explícita que demuestra este volumen de conferencias de Aira sobre Copi ya ha sido explorada por Contreras y Horne. Contreras llamó a este volumen el “Ars Narrativa” de Aira (Contreras 2002, 237). Horne retomó varios argumentos presentes en estas conferencias para explicar particularidades en la obra de Aira, como la imposibilidad de una sucesión causal en los eventos de una novela (Horne 2005, 56-57) y, por ende, la imposibilidad de encontrar explicaciones o causalidades (Horne 2005, 80-81).

solo el desprestigio de ciertos textos (y los códigos a los que apelan), también de sus lenguajes (en particular de la televisión). La incorporación de elementos y códigos de la televisión y el cine comercial también fue explorada por Pablo Decock en “Los estereotipos ambivalentes de los géneros masivos en la obra de Aira” (2005) y fue analizada con exhaustividad por Jesús Montoya Juárez *Realismos del Simulacro: Imagen, Medios y Tecnología en la Narrativa del Río de la Plata* (2008b), quien, además de la confrontación con cine o televisión, también estudió la presencia de videojuegos y realidades virtuales (Montoya Juárez 2008b, 523-559). Lidia Santos, quien ya había trabajado con la obra de Copi y Aira, entre otros, en el artículo de 1999 “Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas”, desarrolló y amplió su análisis en el trabajo de 2004 *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Allí se exploraba cómo ciertos elementos de la culturas masivas eran recodificados apelando a prácticas asociadas a las clases populares de América Latina⁴⁸.

Esta confrontación también se vio como una *exploración de las posibilidades de la literatura como arte* y una invocación de las características de otras artes. En este sentido el título del artículo del 2015 de Matthew Bush fue elocuente: “Imposibilidades posibles: Más allá de los medios masivos en César Aira y Mario Bellatin”. Estas posibilidades ya habían sido señaladas por Alan Pauls en su artículo del 2005 “En el cuarto de las herramientas”, donde comparaba el trabajo de Aira con el de “action writing” (Pauls 2005, 56). Graciela Speranza hizo un estudio de la presencia de Duchamp en varios artistas argentinos en *Fuera de Campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, donde dedicó un capítulo a “César Aira, literatura ready-made” (Speranza 2006, 289-315). Mbaye encontró en la obra de Aira un “discurso sobre el arte” e indagó la posibilidad de un “arte general” (Mbaye 2011, 333-378). Héctor Hoyos dedicó el último capítulo de *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel* a Aira y Bellatin y los describió así: “On Duchamp and Beuys as Latin American Writers” (Hoyos 2015, 157-188). Reinaldo Ladagga, al revisar la obra de Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Fernando Vallejo, João Gilberto Noll, Osvaldo Lamborghini, César Aira y Mario Bellatin en *Espectáculos de realidad*, afirmó que “estos escritores toman

⁴⁸ Estas lecturas que resaltaban los elementos *kitsch* también hacen parte de aquellas que subrayaban el empleo de elementos menospreciados agrupadas en torno a la “mala literatura” y que revisaremos más adelante.

los modelos (...) de las artes contemporáneas” y luego ahondó en la hipótesis según la cual “toda literatura aspira a la condición de arte contemporáneo” (Ladagga 2007, 14). Por el lado de Copi, en la investigación de Pron se mencionan recurrencias temáticas entre sus cómics y obras de teatro (Pron 2007, 34); allí también se demuestra que los “procedimientos transgresivos” presentes en su prosa se evidenciaron en sus cómics (Pron 2007, 163-177). César Aira, en su ensayo sobre la obra de Copi, ubicó su prosa en “umbral entre cómic-teatro y novela” (Aira 1991a, 12) y más adelante describió el procedimiento de Copi como un “cambio de soporte” (Aira 1991a, 43).

Pasemos a la segunda vertiente y veamos cómo los *cuestionamientos y variaciones del lenguaje de la novela* en la obra de Copi y Aira han sido terreno fértil para la investigación. Dividimos esta vertiente en tres conjuntos: Primero veremos aquellas lecturas que describían esta alteración como una *negación* de usos previos o una incorporación de elementos subvalorados; luego veremos cómo esta alteración redundó en discusiones sobre la noción de *realismo*; y, por último, cerramos con aquellas lecturas que rescataban el componente *autorreflexivo*, señalando el papel del autor en ello y las posibilidades estéticas de los procedimientos.

Empezamos por aquellas lecturas que asumían la renovación como una *negación* de algo previo. De manera análoga al caso francés, el cambio en la manera de novelar fue descrito en términos de rupturas, subversiones y negaciones de posturas (y figuras) preexistentes; estas lecturas, a su vez, pueden agruparse entre aquellas que exploraron las posibilidades de la “mala literatura” y aquellas que señalan la presencia de elementos *camp*⁴⁹.

Si en el aparte anterior hablábamos de “desliterarización”, en este caso la novedad estética fue descrita como “mala literatura”. Según esta postura, las novelas se leían como una decepción: algo malogrado y caracterizado por “el abandono a la facilidad, la inatención, la estupidez” (Contreras 2002, 130). El calificativo de “mala literatura” resaltaba también cómo parte de la crítica rechazaba las perturbaciones y desacreditaba los textos: “incomodidad y decepción señalan las reacciones más habituales en una parte de la crítica” (Pron 2007, 184).

Al igual que sucedía con la “desliterarización”, la “ruptura” y la “negación” fueron vistos como un valor: “El *escribir mal*, en tanto se cifre allí el signo de una **disonancia**

⁴⁹ En esta investigación, al aludir a la estética y sensibilidad *camp*, nos referimos al sentido introducido inicialmente por Susan Sontag en su ensayo de 1964 *Notes on “Camp”*.

en relación con las formas establecidas, el signo de una **ilegitimidad**, circula ‘naturalmente’, esto es, como uno de los valores más representativos de nuestra cultura literaria” (Contreras 2002, 126). La ruptura se vio como un valor a partir del abandono de usos previos. Esta clave de lectura por explorada por García en *Degeneraciones textuales* (2006), por Julio Prieto en “Vanguardia y mala literatura. De Macedonio a César Aira” (2005) y por Roxana Páez en “Glosas. Corro tras el monstruo revestido de la figura irrisoria de la explicación” (2005).

El título del trabajo de Pron sobre Copi es útil para esta investigación, pues allí se resalta cómo algunos lectores asimilan la renovación: *‘Aquí me río de las modas’: Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina*. En el estudio de Pron no se habló de “mala literatura”, pero sí se destacó una transgresión. El título incluyó una cita de Copi, “aquí me río de las modas”, para describir la renovación como la perturbación de algo previo (“las modas”), acompañándola de desestabilización y cuestionamiento lúdico (pues de ellas “se ríe”⁵⁰); así, al enfatizar en estos puntos, termina valorándose cómo la obra de Copi se aparta de lo previo, en vez de estudiar cómo abre camino para la novedad⁵¹. Las alteraciones observadas en la obra de Copi resultaron tan perturbadoras que fueron llamadas “transgresivas” e incluidas en una “nueva poética”. Uno de los principales aportes del trabajo de Pron fue su aproximación desde la narratología: allí se analiza cómo muchas herramientas tradicionales resultaba insuficientes o contradictorias y, por eso, se introducen herramientas más pormenorizadas⁵².

⁵⁰ Cita tomada de la traducción al español de la novela de Copi *L’Uruguayen* hecha por Enrique Vila-Matas. En el original se lee: “ici on s’en fout des modes”. Si pensamos en el “s’en foutre” del francés, más que una burla –como el “me río” de la traducción española lo sugiere– podríamos pensar en un desapego o un desdén, ambos procaces.

⁵¹ Pero hay que ser justos con el trabajo de Pron. Primero, para estudiar cómo se dan las renovaciones, se hace necesario investigar (y probar, y justificar que se quiere trabajar con un corpus no canonizado, y hacer que la academia lo acepte, y lograr que le crean a quien investiga) que sí hubo un cambio, que el arte de la novela sí está cambiando el uso de sus códigos. Es más, su investigación, junto con la de Amícola, es el único trabajo de largo aliento que busca escudriñar en esas particularidades (llámesele transgresiones, degeneraciones, perturbaciones o renovaciones) en la obra de Copi.

⁵² La herramienta principal de este trabajo es la “narración paradójica”, desarrollada por Nina Grabe, Sabine Lang y Sabine Schlicker. Pron encuentra ventajas metodológicas al usarla y evita contradicciones entre diferentes metodologías con esta herramienta integradora (Pron 2007, 30). Una vez más, estos trabajos son un ejemplo de cómo un cambio en el lenguaje de la novela suscita un cambio en la metodología de quienes la estudian. Pron, tomando como eje estas “narraciones paradójicas”, agrupó varias manifestaciones de la transformación: primero, se aproximó a cada texto narrativo de Copi (y a

Valorar aquello que se apartaba de la norma se hizo más notorio en las lecturas que priorizaban la sensibilidad *camp*. Esta postura ha sido fecunda en el estudio de la obra de Copi, en particular el trabajo de José Amícola, quien en *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido* (2000), “Nuevas notas sobre Camp: Copi vs. Puig” (2002), “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)” (2008) y *Estéticas bastardas* (2012) ha explorado su obra y también se ha referido a la de Aira. Alicia Montes ha desarrollado esta lectura en “Camp neobarroco: homenaje, artificio y violencia” (2011). La estética *camp* implica a veces un cuestionamiento del género sexual: Esta vertiente fue explorada en “How to read Copi: A Historiography of the Margins” de Matthew Edwards (2013) y por Antonio Rojas en “Géneros y cuerpos ‘degenerados’ en la narrativa de Copi” (2011), entre otros. Pron describió cómo rastros de esta estética también pueden encontrarse en la obra Aira y Laiseca (Pron 2007, 183-184).

En el segundo grupo encontramos aquellas lecturas que exploraban la transformación del concepto de *realismo*. La redefinición del “realismo” demuestra cómo un lenguaje no se transforma abruptamente, pues estos lectores también reconocían la presencia de cierto realismo (sino hubieran encontrado trazas de un código preexistente, no se esmerarían en redefinirlo). Pron, por ejemplo, cuando describía la obra de Copi hablaba de un “realismo no mimético o inverosímil” y de un “efecto de realismo” que “se basa en la **subversión** mediante la parodia, el desplazamiento irónico y la exageración humorística de formas **asociadas al realismo**” (Pron 2007, 183). Acá notamos cómo se identificaban códigos preexistentes (aquellos “asociados al realismo”) y que estaban empleados de manera desacostumbrada (lo que le llevaba a Pron a afirmar que este “realismo” era “no mimético o inverosímil”). Se reconocían elementos asociados a un código y, simultáneamente, se percibía que algunas de sus premisas no eran aplicables. Esta redefinición del “realismo” o de la “estética realista” fue desarrollada por Luz Horne, para argentinos y brasileros del mismo período, en *Hacia un nuevo realismo. Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec y João Gilberto Noll*. Allí resaltó que “[l]a característica que une a las novelas de este corpus, entonces, es que en ellas se construye una representación verosímil que luego se interrumpe con la aparición de una lógica onírica y delirante” (Horne 2005, 4). Una de sus herramientas introducidas por

algunos de sus comics) y señaló cómo el concepto de “narración paradójica”, desglosado en diferentes mecanismos, permitía acercarse a cada uno; luego de ello, se detuvo en las particularidades de cada texto

Horne fue el concepto de “efecto indicial”; con ello remitió a cierta “materialidad” (asociada al “realismo”) sin necesidad de caer en lo “representacional”. Al principio de su análisis, Horne sentó como objetivo: “analizar una estética en la cual se produciría una articulación entre la vanguardia y el realismo o -más precisamente- en el cual ciertos procedimientos vanguardistas se utilizarían con el propósito de construir una ilusión realista” (Horne 2005, 2)⁵³. De manera análoga, vemos como Pablo Decock sugirió la noción de “transrealismo” para explicar la narrativa de César Aira (Decock 2007)⁵⁴, Montoya Juárez habló de “realismos del simulacro” (2008b) y Estrin se cuestionó sobre “el realismo y sus extremos” (1999).

El último conjunto acoge lecturas que resaltaron la *autorreflexión*. Si bien la obra de Copi tiene un alto componente autorreflexivo, este filón fue más desarrollado en las lecturas sobre Aira. Estas lecturas discutían un problema bifronte: por un lado, reconocían el papel de un autor que busca crear un mito personal y singularizar su obra; y, por el otro, subrayaban la existencia de procedimientos: aquellos métodos que permiten a un artista salirse de sí mismo y encontrar mecanismos que hagan las obras por él. Estas dos aristas están presentes en las lecturas que se encargaron de analizar la veta autorreflexiva de la obra de Aira. Varios de los trabajos monográficos sobre su obra remitieron a este aspecto (Conteras, Decock, García y Mbaye). Además, esta veta también ha sido explorada por Jens Andermann en “La operación Aira: literatura argentina y procedimiento” (2014), por Nancy Fernández en “El artista como crítico: Notas sobre César Aira” (2008), por Graciela Montaldo en “Vidas paralelas. La invasión de la literatura” (2005) y por Kristine Vanden Berghe en “Retrato del autor como sujeto posmoderno y escritor autoficcional en *Cómo me hice monja* de César Aira” (2012). La búsqueda de lo único y particular, ejemplificado en la figura de un monstruo o una ‘máquina soltera’, también ha sido señalada en los textos citados de Montaldo, Contreras y Speranza; además de ellas, esta faceta fue explorada por Marie Audrian en

⁵³ Este estudio se ha desarrollado en la publicación posterior *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea* de 2011.

⁵⁴ El volumen reciente de Decock, *Las figuras paradójicas de Cesar Aira* (2014), fue un desarrollo y profundización de los dos artículos mencionados. No solo están presentes las discusiones sobre la noción de realismo aplicable o la confrontación con otras artes, también encontramos discusiones sobre los límites del relato y la poética del “non-sense”. Sus desenlaces arbitrarios fueron descritos como una frustración de las expectativas del lector (en este aspecto se asemeja a algunas lecturas de la parte francesa del corpus recién descritas) y la imposibilidad de interpretación fue asimilada como una suspensión del sentido (y en ello se asemeja a la lectura que Zhao (Zhao 2012, 161-162) hizo de Echenoz y Toussaint).

“Escritores, monstruo y supervivencia” (2014), Ricardo Gutiérrez Mouat en “La retórica de la monstruosidad en la narrativa latinoamericana contemporánea” (2005), Ana B. Flores en “Reír con el Monstruo (Reír con Aira)” (2009) y por Heather Cleary en “Of Monsters and Parricides: The Politics of Textual Reproduction” (2015).

1.1.2.3. Copi: un caso fronterizo.

El trabajo de Pron analizaba la incorporación de Copi en el ámbito argentino. En la metodología lotmaniana las fronteras son espacios comunes que, más que separar, conectan sistemas y proporcionan un espacio compartido; al comprenderlo de esta manera, los textos de Copi son un ejemplo de un caso fronterizo⁵⁵.

Copi nació en Argentina y su primera lengua fue el español; su primera obra de teatro, *Un ángel para la señora Lisca*, fue escenificada en este idioma. A partir de los 23 años vivió en París y desde entonces publicó en francés; el único texto del cual él mismo hizo una versión española fue *La vie est un tango* (1979)/*La vida es un tango* (1981). En esta disertación trabajamos con la narrativa de Copi, pero hemos de recordar que él se inició como caricaturista y también fue dramaturgo. La recepción de sus textos en diferentes artes también demuestra qué tan flexible es cada uno de ellos en un entorno cultural, pues los textos de un autor no son recibidos ni incluidos de la misma manera en cada lenguaje artístico.

Los primeros textos de Copi que participaron del paisaje francés son sus caricaturas. Tal vez el personaje más conocido de ellas fue “la femme assise”. Copi fue un colaborador frecuente de las revistas de sátira política *Hara-Kiri*⁵⁶ y más tarde de *Charlie Hebdo* (y también colaboró con los diarios *Le Nouvel Observateur* y *Libération*). Copi, junto con Wolinski, Sempé o Al Capp, publicó activamente en estas

⁵⁵ Bástenos por el momento asumir el concepto de “frontera” como un espacio compartido por varios sistemas (en este caso, el paisaje argentino y el francés). Volveremos con más detalle a este en el aparte 2.1.2.3.

⁵⁶ Allí también publicó como folletín *La cité des rats* (1979) y varios de los relatos de *Virginia Woolf a encore frappé* (1983).

revistas (*Charlie* fue creada por el mismo equipo de *Hara-Kiri* y surgió como respuesta a varias censuras) y es uno de sus fundadores⁵⁷.

Algo similar sucedió con su teatro. A partir de su segunda obra, *Sainte Geneviève dans sa baignoire*, todas son escritas, estrenadas y montadas inicialmente en Francia y en francés. Trabajó junto con Alejandro Jodorowsky, Jérôme Savary y Jorge Lavelli, quien dirigió varias de sus obras; participó del festival internacional de Aviñón en 1985 y recibió el premio al mejor dramaturgo de la Ville de Paris en 1987. *Une visite inopportune*, la última obra que alcanzó a escribir, ha sido representada y traducida en varios países, conociéndose por lo menos versiones en español, italiano, alemán, ruso y estonio⁵⁸.

El teatro y las caricaturas de Copi fueron apareciendo a partir de la década de los sesenta, casi desde su llegada a París, pero sus obras de narrativa no empezaron a aparecer sino hasta los setenta. Sus textos en otros lenguajes participaron más activamente del ámbito francés, pero no pasó igual con su narrativa. Sus novelas fueron bien leídas, pero solo en un pequeño círculo; como diría su editor Christian Bourgois en una entrevista televisiva, Copi no era un autor “vraiment reconnu, sauf que tous ces lecteurs sont des lecteurs excellents” (Bourgois 1999).

Si bien la obra de Copi participa en la renovación que estudiamos, su resonancia como novelista en el entorno francés es escasa. Una prueba de ello es que no hay estudios académicos franceses que lo incluyan en este “retour au récit” y que tampoco fue incluido en ninguna de las listas recuperadas por Schoots (Schoots 1997, 16-17). El caso de Copi prueba la productividad de los textos en las fronteras. Su obra fue traducida al español y sus textos fueron apropiados por el paisaje argentino, logrando en él mayor resonancia (al menos en lo que concierne a la narrativa) de la que tuvo en el francés.

Los textos de Copi resultan cruciales en la narrativa del Cono Sur. Pron, en el prólogo al segundo tomo de su narrativa traducida al español, describió cómo su obra ha sido apropiada por otros autores:

⁵⁷ En el relato “Quoi ? Zob ! Zut ! Love !” recogido en *Virginia Woolf a encore frappé* (1983) se burla del equipo de redacción de la revista *Hara-Kiri*. Los personajes de este relato son varios de los caricaturistas de esta revista. En el relato los caricaturistas son descritos como analfabetas y sus características físicas son descritas de manera más que burlesca.

⁵⁸ No hay información oficial sobre cuántas traducciones y montajes ha tenido esta obra; es posible que haya más traducciones que las acá mencionadas.

El libro de César Aira *Copi* coronó en buena medida los esfuerzos realizados por un grupo de escritores e intelectuales argentinos a partir de la década de 1980 aproximadamente por reivindicar la ‘argentinidad’ de una obra escrita principalmente en francés y conformar una especie de tradición ‘alternativa’ que creara un espacio de lectura para sus propias obras poniéndolas no sólo bajo la luz de ‘lo nuevo’, lo ignorado, lo anómalo sino, a su vez, como la cristalización de tendencias ya existentes (Pron 2012, 16).

Copi demuestra qué tan productiva puede ser una frontera. Su caso también señala la necesidad de estudiar momentos de novela de una manera más amplia, sin concentrarnos en qué papel tuvo en uno u otro entorno cultural. Más que documentar el paso de un paisaje cultural a otro o señalar la productividad de una frontera, lo que nos interesa estudiar es cómo todos los textos participan de un momento común en el lenguaje de la novela.

1.2. Corte temporal y presentación del corpus.

Todos los autores (salvo Copi, que murió el siglo pasado) siguen publicando a la fecha y han tomado nuevos caminos. Cortamos en el año 2000 porque los cuestionamientos mayores se dieron al principio de sus carreras. Echenoz, Copi, Toussaint y Aira cuestionaron el lenguaje de la novela desde su primer texto publicado y posiblemente lo seguirán haciendo mientras escriban. Sin embargo, consideramos que nuevos mecanismos renovadores escasean en lo publicado después del año 2000. Apelaremos a novelas y ensayos posteriores cuando se haga necesario, pero el corte temporal se mantiene. Si bien en el corpus encontramos tres novelas de la década de los noventa y una de los setenta, en el escrutinio textual que acompañó esta investigación revisamos todas las obras publicadas por estos autores durante el siglo XX y por ello son representativas del período.

Las razones para quedarnos en el siglo XX son varias. El primer motivo es que Copi murió en 1987; algunas novelas suyas se publicaron poco después y la traducción al español de la mayoría culminó en los años noventa. Se han hecho traducciones en este milenio, como las de *La cité des rats* (*La ciudad de las ratas* en 2009) o la nueva traducción de *Le guerre des pédés* (*La guerra de los putos*, de 2008), pero sus obras representativas ya habían sido traducidas y reseñadas en el siglo XX.

Jean-Philippe Toussaint inició un ciclo diferente después de la publicación de *Faire l'amour* en 2002. Con esta novela, dedicada a temas como el amor y la separación (y con menos humor e ironía), comenzó un ciclo que ya va en su cuarta entrega (con *Nue* en el 2013) y que se ha conocido según el nombre de la protagonista: “Marie Madeleine Marguerite de Montalte”. Luego publicó *Football* (2015); si bien allí son observables algunas de las características presentes en sus novelas del siglo XX (la contemplación, lo “trivial” y el sentido del humor), todavía es temprano para afirmar si las novelas que siguen después de la tetralogía son un regreso o recapitulación de las propuestas del siglo pasado. De haber más novelas sobre deportes, *Football*, junto con *La Mélancolie de Zidane* (2006), pertenecería a un ciclo independiente.

Jean Echenoz tomó un camino propio en este siglo y varias de las problemáticas que catapultaron nuestra investigación dejaron de explorarse. Desde el 2001, con *Jérôme Lindon*, y por lo menos hasta el 2010, con *Des éclairs*, ha publicado una serie de “novelas biográficas” que acompañan pesquisas artísticas diferentes; estas novelas no pueden describirse como biografías e incluyen eventos inventados (en la contraportada se las define como “fiction[s] sans scrupule biographique”). Recientemente publicó *14* (2012), con eventos asociados a la primera guerra mundial, *Caprice de la reine* (2014), una recapitulación de *nouvelles* publicadas durante este siglo y que compartían las propuestas estéticas de las “novelas biográficas”⁵⁹ y *Envoyée speciale* (2016), novela que apeló al género de la novela policiaca de manera similar a otras novelas suyas del siglo XX. Esta última novela podría leerse como un retorno a exploraciones previas, pero nada garantiza que Echenoz haya vuelto de lleno a ellas; de todas maneras, sus novelas del siglo XX son material suficiente para mantener el corte.

De la obra de Aira no podemos hablar de algún cambio definitivo en el cambio de siglo. Algunos temas han aparecido con menos frecuencia, como la televisión o la “mala literatura”, pero el cambio se ha dado sutilmente y no puede evidenciarse un quiebre. Mantenemos el corte en el 2000 por coherencia temporal en la delimitación del

⁵⁹ Salvo dos *nouvelles*: *Nitrox* y *Trois sandwiches au Bourget*. En la primera vuelve a ciertos temas de los ochenta y noventa, como el espionaje y el cine de género; la segunda es difícil de clasificar y, al igual que *L'Occupation des sols* (1988), no se agrupa con las demás obras.

corpus⁶⁰. No hay nada que nos haga suponer que las novelas publicadas en los años posteriores al año 2000 pertenezcan a algún ciclo independiente.

Después de revisar todas las obras publicadas por Echenoz, Copi, Toussaint y Aira durante el siglo XX y la literatura crítica dedicada a su obra hasta la fecha nos decantamos por las cuatro novelas del corpus. Como nos interesa estudiar la coincidencia estética y un momento amplio en el lenguaje de la novela, el criterio de selección estuvo determinado por características comunes y compartidas; más que buscar particularidades o idiosincrasias en la obra de uno u otro autor, resaltamos procesos análogos de renovación.

Como explicamos en la introducción, este momento de renovación se caracterizó por cuatro procesos (alteración de códigos, intersecciones novedosas, confrontación con otras artes y procedimientos para explotar); si bien estos procesos podían observarse en muchos textos, no siempre podían observarse en los mismos textos. El criterio de selección del corpus fue elegir una novela de cada autor en la cual se pudieran evidenciar y escrutar cada uno de estos cuatro procesos simultáneamente. También nos interesó trabajar con obras donde estos procesos estuvieran problematizados, tematizados y discutidos. Haremos una breve presentación de cada novela del corpus, sus características formales y su argumento, al tiempo que señalamos cómo se evidencia y tematiza cada uno de los cuatro procesos que hilan esta investigación.

1.2.1. *Les grandes blondes* (1995) de Jean Echenoz.

Les grandes blondes es un thriller de persecución con reminiscencias del *film noir* y el cine de suspenso de los años cincuenta y sesenta. Salvador, un productor de televisión, prepara una emisión para su serie de televisión llamada “les grandes blondes”. Para un capítulo de esta serie necesita a Gloria Stella (seudónimo de Gloire Abgrall), quien tuvo una corta fama como cantante y luego entró a la cárcel por asesinato; después de su salida de la cárcel se desconoce su paradero y Salvador contrata a investigadores privados para encontrarla. Seguimos dos historias paralelas: ella, huyendo y visitando

⁶⁰ Sandra Contreras, a principios de este siglo, dividió la obra de Aira en tres ciclos (Contreras 2002, 293). Su último corte coincide con el nuestro, pero por distintos motivos (Contreras terminó su estudio en el 2001).

medio mundo, y ellos, persiguiéndola a la saga. Como en las policíacos *hard boiled* del siglo XX y el *film noir*, este viaje por la sociedad muestra corrupción, persecuciones y negocios turbios; sin embargo, paralelamente vemos cómo esos códigos se tuercen, exageran y homenajean.

Les grandes blondes se divide en tres ejes argumentales que se entrelazan en sus 251 páginas y 28 capítulos. Al principio de la novela, conforme se presenta la información, cada capítulo está dedicado a un eje temático, pero conforme los eventos se desarrollan, cada capítulo salta de un eje temático a otro. La información se dosifica paulatinamente para mantener en vilo al lector; acá las presentamos por separado en tres ejes temáticos y personajes:

1. Salvador: el interesado en perseguir. Este personaje contrata al investigador privado y necesita encontrar a Gloria Stella. La necesidad de este encuentro catapultará la historia y es el motor de la trama.

2. Jouve: el jefe de la agencia de detectives; organiza la persecución. Su persecución permite visitar varios parajes y al final facilita el encuentro entre Salvador y Gloria.

3. Gloria Stella: la perseguida. Antes de los hechos que ocupan la trama de la novela, Gloria había tenido una breve carrera como cantante, pero había resultado en la cárcel por empujar al vacío a su compañero sentimental y representante.

Las líneas argumentales se solucionan con la captura de Gloria. Los investigadores le hacen saber que Salvador quiere trabajar con ella. Ella acepta, Salvador logra hacer un buen programa de televisión y Gloria vuelve a ganar notoriedad. Al final de *Les grandes blondes*, en una escena en la que Gloria podría empujar a Salvador al vacío, ella y él se hacen pareja.

En *Les grandes blondes* encontramos la *alteración de códigos* tematizada y ejemplificada en los códigos de la novela policíaca. Al presentar la novela resaltamos los tres ejes involucrados en una persecución. La cacería enmarca *Les grandes blondes*, pero, si bien por un lado se cumple a cabalidad con los códigos de este género (los detectives encuentran a la perseguida y ella se confronta con Salvador), estos códigos son usados de maneras insospechadas y participan de un texto consciente y metarreflexivo. Así, al alterar los códigos de la novela policíaca, se permite también incluir los elementos presentes en los demás procesos y en otras características formales.

La *intersección novedosa* se manifiesta en la copresencia de códigos de lo policíaco con otros elementos diversos. El proceso autorreferencial, la confrontación con otros lenguajes y el uso de códigos de la novela de cacería están empleados con humor. La arbitrariedad de los códigos y convenciones, fruto de la obviedad o la alusión explícita a códigos o textos, resulta cuestionándose en escenas divertidas; despiertan la risa al ser usados de maneras desacostumbradas o al mezclar elementos de diferentes registros temáticos o géneros.

La *confrontación con otras artes* se ejemplifica en la múltiples y variadas referencias al cine y la televisión. Varias escenas de películas conocidas, como *Vertigo* o *Psycho* de Hitchcock, son aludidas explícitamente o reescenificadas; programas de televisión hipotéticos son mencionados con frecuencia, invocando sus códigos y características. Algunos eventos son descritos como si fueran una traducción de una película o un programa de televisión, con música incidental o cambios de enfoque en la cámara, al tiempo que se señala la imposibilidad de una traducción fidedigna entre distintos lenguajes artísticos.

La confrontación con otras artes también redunda en la búsqueda de *procedimientos para explotar*. Esta confrontación, acompañada de citas, reflexiones en boca de los personajes o del narrador, redunda en procesos autorreflexivos en dos niveles. Primero, la autorreflexión se hace explícita en el desarrollo de la trama y los avatares de los personajes, mediante alusiones y diálogos se reflexiona sobre los códigos empleados, las convenciones aludidas o el desarrollo de la trama. Y segundo, este proceso autorreflexivo alcanza un nivel superior: el proceso creativo. Salvador es un productor de televisión y sus disquisiciones sobre cómo hacer un programa redundan en reflexiones sobre la novela que leemos. Salvador siempre está pensando en códigos audiovisuales y busca comprenderlos mejor. Cómo hacer una emisión sobre una rubia particular, la ‘blonde bizarre’, se vuelve un procedimiento para explotar: una reflexión sobre la creación de lo nuevo y la búsqueda de lo particular.

1.2.2. *Le bal des folles* (1977) de Copi.

Le bal des folles está llena de sucesos intrincados y es difícil hallarle coherencia. Hacer un resumen sería tentativo y arriesgado: son muchos eventos y no siempre es claro en qué plano narrativo suceden. Un ejemplo de las confusiones que suscita se evidencia en la contraportada de la traducción al español:

[E]l narrador es invitado por su editor a escribir una novela sobre los homosexuales para compensarlo por todo el dinero que le ha adelantado, pero rechaza la idea. Sin embargo, cuando la policía llama a la puerta de su habitación de hotel para interrogarlo por un suicidio en el cuarto contiguo, el proyecto recibe un impulso paradójico: quien se ha suicidado es Marilyn, **el personaje de la novela basada en sus recuerdos que el narrador pensaba escribir**. Y así arranca esta historia vertiginosa de crímenes y sexo.

Esto es solo un comienzo: más entrecruzamientos inundan la novela. No solo se hace difícil hallar una coherencia argumental, tampoco es claro a qué géneros se apela: la novela salta de lo confesional al melodrama y de la novela de artista a lo policíaco.

Le bal des folles tiene 153 páginas y 11 capítulos; cada capítulo suele tener entre uno y tres párrafos. Cada párrafo toma varias páginas y salta indiscriminadamente de un eje temático a otro, cambiando en el tiempo y entre los planos narrativos, haciendo imposible hallar coherencia o diferenciar con exactitud entre diferentes planos. El resultado es un texto altamente artificioso, divertido y autorreflexivo, aunque a veces puede resultar grotesco para algunas sensibilidades (en particular por las escenas violentas o el uso de vocabulario soez)⁶¹.

Le bal des folles tiene elementos de melodrama, novela policíaca y *Künstlerroman*; estos tres ejes, entrelazados de manera inextricable, tienen a un mismo protagonista: “Copi”, un personaje/narrador que comparte muchísimos atributos, espacios y “amigos” con el autor empírico⁶². Eventos y niveles narrativos son difíciles de desenmarañar; sin embargo, haremos una presentación del argumento usando como ejes los distintos géneros:

1. Novela rosa. La novela que “Copi” escribe –y que se entevera con lo que vive, borrona y piensa mientras escribe– es una historia de amor; esta empieza con una

⁶¹ Todas estas características podrían invitar a pensar de que se trata de una antinovela. Ahora bien, como hemos venido y seguiremos explicando, sí se trata de una novela, pues apela a (y utiliza, renueva y participa de) los códigos del lenguaje de la novela. Desde esta presentación inicial puede evidenciarse cómo se emplean en *Le bal des folles* los mecanismos de renovación del lenguaje de la novela.

⁶² Para evitar confusiones entre personaje y autor empírico nos referimos al personaje/narrador como “Copi” y al autor como Copi, sin comillas.

pareja, pasa a un triángulo amoroso y resulta en un cuadrado amoroso. “Copi” conoce a un joven italiano, Pietro Gentiluomo (a quien también llama Pierre), y se enamora de él. Luego aparece un tercero: Marilyn, una mujer que hace parte del círculo homosexual parisino e imita a Marilyn Monroe. Marilyn se interesa inicialmente por Pietro y luego por Copi; Copi también llega también a estar casado con ella. Después irrumpe otro personaje, Michael Buonarroti, quien se inmiscuye en el trío y lo enreda más, propiciando la formación y ruptura de distintas parejas. Las parejas se arman y se desarman –incluso dentro de un mismo párrafo, de una línea a otra– y es difícil seguirle el camino.

2. Policiaco. Como señala la contraportada, justo después de que “Copi” escribe sobre Marilyn en un hotel, ella se suicida en la habitación contigua. “Copi” es el autor de varios asesinatos, entre “soñados” y “verdaderos”, y también se describe una persecución policial.

3. *Künstlerroman*. El editor le pide a “Copi” que escriba una novela sobre “homosexuales” y *Le bal des folles* describe el proceso de escritura.

Las líneas argumentales son confusas, no solo por la mezcla de géneros, sino por el amplio componente metaficcional. Entre esos saltos es casi imposible precisar si el narrador “lo está viviendo” según un contrato narrativo, se lo está inventando, lo soñó, lo piensa escribir, lo tachó o lo escribió. *Le bal des folles* termina después de que se describe el último encuentro amoroso entre “Copi” y Pietro (donde Pietro es asesinado), “Copi” entrega el final del manuscrito al editor y parte a Roma con el dinero después de haber asesinado a la hija de Marilyn y Michael Buonarroti.

La *alteración de códigos* se hace evidente en la perturbación evidenciada en los tres ejes recién explicados. Además, estos tres ejes argumentativos se pueden agrupar bajo un marco más amplio de autoficción. La mezcla indiferenciada de ejes temáticos y planos narrativos, acompañada de hechos probados en la vida del autor empírico y otros simplemente imposibles (dejando una amplia zona gris entre ambos), hacen de esta novela un caso de autoficción con numerosos retos. Más allá de la imposibilidad de fijar qué hechos son fidedignos o no, esta autoficción acompaña varios niveles de autorreflexión: “Copi” pondera el material que emplea y la novela que crea/recuerda lo tiene a él como protagonista.

La *intersección novedosa* se manifiesta en la copresencia de tres ejes argumentales recién descrita. Además, elementos con diferentes prestigios y valoraciones se entrelazan en un mismo texto: violencia, autorreflexión, novela rosa, ensayo sobre la creación, vocabulario soez, persecuciones policíacas, discusiones sobre el mundo editorial, escenas grotescas y tematización de la escritura. Al igual que las demás novelas del corpus, *Le bal des folles* no está exenta de humor. La risa brota gracias a la exageración de algunos códigos, el paso subrepticio de una línea temática a otra o la copresencia de distintos géneros en una escena.

La *confrontación con otras artes* no solo se hace presente con la alusión a Marilyn Monroe o a Miguel Ángel, también mediante alusiones al performance teatral. Copi es conocido por sus performances y su teatro, donde algunas veces se viste de mujer; “Copi” piensa hacer una obra/performance con travestis, pero, como no puede, resulta sugiriéndolo sobre el papel (*Le bal des folles*).

Los *procedimientos para explotar* se evidencian en el *Künstlerroman*. “Copi” intenta varios comienzos para la novela sobre un amor, Pietro, y nunca queda claro qué tanto se inventa y qué tanto “recuerda”. “Copi” se molesta con su editor, pues considera que su historia de amor no se acopla a los códigos de una novela de “homosexuales”, lo que le motiva a buscar maneras de innovar y crear cosas inéditas; “Copi” reflexiona sobre el material a usar, la injerencia del cuerpo y la posibilidad de llevar al papel una historia de amor.

1.2.3. *La télévision* (1997) de Jean-Philippe Toussaint.

El narrador de *La télévision*, un profesor universitario en año sabático, pasa un verano en Berlín mientras investiga sobre el pintor italiano Tiziano. Planea hacer un ensayo sobre un encuentro apócrifo entre el pintor y el emperador europeo Carlos Quinto, pero conforme avanza el tiempo se le dificulta escribir y nunca completa el texto. Esta revisión de material, acompañada de abulia e imposibilidad para crear, funciona como una reflexión sobre el proceso creativo; esta reflexión también está emparentada con la televisión, pues el protagonista sostiene que largos ratos frente al televisor lo llevaron a este estado. Es tanto el empacho que decide no volver a ver televisión.

La télévision se enmarca entre la decisión del narrador de no volver a ver televisión y la compra de un segundo televisor para su familia; narra lo acontecido en ese período: el trabajo del narrador sobre el Tiziano, sus devenires por Berlín y sus encuentros con otros personajes. El ensayo, la comedia, la historia del arte europeo y el diario de un creador conviven en un solo texto.

La télévision mezcla dos tiempos: un tiempo continuo, de quien recuerda y narra, y un tiempo cíclico y recurrente que orbita alrededor de un evento. Los eventos avanzan conforme pasan las páginas, pero nada implica que sean sucesivos; la superposición imposibilita una ordenación cronológica exacta. El protagonista vuelve una y otra vez a los eventos alrededor del día en que deja de ver televisión; la novela consta de 15 capítulos y los primeros 9 (o las primeras 136 páginas de 223) describen eventos que suceden apenas antes, durante o justo después de esta decisión. Los capítulos no están numerados, solo están marcados por espacios en blanco; cada párrafo está separado del anterior también por un espacio en blanco. Para diferenciar entre ambas separaciones, los espacios en blanco entre un capítulo y otro son más amplios.

La *alteración de códigos* se evidencia, al igual que en la novela anterior, en los nuevos usos que se le da a la autoficción. No solo se dificulta ordenar cronológicamente los eventos en los diferentes planos, llegando incluso a inconsistencias temporales; también se puede dudar de la “competencia” del narrador, pues el protagonista narra eventos que aparentemente desconoce. *La télévision* puede ser al mismo tiempo una novela sobre la memoria, un ensayo sobre historia del arte europeo y un tratado sobre la contemplación; cada tipo de texto, al compartir espacio con otros, resalta su transformación.

La *intersección novedosa* no solo se manifiesta en la copresencia de códigos diferentes, sino también en la presencia de materiales con diversos prestigios. Por un lado, encontramos cómo se discuten, corroboran o problematizan las valoraciones implícitas que suelen tener diferentes artes, como la pintura, la televisión o el arte conceptual. Además, encontramos largas descripciones que pueden ser descritas como “triviales”; de la misma manera que se cuestiona la calidad de los elementos incluidos (si “buenos” o “malos”), también se cuestiona su pertinencia y justificación (si “triviales” o “profundos”).

La *confrontación con otras artes* se evidencia, por un lado, en las reflexiones que hace el protagonista/narrador sobre distintas artes y, por el otro, mediante el empleo (o sugerencia de su empleo) de códigos y particularidades de otras artes. *La télévision* es un largo ensayo sobre varios lenguajes artísticos y una exploración de sus potencialidades. La televisión señala nuevas posibilidades que la literatura puede aprovechar. La reflexión sobre este lenguaje va más allá de la traducción de sus códigos: esta incorporación cuestiona los mecanismos de la novela y sugiere nuevos códigos. La pintura se hace presente en las múltiples alusiones a la historia del arte de Europa occidental. El protagonista adjudica valores a la pintura, resalta cómo un cuadro incluye un proceso de creación en el resultado final y aboga por una observación contemplativa. Estos valores, conforme avanza la novela, son buscados para la literatura. Además, también se sugiere la contemplación de collages e instalaciones con televisores. La discusión sobre lenguajes artísticos también resulta en un texto autorreflexivo que, al confrontarse con otros lenguajes artísticos y reflexionar sobre sus mecanismos, sugiere la posibilidad de usarlos en la literatura.

Los *procedimientos para explotar* se hacen patentes de dos maneras. Por un lado, entre los múltiples usos de la televisión, la pintura o el arte contemporáneo, muchos eventos son descritos como si estuvieran presentes en un televisor, se contemplaran en una pintura o hicieran parte de una instalación o collage. Con ello, se persigue renovar el lenguaje de la literatura y buscar nuevas maneras de narrar. Como no siempre es posible, también se resalta que la literatura responde como solo ella podría hacerlo. Por otro lado, la búsqueda de la renovación también se tematiza en largos pasajes autorreflexivos donde se ensalza el papel de la contemplación en el proceso creativo; durante la contemplación detenida se pueden reconocer elementos renovadores que podrían incorporarse en un texto.

1.2.4. *El congreso de literatura* (1997) de César Aira.

El congreso de literatura toma elementos de caricatura, ensayo sobre la creación, algo de melodrama y *Künstlerroman*. La novela consta de 116 páginas y tiene dos partes. En la primera parte, “el hilo de Macuto”, de apenas diez páginas, el protagonista/narrador

descifra el misterio de “el hilo de Macuto” y logra desenterrar un tesoro. La riqueza ganada allí le permitirá llevar a cabo ciertos planes. La segunda parte, “el congreso”, consta de ocho capítulos breves y ocupa el resto de la novela; en ella se narran los eventos que vamos a describir.

El congreso de literatura narra los intentos de un escritor para lograr una creación con la singularidad de una máquina soltera o un monstruo. Esta búsqueda se cuenta a través de una metáfora o, por ponerlo en los mismos términos del libro, de una “traducción”. La “traducción” del problema es la siguiente: Un científico loco, como los de las caricaturas, quiere clonar a Carlos Fuentes.

Este científico loco recuerda a un tropo de la literatura, el cine y la televisión, pero más exactamente a su apropiación en las caricaturas. “Aira”⁶³, al igual que Brain en *Pinky and the Brain* (1995-1998) o el Profesor Nerus⁶⁴ en *Hijitus* (1967-1974), está buscando un plan para conquistar el mundo. En estas caricaturas los personajes insisten en varios capítulos con nuevos proyectos para sus proyectos de dominación con artefactos de su propia invención. El proyecto del científico loco suele exponerse al principio del episodio, su invención empieza a funcionar y luego es interrumpida por la participación de otro personaje, un error en su diseño, alguna torpeza del científico o una incursión *deus ex machina*.

La *alteración de códigos* se evidencia en cómo este marco de las caricaturas es empleado para nuevos fines. Un científico loco y rico, “Aira”, quiere conquistar el mundo. Para lograrlo urde un plan poco convencional: clonar a Carlos Fuentes, con quien coincidirá en un congreso de literatura. Para obtener una célula de Fuentes, “Aira” ha dispuesto a un “insecto” entrenado para tal fin. Sin embargo, de la misma manera que los planes de Brain o del Profesor Nerus se estropean por errores de cálculo o eventos casuales, el “insecto” comete un error: en vez de tomar una célula de Carlos Fuentes, toma una partícula de su corbata de seda. El aparato clonador resulta produciendo gusanos de seda gigantes que atacan la ciudad donde se realiza el congreso de literatura. Mientras esto sucede, “Aira” alcanza a ir una representación teatral de una de sus obras, a celebrar con los estudiantes asistentes al congreso y a buscar un viejo

⁶³ De la misma manera que sucedió en el caso de Copi, en este caso solucionamos la homonimia entre autor y personaje usando comillas para el personaje.

⁶⁴ El personaje del Profesor Nerus es aludido explícitamente en otra novela de Aira, *El sueño* (Aira 1998e, 228), donde también encontramos catástrofes apocalípticas y máquinas que se apartan de un curso inicial.

amor en la ciudad. La novela termina cuando “Aira” toma uno de los artefactos de utilería de la obra de teatro, un exoscopio (que guarda similitudes con *El Gran Vidrio* de Duchamp), y lo utiliza para revertir el mecanismo y salvar a la ciudad.

La *intersección novedosa* se manifiesta en cómo un episodio de caricatura también puede ser un ensayo sobre la creación y la búsqueda de lo novedoso. Al igual que en las demás novelas del corpus, encontramos eventos humorísticos y elementos con diferentes prestigios. Así, aquello que obedece a los códigos de un género, parece forzado o gratuito al leerse desde el otro.

La *confrontación con otras artes* se resalta en primera instancia con el empleo de códigos y motivos propios de las caricaturas y la televisión en un texto literario. La discusión sobre el proceso creativo está enmarcada en estos códigos de otras artes, permitiendo exploraciones y nuevos hallazgos. Además, la pequeña obra de teatro escenificada por los estudiantes permite una reflexión sobre el proyecto estético de *El congreso de literatura*; la alusión nada casual a la obra de Duchamp, frecuentemente citada por Aira⁶⁵, sugiere que varios mecanismos del arte contemporáneo pueden ser usados en la literatura.

Por último, los *procedimientos para explotar* se tematizan y problematizan en los proyectos científicos/artísticos del protagonista. Al buscar una célula a clonar, se tematiza la búsqueda de lo nuevo y ajeno; además, como el experimento “falla”, se da la bienvenida al azar y lo inesperado. El monstruo resultante y la ‘maquina soltera’ empleada para solucionar el argumento tematizan la búsqueda de lo único, inédito y particular. Además, como ya señalábamos, la instancia autorreflexiva se tematiza y desarrolla al sugerir que *El congreso de literatura* es el resultado de una traducción. Con ello no solo se señala la transformación y el aumento de informatividad que implica traducir o intentar hacerlo; también se tematiza cómo un artista intenta llevar al lenguaje de la novela algo que no existía en ella.

⁶⁵ Incluso una novela suya lleva el título de *Duchamp en México* (1997). Aira menciona con frecuencia la influencia de Duchamp en su propuesta estética. Esto se evidencia también en sus ensayos “La Nueva escritura” (1998) o “Raymond Roussel. La clave unificada” (2011).

1.3. Resumen del capítulo.

En las últimas décadas del siglo XX se observó un proceso simultáneo de renovación de la novela presente en varios novelistas del paisaje cultural francés y argentino, más precisamente en la obra de autores de la “tradición alternativa” (en el caso argentino) y los “Jeunes auteurs de Minuit” (en el francés). Este proceso fue descrito inicialmente como un “retorno al relato”, pero esta caracterización resultó ineficaz, causando, por un lado, desconcierto, rechazo o perplejidad y, por el otro, estimulando la investigación académica y crítica.

Al revisar el estado de la cuestión notamos que lectores interesados en ambos paisajes hicieron hallazgos y propuestas análogas. En esta investigación agrupamos las lecturas previas entre aquellas que resaltaban la confrontación de la literatura con otros lenguajes artísticos y aquellas que analizaban los cuestionamientos y variaciones de la novela. La confrontación con otras artes propició lecturas que analizaban la presencia o influencia de uno u otro lenguaje artístico, así como aquellas que resaltaban elementos poco valorados de otras artes o la exploración de las posibilidades de la literatura al ser asumida como un arte. Los cuestionamientos o variaciones del lenguaje de la novela, a su vez, han sido vistos como minimalismo, una revisión lúdica, discusiones sobre el realismo, un proceso destructivo, una alteración de los géneros narrativos, un proceso autorreflexivo, un juego con las expectativas o una perturbación de las nociones de valor en la literatura.

La renovación en el lenguaje de la novela se puede evidenciar en cuatro procesos simultáneos e interrelacionados: Alteración de códigos, intersecciones novedosas, confrontación con otras artes y procedimientos para explotar. Entre las obras de distintos autores se rescata el trabajo de Echenoz, Copi, Toussaint y Aira, pues en sus textos se evidencia y ejemplifica el proceso de renovación. El criterio de selección del corpus fue tomar una novela de cada autor donde se ejemplifique, tematice y problematice cada uno de estos cuatro procesos.

2. Modos de aplicación de la metodología lotmaniana.

La revisión anterior mostró dos facetas de un mismo fenómeno: por un lado, en dos paisajes culturales aparecieron novelas que perturbaron a sus lectores inmediatos con características estéticas comunes; y por el otro, estas características señalaron y evidenciaron un proceso de renovación y alteración del lenguaje de la novela.

Estas dos facetas hacen parte de un mismo proceso: Los textos del corpus han participado de un mismo sistema, la novela, y este se ha modificado a lo largo del tiempo siguiendo los procesos observables en los sistemas semióticos. Para ello tomamos el aparato teórico introducido por Yuri Lotman y ampliado posteriormente por otros académicos; en esta investigación tomamos estos postulados y los seguimos desarrollando, aplicándolos a los estudios literarios, y presentamos nuevas herramientas de análisis.

La metodología lotmaniana ha sido fértil en distintas disciplinas. En este trabajo nos concentramos en dos aportes. Primero, veremos cómo la literatura mundial se acopla dentro de esta metodología. Y segundo, veremos cómo los mecanismos de cambio en las estructuras de los sistemas a lo largo del tiempo son idóneos para explicar las transformaciones en el lenguaje de la novela. Estas herramientas, como veremos en este capítulo, describen distintos mecanismos de renovación del lenguaje de la novela. En los estudios lotmanianos se habla y discute repetidamente sobre procesos de renovación y características particulares de estos momentos; en este trabajo damos un paso adelante en este proceso y los sistematizamos en mecanismos observables y aplicables a la literatura.

Primero presentaremos cómo la literatura y los sistemas culturales se asumen como sistemas de modelización secundarios. Estos sistemas, y sus textos, hacen parte de un espacio semiótico más amplio, la semiósfera; definir este espacio y presentar sus atributos permitirá comprender en qué espacio se ubican los textos, las relaciones entre diferentes textos/sistemas y sus mecanismos de renovación. Luego de ello explicaremos cómo la metodología lotmaniana acopla la simultaneidad y la incluye en el sistema de la literatura mundial; al ubicar los sistemas literarios en un espacio semiótico amplio, la semiósfera, no solo se evitan aporías y sesgos, sino que se otorga un aparato teórico idóneo para el estudio del sistema de la literatura mundial. Al final del capítulo veremos

cómo este aparato teórico puede emplearse para explicar las renovaciones en el sistema de la novela identificadas en el corpus.

Antes de continuar, debemos recordar y resaltar que los postulados de este capítulo son el resultado de un proceso de sistematización de una metodología. Por eso mismo, nos concentraremos en presupuestos teóricos. Ahora bien, como resaltamos en la introducción, la obra y metodología lotmaniana participó y tuvo influencia en otros ámbitos académicos, culturales y políticos. El trabajo de Lotman es fruto de su tiempo y, al mismo tiempo, un desarrollo de las ideas que se discutían durante sus días. Lotman fue alumno y colega de teóricos del formalismo ruso, participó del estructuralismo, tuvo una gran injerencia en la semiótica y buscó posteriormente desarrollar una teoría orgánica que permitiera, acogiera y explicara los cambios en los sistemas. El desarrollo de sus postulados también evidencia, acompaña y ejemplifica los cambios observados en los estudios literarios durante su siglo. Empezamos por la misma fundación de los estudios literarios y la inclusión de la literatura en varias facultades académicas; encontramos allí, también, la necesidad que tuvo la disciplina de entenderse como ciencia; no solo eso, también vemos cómo esta ciencia se vio influida y tomó herramientas de otras ciencias, tanto sociales como naturales, y tomó, adaptó o discutió sus postulados. Por último, también debemos recordar que los últimos trabajos de Lotman fueron redactados y publicados en un periodo de inestabilidad política y cambios significativos; allí se analizaba cómo un sistema tenía el germen de cambios posteriores o, si no lo tenía (dicho de otra manera, si este germen venía de lo “real”), cómo hacía para incorporarlo⁶⁶.

Hecha esta aclaración, pasemos a presentar estas nuevas herramientas y concentrarnos en los fundamentos teóricos que las atañen.

⁶⁶ Existen varios trabajos que resumen y explican el proceso que, en términos macro, siguió la metodología lotmaniana. Los trabajos de Sergey Zenkin, Marina Grishakova, Thomas Grob, Peeter Torop y Valerij Gretchko (“Continuous Models after Lotman” de (Zenkin 2012, 119-132), “Around Culture and Explosion: J. Lotman and the Tartu-Moscow School in the 1980–90s” (Grishakova 2009, 175-187), “Der doppelte Lotman. Jurij Lotmans Konzeptionen kulturhistorischer Dynamik zwischen Gesetz und Zufall” (Grob 2012, 133-152), “Lotmanian explosion” de Peeter Torop (Torop 2009, xxvii-xxxix), “Jurij Lotmans Modell der kommunikativen Asymmetrie: Entstehung und Implikationen” (Gretchko 2012, 79-96) son particularmente esclarecedores, pues no solo documentan los desarrollos y cambios de esta metodología, sino que también los contextualizan de manera amplia en la historia de las ideas.

2.1. Conceptos básicos.

En esta sección explicaremos algunos presupuestos teóricos necesarios para esta disertación. Primero aclararemos cómo la literatura es asumida como un *sistema de modelización secundario*; el lenguaje de la literatura, en tanto que sistema semiótico, opera según varias de las propiedades de estos. Luego explicaremos algunas propiedades del espacio semiótico donde se dan estos sistemas, la *semiósfera*, y explicaremos cómo ellas también inciden en los sistemas/lenguajes presentes en ella.

La simultaneidad y copresencia de textos en diferentes sistemas es fundamental en nuestra aproximación; si bien algunas disciplinas aíslan determinados textos o sistemas, no debemos olvidar que estos muchos participan simultáneamente de varios sistemas y que las renovaciones de sus códigos incumben diversos procesos simultáneos.

Múltiples textos están en diferentes sistemas y ejercen distintas funciones en ellos. Una novela, por ejemplo, puede tener un papel predominante en la historia de una cultura particular y simultáneamente, vista desde la literatura, ser considerada un ejemplo menor de un género novelístico. Esta misma novela podría ser traducida a otros lenguajes –la música o el cine, por ejemplo– y resultar definitiva en la historia del cine o relegada a la periferia en el lenguaje de la música. Incluso, llevada a otra cultura, aquella novela que ejemplifica los valores cardinales de una cultura nacional puede ser vista por otra como un ejemplo más de valores reprochables y ser utilizada, por oposición, para definir otros valores en el sistema que la tradujo. La metodología lotmaniana nos recuerda esta simultaneidad y nos permite estudiar las interrelaciones entre distintos sistemas.

2.1.1. La literatura: Sistema de modelización y lenguaje.

Siguiendo la metodología lotmaniana, distintas artes y culturas son lenguajes/sistemas. Al referirnos a lenguaje, nos acogemos a la definición otorgada por Lotman en *The Structure of the Artistic Text*: “We understand language to mean any **communication system** employing signs which are ordered in a particular manner” (Lotman 1977, 8). Además, no solo reconocemos que la literatura es un lenguaje: este lenguaje en uno de

múltiples *sistemas semióticos* o, para ser más exactos, uno entre varios *sistemas de modelización secundarios*.

Para aclarar estos conceptos nos remitimos al prefacio que Umberto Eco hizo de la traducción inglesa de *Universe of the Mind*, pues allí se presentó el concepto de sistema secundario de modelización y algunas de sus características. Eco, al presentar el trabajo de Lotman, hizo una lista de los principios generales de su método de investigación; después de mencionar sus principios concernientes a la historia de la cultura, la relación entre ciencias sociales o naturales y el estructuralismo lingüístico, enumeró los principios que también serán importantes para nuestro análisis:

Semiotic systems are *models* which explain the world in which we live (obviously, in explaining the world, they also construct it, and in this sense, even at this early stage, Lotman saw semiotics as a cognitive science). Among all these systems, language is the *primary modelling system* and we apprehend the world by means of the model which language offers. **Myth, cultural rules, religion, the language of art and of science are secondary modelling systems.** We must therefore also study these semiotic systems which, since they lead us to understand the world in a certain way, allow us to speak about it (Eco 1990, x).

Eco enfatizó que los lenguajes se equiparan a sistemas. Los sistemas se pueden dividir entre *sistemas de modelización primarios y secundarios*. Entre los sistemas primarios de modelización podemos encontrar, por ejemplo, las lenguas naturales, como el quechua, el ruso o el español, o los lenguajes artificiales, como los lenguajes de la ciencia o los lenguajes con señales convencionales (Lotman 1977, 9).

En nuestra investigación trabajamos con los *lenguajes/sistemas secundarios de modelización*. El arte, la religión y la historia de una cultura son sistemas de modelización secundarios y se comportan como lenguajes. Dado que en nuestro caso trabajamos con textos literarios/artísticos, debemos también aclarar cómo el arte es también un sistema de modelización secundario:

Secondary languages (secondary modeling systems) [are] communication structures built as superstructures upon a natural linguistic plane (myth and religion, for example). *Art is a secondary modeling system.* We should understand the phrase 'secondary in relation to language' to mean more than 'using natural language as material'; if the phrase had such implications, the inclusion of nonverbal arts (painting, music, and others) would be clearly impermissible. The relationship here is mode complex: natural language is not only one of the earliest, but also the most powerful system of communication in the human collective. By virtue of its very structure, it exerts a powerful influence over the human psyche and over many aspects of social life. **Secondary modeling systems, like all semiotic systems, are constructed on the model of language.** This does not imply that they reproduce all aspects of natural languages. (...) Inasmuch as man's consciousness is a linguistic consciousness, all

types of models erected as superstructures on that consciousness –and art among them– can be defined as secondary modeling systems (Lotman 1977, 9-10).

De la misma manera que un lenguaje natural/primario sirve para “apropiarse del mundo” (“we apprehend the world by means of the model which language offers” (Eco 1990, x)), un lenguaje secundario también cumple esta función. Estos lenguajes secundarios se superponen (y construyen sobre) el nivel lingüístico natural.

No solo debe tenerse en cuenta que los lenguajes de modelización secundarios usan a los lenguajes primarios como material, también debe recordarse que estos sistemas secundarios están contruidos sobre el modelo de un lenguaje. Es decir, estos sistemas, al igual que los lenguajes, apelan a códigos, tienen sus propias gramáticas (reglas) y transmiten y almacenan información.

2.1.2. La semiósfera: Espacio semiótico.

La semiósfera es el espacio semiótico en el que suceden, se intersectan y relacionan todos los actos semióticos (textos, mensajes, etc.). Estos textos se organizan en distintos sistemas/lenguajes y, al ser parte de la semiósfera, mantienen varias de las propiedades del espacio que las contiene. A continuación, daremos una definición de este espacio y sus atributos; comprender cómo se organiza este espacio semiótico nos permitirá conocer propiedades que serán útiles para ubicar la literatura mundial en la semiósfera y describir la renovación.

2.1.2.1. Definición general.

La semiósfera es el espacio fuera del cual toda semiosis (i.e. cualquier actividad que involucre signos) es imposible. Fuera de ella no hay ningún texto y cualquier texto nuevo que surja hará parte de ella:

[A]ll semiotic space may be regarded as a unified mechanism (if not organism). In this case, primacy does not lie in one or another sign, but in the ‘greater system’, namely the semiosphere. The semiosphere is that same semiotic space, outside of which semiosis itself cannot exist (Lotman 2005, 208).

Todos los textos que existen hacen parte de la semiósfera; además, el espacio semiótico que las acoge es un mecanismo unificado. La semiósfera no solo contiene todos los textos existentes y por existir; ella también es el medio y el mecanismo en el cual suceden. Un texto puede pertenecer a diferentes sistemas y ejercer distintos papeles en cada uno de ellos; la semiósfera es precisamente aquel espacio donde se interrelacionan los diferentes sistemas.

La primacía no reside en otros signos, sino en el sistema mayor que los contiene. La semiósfera preexiste a todo acto semiótico y condiciona sus relaciones; todo nuevo texto o sistema que surja está en función de la semiósfera y se comportará acorde a sus mecanismos. La semiósfera no es la suma de diferentes lenguajes o sistemas, sino el espacio que los acoge y permite; este espacio preexiste y condiciona a los actos semióticos (y a los conjuntos/sistemas hechos con ellos), todo lo dicho sobre este aplica también a estos sistemas⁶⁷.

De esta definición podemos deducir tres atributos. Primero, este espacio es inescapable e incluye todas las semiosis; cualquier semiosis que llegue a darse, aunque no la conozcamos ni imaginemos ahora, hará parte de ella. Segundo, no solo se define un espacio semiótico, también se le califica como un *mecanismo*; todo acto semiótico entrará en relación con los demás en este mecanismo. Y tercero, la parte no es igual al todo y el todo no puede entenderse como la sumatoria de elementos semióticos.

2.1.2.2. Carácter abstracto del espacio.

La semiósfera es un *espacio abstracto* que, por más intangible que sea, tiene un carácter muy real:

[T]he space of the semiosphere carries an abstract character. This, however, is by no means to suggest that the concept of space is used, here, in a metaphorical sense. **We have in mind a specific sphere, possessing signs, which are assigned to the enclosed space.** Only within such a space is it possible for communicative processes and the creation of **new information to be realised** (Lotman 2005, 207).

⁶⁷ Lotman dejó claro, incluso desde su artículo fundacional “On the semiosphere”, que el espacio semiótico preexiste a sus actos semióticos: “dialogue precedes language and gives birth to it. (...) And this also lies at the heart of the notion of semiosphere: **the ensemble of semiotic formations precedes (not heuristically but functionally) the singular isolated language** and becomes a condition for the existence of the latter” (Lotman 2005, 218-219).

Resaltamos su carácter abstracto⁶⁸. Aquí se da el salto necesario para superar las cartografías y superficies. Los agentes involucrados en actos comunicativos tienen una presencia rastreable en mapas, pero la comunicación ejercida por ellos *no está* en esos puntos. Todo acto semiótico –texto, mensaje, etc.– entra como punto a este espacio abstracto una vez ha sido emitido.

El espacio abstracto de la semiósfera tiene un carácter *topológico*: “We begin from a mathematical (topological) concept of space. Here the set of objects (or points) which has the relationship of continuity among them is called space” (Lotman 1997, 719-720; citado y traducido por Kim 2014, 10). Al asumir la semiósfera como espacio topológico, muchas de sus relaciones son más fáciles de comprender; a continuación recordamos algunas de estas, al tiempo que mostramos cómo aplican en nuestro caso⁶⁹:

1. Todo punto en un espacio topológico corresponde a este espacio; todo texto corresponde a la semiósfera.

2. Todas las intersecciones o subconjuntos de esos puntos también pertenecen al espacio topológico; todos los subconjuntos e intersecciones hechos con textos pertenecen a la semiósfera.

3. Toda unión de varios puntos pertenece al espacio topológico; todos los sistemas y lenguajes que organicemos con estos textos pertenecen a la semiósfera⁷⁰.

Los textos en la semiósfera se pueden agrupar en distintos sistemas y varios textos pertenecen simultáneamente a diversos sistemas. Gracias a estas propiedades, todo sistema se puede entender como un subconjunto de la semiósfera con relaciones de *continuidad* entre sus diferentes textos/puntos. Los textos participan de distintos sistemas sin necesidad de incluir los mismos textos de otros subconjuntos; además, las

⁶⁸ Los trabajos de Lotman han sido incluidos dentro del *spatial turn*, pero eso no implica que su noción de espacio remita a un espacio físico. El espacio de la semiósfera no es un espacio concreto. Más tarde Lotman afirmó que la “realidad” (i.e. lo concreto) se ubica por debajo de las capas textuales (Lotman 2009, 23) (para más detalles ver 2.3.). Michael Frank afirmó que parte de la recepción positiva del trabajo lotmaniano se ha debido a su participación del *spatial turn* y empezó su artículo “Sphären, Grenzen und Kontaktzonen” con la siguiente afirmación: “Dass Jurij Lotmans Werk gegenwärtig über die Fächergrenzen hinweg neue Aufmerksamkeit genießt, ist nicht zuletzt auf eine Akzentverschiebung innerhalb der kulturwissenschaftlichen Forschung zurückzuführen, die in jüngeren Publikationen als der *spatial turn* bezeichnet wird” (Frank 2012, 217). El artículo de Frank también repasó cómo la noción de espacio en Lotman ha sido utilizada y revisada por especialistas en su obra.

⁶⁹ Nos referimos a la definición otorgada por Armstrong en *Basic Topology*: “2.1. Topological space” (Armstrong 1983, 27).

⁷⁰ Quien recuerde las propiedades de un espacio topológico notará que falta una: el conjunto vacío también pertenece al espacio topológico. Si bien esta propiedad resalta el carácter inescapable de la semiósfera y garantiza la continuidad, no la incluimos para facilitar la explicación.

relaciones dentro de un sistema no son transferibles a otros sistemas que incluyan los mismos textos.

2.1.2.3. Fronteras.

Cada uno de estos sistemas/subconjuntos de la semiósfera está delimitado de los demás por *fronteras*. Una frontera es un espacio compartido entre diferentes sistemas, un “cinturón bilingüe”, donde puede pasarse de un sistema a otro. Las fronteras mutan, son amplias y permeables.

Insofar as the space of the semiosphere has an abstract character, its boundary cannot be visualised by means of the concrete imagination. Just as in mathematics the border represents a multiplicity of points, **belonging simultaneously to both the internal and external space**, the semiotic border is represented by **the sum of bilingual translatable ‘filters’, passing through which the text is translated into another language (or languages), situated *outside* the given semiosphere** (Lotman 2005, 208-209).

La frontera es ese conjunto de puntos (textos) que pertenece a un sistema y a aquellos otros con los que limita. Al expresarlo en términos semióticos, la frontera de cada sistema es aquella serie de “filtros” a través de los cuales el texto de un sistema puede ser traducido a otro. La frontera no separa los sistemas: está entre ellos. Al definir el “cinturón bilingüe”⁷¹ como una serie de filtros, se manifiesta su capacidad de ser asimilados en ambos sistemas.

La zona de frontera es difusa; sus elementos se pueden expresar en términos de los sistemas a los que pertenece. Si recordamos que cada uno de esos sistemas se comporta como un lenguaje, podemos comprender que estos textos son por lo menos bilingües:

[T]he hottest spots for semioticizing processes are the boundaries of the semiosphere. The notion of boundary is an ambivalent one: it both separates and unites. It is always the boundary of something and so **belongs (...) to both contiguous semiospheres**. The boundary is bilingual and polylingual. **The boundary is a mechanism for translating texts of an alien semiotics into ‘our’ language**, it is the place where what is ‘external’ is transformed into what is ‘internal’, it is a filtering membrane which so transforms

⁷¹ Al describir la frontera como un “cinturón bilingüe” nos acogemos a los aportes hechos por Kim. Esta asociación señala varias de potencialidades de la frontera: “[T]he boundary, instead of separating the inside and the outside of the system, is a kind of ‘bilingual belt’ that stands *between* and connects the two realms. Combining rather than separating, this boundary can never be drawn in a single, clear-cut line” (Kim 2014, 16). La frontera no solo delimita distintos sistemas: ella los combina y junta. Kim resaltó la posibilidad de los textos fronterizos de ser incorporados/traducidos por varios sistemas diferentes.

foreign texts that they become part of the semiosphere's internal semiotics while still retaining their own characteristics (Lotman 1990, 136-137).

La frontera pertenece a sistemas contiguos y sus textos son asimilables según los códigos de cada uno de ellos. Además, como la frontera también es un *mecanismo*, cualquier punto/texto que resulte en la frontera, podrá ser traducido en virtud de los filtros de traducción.

Ahora bien, como cada sistema tiene sus propios códigos, cuando un texto pasa de un sistema a otro se puede perder o alterar la información. Las traducciones nunca son perfectas. Un texto que pertenece a un sistema/lenguaje llega a la frontera que comparte con otro; ese otro sistema asimila el texto gracias a los filtros bilingües y lo interpreta según sus propios códigos⁷².

2.1.2.4. Dinámicas entre núcleo y periferia.

Para comprender este atributo y sus dinámicas conviene recordar que Lotman fue educado por varios académicos del formalismo ruso. Entre ellos, nos interesa recordar a Yuri Tyniánov; su trabajo nos permite comprender en qué términos se entienden las relaciones entre núcleo y periferia en un sistema.

Mientras que los trabajos de Shklovsky se encargaban de estudiar “lo literario” (aquel elemento transhistórico que hace que un texto sea considerado como “literario” o no), Tyniánov estudió la relación entre lo “literario” y lo “no-literario” a través de la historia. Según Tyniánov, este proceso histórico se explica según una dinámica entre núcleo y periferia, donde los elementos de la periferia son asimilados posteriormente por el núcleo:

[I]n periods when a specific genre declines, **it changes its position from the centre to the periphery**. And, in its place, from the trivia of literature, from the backyard of literature, and from the lower part, **new phenomena rush into the centre** (this is

⁷² La metodología lotmaniana, al trabajar con sistemas, es a veces comparada con la de Niklas Luhmann. Si bien podrían encontrarse algunas similitudes, atributos como los de frontera funcionan de manera distinta. Albrecht Koschorke lo aclaró así: “Am Rand einer Semiosphäre weichen also deren innere Ordnungsmuster auf. Zugleich ist sie dort in einem besonderen Maß fremden Einflüssen ausgesetzt. Denn anders als Niklas Luhmanns Systemtheorie sieht Lotman die Grenze nicht als eine operativ unüberschreitbare Trennlinie an. Im Gegenteil, sie stellt eine Kontaktzone dar, in der sich die Zeichenprozesse verdichten” (Koschorke 2012, 30). Para mayores aclaraciones entre las diferencias entre las dos metodologías ver el artículo de Koschorke del 2004 “Codes und Narrative. Überlegungen zur Poetik der funktionalen Differenzierung”.

nothing else but what Shklovsky termed the ‘phenomenon of the canonization of minor genres’) (Tyniánov 1977, 258; citado y traducido por Kim 2014, 11).

Resaltamos dos elementos: Primero, se intenta explicar una variación en la historia de la literatura: según esta explicación, ciertos géneros de la periferia son incorporados por el núcleo, cambiando así su papel en la historia de un sistema⁷³. Esta explicación resulta insuficiente para explicar todos los cambios en un sistema⁷⁴, pero al menos sirve para explicar cómo se incluye en el núcleo de un sistema aquello que no existía antes.

La segunda implicación es fundamental: el núcleo y la periferia son *funciones* de un sistema; no son lugares en un espacio físico. Una vez más debemos recordar el carácter abstracto de la semiósfera: Si bien se usa una noción de espacio para explicar las relaciones del sistema de la literatura a través de su historia, esto no implica que estos espacios se correspondan con superficies sobre mapas. Este atributo no puede dejar de resaltarse, pues se corre el riesgo de confundir la relación entre “núcleo/periferia” del sistema lotmaniano con aquella presente en otros sistemas como, por ejemplo, los socioeconómicos.

Ilya Klinger insistió en precisar estas características del núcleo y la periferia. Más que lugares, ambos son funciones de la semiósfera (y, por consiguiente, de los sistemas incluidos en ella):

It would be a mistake to think of the centre-periphery relation in Lotman as primarily a spatial distinction. It is rather a *functional* one, **between centripetal and centrifugal forces of signification**, the former producing totalizing narratives and universal models and norms while the latter generates incongruities, accidents, chance encounters and semiotic lacunae (Klinger 2010, 266).

⁷³ Lotman no solo desarrolló las tesis sobre núcleo y periferia de Tyniánov. De él también tomó la necesidad de entender la literatura como un sistema cuyos textos participan de otros sistemas/órdenes y que también cambian a lo largo del tiempo: “A literary system is first of all *a system of the functions of the literary order which are in continual interrelationship with other orders*. (...) The evolution of literature, as of any other cultural system, does not coincide either in tempo or in character with the systems with which it is interrelated” (Tynyanov 1977, 277; traducido y citado por Torop 2009, xxxiii-xxxiv). En el trabajo de Tyniánov encontramos varios de los temas que preocuparán a Lotman: las relaciones entre distintos sistemas (que Tyniánov llama “órdenes”), sus alteraciones durante el tiempo y la heterogeneidad de sus elementos. La metodología de Lotman y el espacio de la semiósfera permitirá incluir y trabajar con estos mecanismos en un solo aparato teórico.

⁷⁴ Si ignoráramos los demás mecanismos de renovación, el modelo de núcleo/periferia solo explicaría la rotación en las funciones de elementos finitos y preexistentes, sin dar mayores razones para describir el surgimiento de nuevos textos en el conjunto total de la semiósfera: “Why do the centre and the periphery of the system not only switch places but also create a series of completely new artistic forms amidst such processes of exchange? (...) The evolution of literary facts combines in a complex manner repetitive (i. e., reversible) processes and irreversible, namely, historical processes that take on temporal nature, within itself” (Lotman 1992, 470; traducido y citado por Kim, 14). Lo irreversible y lo nuevo va surgiendo a través de momentos explosivos y varios mecanismos de generación de nueva información. Volveremos con más detalle en la sección 2.3.

Esta cita no solo aclara dudas sobre “núcleo”⁷⁵ y “periferia”, también nos permite acercarnos a algunas de sus funciones y atributos; las relaciones entre núcleo y periferia pueden entenderse como un enfrentamiento entre fuerzas centrífugas y centrípetas de significación. Con ello se resalta que el núcleo de un sistema modela, mantiene y crea los códigos con los que un sistema se rige y explica a sí mismo.

El núcleo ejerce el papel de organizar y describir un sistema. Además, al describir cómo se organiza, también describe qué hace parte de él, qué está alrededor suyo y qué excluye:

Semiotic space is characterised by the presence of nuclear structures (frequently multiple) and a visibly organised more amorphous semiotic world gravitating towards the periphery, in which nuclear structures are immersed. If one of these nuclear structures not only holds a dominant position, but also rises to a state of self-description, thereby separating itself from the system of meta-languages, with the help of which it describes not only itself but also the peripheral space of a given semiosphere, then the level of its ideal unity creates a superstructure which itself is above the irregularity of a real semiotic map (Lotman 2005, 213).

Las múltiples estructuras nucleares dentro de la semiósfera organizan en torno suyo a diferentes textos y, al hacerlo, recurren a los códigos según los cuales se han definido. Con ese criterio organizador acercan al núcleo a aquellos textos que se acogen plenamente a esa descripción/gramática, envían a la periferia a aquellos que se acogen parcialmente y excluyen a los que no se acogen.

Cuando aparece un núcleo se conforma un sistema en torno suyo. Si bien este núcleo posee leyes según las cuales explica y organiza ese espacio, nada obliga a que esas leyes y ese núcleo sean de una u otra manera. El carácter de un núcleo –y por consiguiente de sus fronteras y sus códigos– es *arbitrario*. No hay factores determinísticos que consoliden su aparición; sus códigos y sus fronteras, si bien pueden parecer fijas en un momento dado del tiempo, podrán cambiar en la historia de cada sistema, incluso creando nuevos lenguajes o desapareciendo.

⁷⁵ Klinger, al presentar y citar textos de Lotman, utiliza la palabra núcleo (“core”). Sin embargo, cuando subraya su importancia en la teoría de la literatura mundial, utiliza el término de centro (“centre”), posiblemente por compartir términos con algunas discusiones sobre literatura mundial. Preferimos el uso de “núcleo” sobre “centro” por tres motivos: Primero, para diferenciarse de teorías socioeconómicas sobre centro/periferia y que nuestra propuesta no se asuma como un desarrollo o matización de teorías ancladas en lo geográfico. Segundo, con frecuencia hablaremos de “funciones nucleares” en la semiósfera; al usar el término “núcleo” se hace explícita su participación en esas “funciones nucleares”. Y tercero, por la diferencia entre ambos términos: mientras que “centro” alude a un punto en una superficie, “núcleo” remite a una función de organización en un sistema. El “núcleo” de una célula, por ejemplo, coordina sus funciones, da órdenes y puede mutar; el “centro” es apenas un punto, remite más a lo espacial que al poder de autoorganización de la materia.

El surgimiento de un núcleo –y por ende del sistema que organiza en torno suyo– puede verse como un momento de “desarrollo” en la semiósfera. La organización de ese sistema es tal que ya es capaz de describirse a sí mismo y de generar reglas – gramáticas– para explicar su funcionamiento. Esta organización permite que el sistema pueda operar, reconocerse y perpetuarse: “The highest form and final act of a semiotic system’s structural organization is when it describes itself. This is the stage when grammars are written, customs and laws codified” (Lotman 1990, 128).

La función nuclear de los sistemas garantiza su existencia. Sin este núcleo un sistema se desintegra y no hay cómo reconocerlo. Organiza, crea leyes y controla. Gracias a esta autodescripción podemos identificarlo y compararlo con otros. Un núcleo agrupa arbitrariamente un subconjunto del espacio topológico; al hacerlo demarca su existencia y la posibilidad de interactuar con otros sistemas.

El núcleo explica lo que a él llega, lo asimila y lo expresa en sus propios códigos. Al surgir un sistema/lenguaje este se describe a sí mismo y crea una nueva manera de aprender. Esta coherencia interna garantiza su aplicabilidad, asimilación y comprensión. Ahora bien, este ejercicio no está exento de luchas de poder:

The stage of self-description is a necessary response to the threat of too much diversity within the semiosphere: the system might lose its unity and definition, and disintegrate. Whether we have in mind language, politics or culture, the mechanism is the same: one part of the semiosphere (as a rule one which is part of its nuclear structure) in the process of self-description creates its own grammar; this self-description may be real or ideal depending on whether its inner orientation is towards the present or towards the future. Then it strives to extend these norms over the whole semiosphere (Lotman 1990, 128).

Una porción de ese sistema ejerce la función de núcleo y crea su propia gramática; una vez logra ese papel nuclear busca imponer sus códigos sobre todo ese espacio. Si bien el surgimiento de un núcleo y una gramática permiten la aparición de un sistema, esa misma consolidación desplaza y silencia a algunos de sus elementos.

Un núcleo crea reglas de entrada y participación y, de manera análoga, crea criterios de exclusión y delimitación. El sistema, al describirse a sí mismo, también delimita lo que él *no es*⁷⁶. Es allí donde surge la frontera. Lo que no se acoge a cabalidad a esos códigos es relegado a la periferia del sistema o más allá de él, lejos de su frontera.

⁷⁶ La autodescripción de un sistema y la demarcación de sus fronteras son dos caras de un mismo proceso. Como señala Kim: “What is noteworthy here is the fact that the mechanism of the boundary, which thus divides, is no different from the concept of the ‘self-description’ of the system” (Kim 2014, 15). Siempre debemos tener presente que todos los procesos y atributos acá descritos se dan simultáneamente.

Cuando algo se aparta de los códigos nucleares es como si no existiera, pues no puede ser descrito ni está contemplado por ellos. Si un comportamiento se aparta de los códigos, “then such behaviour has no meaning, is not relevant, simply *does not exist*” (Lotman 1990, 129).

Si bien la organización de un sistema puede ser celebrada, esa misma organización involucra un riesgo. Cuando las gramáticas se escriben y los códigos se fijan, un sistema se puede anquilosar:

When this happens, however, the system gains the advantage of greater structural organization, but loses its inner reserves of indeterminacy which provide it with flexibility, heightened capacity for information and the potential for dynamic development (Lotman 1990, 128).

Aquí es donde se hace necesario el papel de la periferia en cada sistema. La flexibilidad y la indeterminación son necesarias para futuros desarrollos, generar nueva información y renovar los códigos.

El nivel de organización en la semiósfera no se distribuye de manera homogénea. Cerca de cada núcleo encontramos no solo el poder mencionado, sino aquello que se acoge a los códigos organizativos. Conforme nos alejamos de los núcleos y nos dirigimos a la periferia de un sistema, encontramos que estos códigos ya no operan de manera tan rigurosa. Además, si recordamos que la periferia de un sistema coincide algunas veces con las fronteras con otro sistema, allí también encontramos la renovación y el intercambio con otros sistemas.

La periferia de cada sistema es un campo fértil para la creación: se aparta de los códigos estrictos del núcleo y también entra en contacto con otros sistemas. La renovación de los sistemas y los lenguajes también se da gracias a estos procesos. En la periferia hay choques, reorganizaciones y encuentros: “What characterizes the periphery is multiplicity, heterogeneity, disorder, disjuncture, and chance. In the system’s periphery where the language of the centre subsides, particular discourses supplant the master plot assigned by the centre” (Kim 2014, 17). De la misma manera que la frontera permite el traslado/traducción de lo intraducible, la periferia permite el choque y el encuentro.

Por último, hemos de resaltar que esta relación entre las diferentes funciones de un sistema, lejos de ser jerárquica, está marcada por la interdependencia. Gracias a esos

mecanismos se crea nueva información, los códigos y las fronteras se alteran y los sistemas van cambiando:

Erstes Merkmal ist die Interdependenz (und nicht bloß das hierarchische Gefälle) zwischen Zentrum und Peripherie, wobei das Zentrum als 'kalte', die Peripherie als 'heiße' Zone erscheint. Bekanntlich weist Lotman der Peripherie eine Schlüsselrolle im semiotischen Mechanismus zu. **Dort lösen sich die Codierungen der Semiosphäre auf, fragmentieren und vervielfältigen sich** (Koschorke 2012, 30).

Las periferias de los sistemas son aquellos espacios que facilitan los cambios y desarrollos; estas acogen aquello que los núcleos no incorporan, funcionando como espacio de choque, memoria y renovación.

2.1.2.5. Heterogeneidad.

Otro atributo que explica la riqueza de los choques y renovaciones de la semiósfera es su heterogeneidad. Los núcleos agrupan y subrayan aquellos textos que se acogen a sus códigos, pero eso no implica que los demás textos hayan desaparecido: ellos sobreviven en su periferia, su memoria, su frontera, sus agentes o en otros sistemas.

Múltiples lenguajes y sistemas perviven en la semiósfera. Ahora bien, aunque el paso de un sistema a otro (la traducción) es propio de las fronteras y se busca en las intersecciones, en algunos casos la traducción es simplemente imposible. Esta imposibilidad redundante en heterogeneidad:

The semiosphere is marked by its *heterogeneity*. The languages which fill up the semiotic space are various, and **they relate to each other along the spectrum which runs from complete mutual translatability to just as complete mutual untranslatability**. Heterogeneity is defined both by the diversity of elements and by their different functions. So if we make the mental experiment of imagining a model of a semiotic space where all the languages came into being at one and the same moment and under the influence of the same impulses, **we still would not have a single coding structure but a set of connected but different systems** (Lotman 1990, 125).

Los sistemas no se pueden unificar en una sola estructura codificadora. La metodología lotmaniana permite una versión holística, pero nunca totalizadora. La heterogeneidad de la semiósfera hace imposible encontrar códigos "universales". En cada sistema hay textos que solo son asimilables según sus códigos propios y que no tienen equivalentes en otros sistemas; no siempre hay códigos análogos ni equivalencias.

A esta intraducibilidad recurrente le sumamos la asimetría, pues las traducciones entre lenguajes no funcionan de igual manera en ambas direcciones:

The structure of the semiosphere is asymmetrical. Asymmetry finds expression in the currents of internal translations with which the whole density of the semiosphere is permeated. Translation is a primary mechanism of consciousness. To express something in another language is a way of understanding it. And since in the majority of cases the different languages of the semiosphere are semiotically asymmetrical, i.e. **they do not have mutual semantic correspondences**, then the whole semiosphere can be regarded as a generator of information (Lotman 1990, 127).

Aquello que puede traducirse de un sistema a otro no necesariamente puede traducirse a la inversa. Un sistema puede encontrar equivalencias o correspondencias y asimilar en sus códigos propios los textos de otro sistema, pero también puede suceder que en ese otro sistema no haya manera de asimilar –de explicar según códigos propios– algunos textos del primer sistema.

Por último, aparte de la asimetría y de los diferentes niveles de traducción, la heterogeneidad de la semiósfera también remite a la copresencia de textos de diferentes momentos de la historia y diferentes lenguajes.

La historia de un lenguaje siempre está presente en él, de lo contrario este sería un acuerdo instantáneo y efímero. Si bien un código de ese lenguaje remite a un uso momentáneo de él, todo lenguaje conserva su propia historia y sus códigos previos: “Language’, albeit unconsciously, awakes in us an image of the historical reach of existence. **Language – is a code plus its history**” (Lotman 2009, 4). Aunque en determinados momentos algunos códigos tomen preponderancia en un lenguaje, los códigos previos siguen haciendo parte de él; estos usos quedan registrados en su historia y algunos agentes siguen empleándolos.

2.2. Literatura mundial en la semiósfera.

La semiósfera contiene todos los actos semióticos. Las explicaciones previas sobre los atributos de la semiósfera nos permiten comprender las relaciones y las características de los sistemas presentes en ella. Este espacio semiótico contiene todos los textos y los sistemas que se hagan con ellos; estos sistemas se comportan a su vez como lenguajes.

Entre ellos, las artes y los textos de una cultura en determinado periodo conforman sistemas secundarios de modelización.

La literatura es un sistema secundario de modelización, se organiza como un lenguaje y sigue los mecanismos descritos para la semiósfera. También hace parte de este espacio abstracto y posee fronteras móviles y amplias; allí sus textos pueden pasar (traducirse) a otros sistemas o llegar a un punto de su frontera donde ya sea difícil saber si un texto es o no literario (si pertenece o no a su sistema/lenguaje). De igual manera podemos hablar de las funciones de núcleo y periferia: la literatura se explica a sí misma y, al describirse, desplaza a la periferia a aquellos textos que no se acogen a cabalidad a esos códigos arbitrarios de su gramática; este proceso no está exento de luchas de poder, pues una porción de ese sistema intentará imponer la definición que haga de él.

Los textos de una cultura en determinado periodo también se comportan como sistemas secundarios de modelización y poseen esas mismas características que acabamos de describir: fronteras, códigos, gramáticas y dinámicas de núcleo/periferia. El uso de la metodología lotmaniana ha sido también fértil en este ámbito y ha permitido aproximarse a múltiples momentos y textos de varias culturas.

Todos los textos de la semiósfera participan de diferentes sistemas y en cada uno de ellos opera con diferentes códigos. Las novelas del corpus, al igual que muchas otras en muchas otras culturas, participan simultáneamente de otro sistema: el lenguaje de la literatura y, más específicamente, de uno de sus subsistemas/subconjuntos, la novela⁷⁷. La copresencia simultánea en diferentes sistemas (culturas, distintas artes, historias de culturas, etc.) permite incluir sistemas de la literatura mundial en la semiósfera sin necesidad de apelar a herramientas de la socioeconomía, la geografía, la física o la biología; como puede notarse en la revisión y presentación del aparato metodológico, no se han tomado herramientas de estas disciplinas, evitando así el riesgo epistemológico de incorporar sesgos ideológicos de ellas.

Apartarnos de estas derivaciones metodológicas –como lo supondría, por ejemplo, un modelo que tome herramientas de la socioeconomía– nos permite pensar en otros términos. La metodología lotmaniana, más que oponerse a otras metodologías sobre

⁷⁷ La novela, al ser un subconjunto de otro sistema, la literatura, se puede denominar como un subsistema. Este subconjunto también se organiza como un sistema propio, con fronteras, códigos, funciones nucleares, textos periféricos y gramáticas autodescriptivas; es por ello que al referirnos a la novela también utilizamos el término de lenguaje.

sistemas de la literatura mundial, es simplemente *distinta* y parte de otro *aparato teórico*. Es por ello que una revisión de su metodología no va acompañada de aquello de lo que se ‘apartaría’, pues no está discutiendo en los mismos términos, ni refinando ni pormenorizando sus presupuestos; por eso, *sensu stricto*, el aparato metodológico lotmaniano no lo está contradiciendo, pues está refiriéndose a otro problema y con otras premisas.

Como señalaba Ilya Kliger al introducir la metodología lotmaniana en la literatura mundial, lo más relevante es que permite acercarse a ella desde otro punto de vista, con una “different perspective” (Kliger 2010, 259). En nuestro caso, asumimos que diferentes textos participan simultáneamente de diferentes sistemas (culturas, artes, etc.), y que cada uno de estos sistemas operan con códigos y fronteras distintos. Como recalcábamos al definir los espacios topológicos, todos los subconjuntos que hagamos dentro de este espacio también serán continuos (i.e. sin fisuras, ni obligando a incluir determinados puntos de algunos de los subconjuntos), pero sin necesidad de incorporar las relaciones de un subconjunto dentro del otro. Puede darse, claro que sí, pero no hay nada que así lo obligue.

Poniéndolo en términos de sistemas literarios y culturas, si en un paisaje cultural existen diferentes valoraciones (ligadas a hegemonías o preceptivas culturales, por ejemplo), al hacer otro subconjunto que también incluya esos mismos textos (la novela experimental, por ejemplo), nada obliga a que los códigos y funciones nucleares evidenciados en un paisaje cultural sean también incorporados en el otro subconjunto. Puede suceder, pero nada obliga a que así sea, ni tampoco se está presuponiendo que al tomar textos que participan de entornos culturales se incorporen todos los códigos de esa cultura: ahora se decodifican los textos según los códigos del sistema literario. El aparato metodológico no niega las desigualdades ni las relaciones de poder, como bien lo veíamos al revisar las dinámicas núcleo/periferia o al revisar cualquier gramática, pero no lo presupone de entrada ni equipara las relaciones de poder de un sistema con las de otros sistemas (pueden coincidir, pero nada obliga a que así sea y por eso no se presupone).

Ahora bien, que la metodología lotmaniana permita visiones holísticas no implica que ellas sean totalizadoras. Como se hace claro en nuestra pormenorización, muchos y muy distintos subconjuntos (sistemas) se pueden organizar en este espacio. El aparato

teórico lotmaniano, que trabaja con sistemas dentro de la semiótica, se hace idóneo para trabajar los *sistemas* en la literatura mundial. *Sistemas* está en plural, pues estos textos se pueden acoplar de muy distintas maneras en este espacio, sin obligar a unificaciones ni estandarizaciones.

La literatura mundial se puede definir como aquel subconjunto del sistema de la literatura con textos que se encuentran en culturas distintas (al menos dos). Si bien la noción de sistema (usada para los sistemas de la(s) literatura(s) y las culturas) fue empleada para delimitar estas intersecciones, ello no implica que los textos allí incluidos se puedan organizar en un sistema único. Las intersecciones incluidas en este subconjunto participan de muchos y muy diferentes sistemas; aunque en un espacio topológico pudieran llegarse a agrupar todas ellas en un solo conjunto continuo (y no hay nada que lo obligue), los códigos (y sus respectivos lenguajes) no podrían agruparse en una estructura única que los agrupe. Hacerlo –unificar los códigos, la autodescripción, la gramática y las fronteras del subconjunto “literatura mundial”– implicaría imposición de funciones nucleares y el silenciamiento de muchos textos.

Reconocer la presencia de este grupo de intersecciones como un subconjunto de la semiósfera nos ayuda de muchas maneras: nos da más herramientas para comprender los mecanismos propios de tales intersecciones, nos obliga a recordar las limitaciones de varias sistematizaciones y señala los errores de las simplificaciones. Además, este proceso de acotación nos permite incorporar muchos atributos y características que ya habíamos descrito para la semiósfera⁷⁸. Dado que la semiósfera –entendida como

⁷⁸ Hacer estas acotaciones no está exento de dificultades. Por ejemplo, podríamos tomar dos caminos para delimitar este espacio que conforma la literatura mundial. Primero, podemos empezar por aquellos textos que participan de una cultura, usando como criterio los códigos de ese sistema; una vez tomado este subconjunto de la semiósfera, podemos seleccionar aquellos textos que participan del sistema literario de esa cultura; por último, de este subconjunto tomamos aquellos textos que también pertenecen a otras culturas, ya sea siguiendo los códigos de esa otra cultura o los códigos presentes en el sistema literario de esta (pues no necesariamente son los mismos y por cada medio llegamos a distintos textos). Y segundo, también podríamos seleccionar aquellos textos de la semiósfera que participan de la literatura según los códigos que este sistema aplique. Como este sistema es también amplio y heterogéneo, podemos encontrar textos que se acogen o describen según muchos y muy distintos códigos. Este ejercicio de selección debe incluir los diferentes grupos de códigos que definen lo literario para poder tener una selección satisfactoria. De este subconjunto se toman luego aquellos textos que participan de al menos dos culturas. Por último, además de la dificultad de acotar, subsiste la dificultad de definir inequívocamente qué hace parte del sistema literario; el mero hecho de definir qué entra en el sistema de la literatura ya es complicado. Por ejemplo, dejar de definir la literatura como arte por escrito y pasar a incluir el arte verbal presupone la inclusión de muchísimos más códigos dentro de este espacio. Ese es solo un ejemplo, pues la noción de qué se entiende por literatura –para luego abogar por su presencia en la literatura mundial– cambia según el momento histórico y la cultura. Como señalan estos ejemplos, delimitar el espacio que conforman estas intersecciones es un trabajo tortuoso. Esta dificultad señala con

espacio y mecanismo del diálogo— preexiste a los textos que surjan en ella, muchas de sus características también servirán para explicar las intersecciones que hagamos allí.

Uno de los atributos insoslayables de la semiósfera es su heterogeneidad. Ella debe tenerse siempre presente para evitar impulsos totalizadores o universalistas, pues de no hacerlo se estaría negando la supervivencia de códigos distintos o de diversos periodos. De entrada, definir la literatura mundial como un solo sistema implicaría un reduccionismo y universalismo.

Kliger, al usar la metodología lotmaniana para probar errores metodológicos y proyecciones de algunos sistemas totalizadores, mencionaba sus riesgos. Muchos de estos intentos reduccionistas no serían nada distinto de “species of centralizing semiotic self-description” (Kliger 2010, 269). Con ello se resaltó un juego riesgoso que pasaba por tres pasos: primero, una porción de la semiósfera intenta autodescribir su sistema; segundo, esa autodescripción arbitraria intenta imponerse luego a un espacio más amplio (la literatura mundial); y tercero, a esta descripción arbitraria se le intentan asignar funciones nucleares.

Los peligros de las unificaciones no paran ahí. Muchas veces la noción de un único sistema en la literatura mundial fue aceptada en ciertos círculos académicos porque les permitía suponer una función nuclear en la que ellos participaban:

Viewed as such, academic discourse, especially one dealing with vast areas of cultural activity, **cannot help but impose local norms on global phenomena, to see the world as a whole from the perspective of some delimited part of that world.** (...) The account of literary and cultural space that seems most compelling to the Western critics **invokes the irresistible hegemony of the culture industry.** Whether as the capital of enlightened cosmopolitanism unilaterally **exporting its aesthetic values to ever-new markets** or as the **epicentre from which rises the overwhelming wave of the culture industry**, the core dominates the periphery, ‘uniformity [engulfs] an initial diversity’. The literary **space-time presupposed by this model is indeed uniform, with a single centre, or core, a semiotically undifferentiated periphery**, and an implacable time, aligned, much as it is in thermodynamics, with cultural and formal entropy (Kliger 2010, 269).

más insistencia el riesgo de caer en unificaciones y universalismos. Este ha sido un problema recurrente de la literatura mundial. Volvió a tomar relevancia en este milenio particularmente después de las críticas a algunas propuestas totalizadoras y empieza a discutirse en volúmenes recopilatorios como *Debating World Literature* (editado por Christopher Prendergast en 2005) o *Comparative literature in the age of Globalization* (que recoge “The American Comparative Literature Association Report on the State of the Discipline” de 2004; editado por Haun Saussy y publicado en 2006), o el trabajo de revistas como *New Left Review*, que desde principios de milenio ha publicado artículos discutiendo este y otros temas de la literatura mundial. Ya para la aparición del *World Literature: A Reader* (editado en el 2013 por D’haen, Domínguez y Thomsen) encontramos una sección dedicada a “World literature theory”, donde se incluyen varios artículos que se discuten este problema y se incluyen varios estudios exhaustivos.

El artículo de Klinger describió los pasos y riesgos de tales simplificaciones y proyecciones. Al suponerse como un núcleo e imponer “normas locales sobre fenómenos globales” no solo se exponía a una miopía, sino que intentaba explicar todo un espacio como si estuviera en función suyo. Klinger criticó ciertos modelos que tratan la literatura mundial como si ella fuera un comercio de bienes⁷⁹, pero su crítica también funciona para cualquier otro intento unificador que busque imponer funciones nucleares sobre un espacio amplio y heterogéneo.

No solo es reduccionista imponer un solo modelo a un espacio heterogéneo, también lo es considerar que los elementos involucrados en él se reducen a funciones únicas. Al

⁷⁹ Esta aproximación a la literatura mundial como si fuera un comercio de bienes ha estado arraigada por largo tiempo en la historia de la disciplina. Theo D’Haen, en su *Concise history of World literature*, rastreó desde cuándo han sido utilizadas las metáforas y herramientas de la economía para explicar el sistema. La primera mención que encontró de esta analogía entre bienes transables y textos literarios apareció en las menciones de Goethe sobre *Weltliteratur* recopiladas por Strich (D’Haen 2012, 96-97). Después de ello, al asumir las obras como bienes y discutir su circulación como si fuera un comercio, la discusión en esos términos ha sido fecunda y continuada. De la misma manera que se supuso que los textos o los motivos/temas eran bienes que circulan, se supuso que la circulación de estos “bienes” (la literatura) operaba según los mecanismos de la economía global. La analogía metodológica dio paso a una –por decirlo en términos económicos– “importación” de herramientas metodológicas: se supuso que las herramientas pertinentes para la economía o la sociología también lo serían para la literatura. A estos intentos se les abona catapultar la discusión sobre sistemas en la literatura mundial. La controversia surgió después de la publicación en 1999 de *La république mondiale des lettres* por Pascale Casanova. Allí se tomaban las teorías de Bourdieu (particularmente el concepto de campo) y las de Braudel (los efectos de la economía y la geografía en la historia). Las nociones de campo y toma de posición, tomadas de Bourdieu, fueron esenciales en el estudio de Casanova: al suponer la literatura mundial como un encuentro de distintas literaturas nacionales, describía los comportamientos de los agentes de la literatura mundial como si estuvieran en un campo más amplio. Casanova tomó como base de su argumento herramientas de la economía y luego saltó a usar la sociología. La presencia de la economía se hizo evidente cuando describía cómo algunas naciones “crean y acumulan valor” y luego entraban en contacto con las demás. En ese momento, al llegar al encuentro, se abandonaba la economía y entra la metodología de Bourdieu. Ya no se hablaba de comercio, sino de campos. (Sus ideas ya han sido profusamente controvertidas. Para una revisión de las principales críticas, ver el aparte del texto de D’Haen dedicado a catalogarlas: “Criticism of Casanova” (D’Haen 2012, 104-108)). Otro “importación” de la socioeconomía se vio en los trabajos de Franco Moretti, discutidos a partir de la aparición de su artículo de 2000 “Conjectures on World Literature” y luego desarrollada en más publicaciones. En este caso el préstamo metodológico vino de las teorías de Weber y Braudel, pero en particular de Immanuel Wallerstein y su *The Modern World System*; allí se describía un periodo de la historia del capitalismo y Moretti lo asumió como una aproximación a los sistemas de la literatura mundial. Wallerstein había hablado de desigualdades en riqueza, acumulación de capital, recursos, información y acceso a la tecnología; también había descrito un proceso en el que algunos lugares operaban como centros de información y luego devenían en mercados, acumulando poder y riqueza. Moretti tomó estas sugerencias como si fueran verdades y luego las trasladó a la literatura. (Esta importación metodológica está acompañada de préstamos de otras disciplinas: Moretti también tomó herramientas prestadas de la biología, particularmente de la evolución, y las expuso en *Evolution, World-Systems, Weltliteratur*. En *Graphs, Maps, Trees* añadió un préstamo de la física, las ondas, y amplió la comparación entre procesos de especiación y el surgimiento de nuevos géneros literarios.) De nuevo, como pasó en el caso de Casanova, las críticas a esta hipótesis han sido profusas y profundas. Para una revisión de ellas ver el listado que hizo D’Haen (D’Haen 2012, 111-113).

verlos de esta manera, estos elementos se reducirían a entes autocontenidos que reproducen un modelo inicial y dejan de verse como sistemas interrelacionados. Samuel Weber relaciona este modelo unificador con proyecto de la sociedad occidental, alerta de sus riesgos para las disciplinas que nos ocupan y aboga por la heterogeneidad:

The future of the Humanities in a world of virtualization and of globalization cannot reside in the continued propagation of a model of unity and totality for societies or nations. It can no longer consist in a continuation of the project of Western modernity: **that of separation and demarcation as a means of constituting secure and selfcontained entities**, whether individuals, collectives or even ‘humanity’ itself. For if there can be a distinctive sense to the ‘human’, something which is by no means certain or assured, **then it cannot lie in the direction of unity, totality and autonomy. It must consist, rather, in the opening of and toward heterogeneity** (Weber 2001, 251).

La heterogeneidad es un atributo ineludible de la semiósfera. La copresencia de múltiples sistemas asegura la diversidad y propicia la generación de nueva información. Los choques, traducciones, diálogos, momentos explosivos y dinámicas entre diferentes sistemas garantizan que los sistemas se renueven.

La generación de nueva información será fundamental en la siguiente sección. Gracias a estos mecanismos podremos analizar cómo el lenguaje de la novela renovó sus códigos y alteró sus fronteras en el periodo que nos ocupa.

2.3. Mecanismos de renovación y aumento de la informatividad.

Las explicaciones anteriores señalan y recuerdan que muchos textos participan de múltiples sistemas. En este caso, nos interesa analizar cómo el lenguaje de la novela se renovó en determinado momento, mostrando caminos previamente impredecibles y sin dejar de ser fiel a sí mismo. La metodología lotmaniana ya nos mostró cómo diferentes textos pertenecen a distintos sistemas de la semiósfera; ahora revisaremos cómo se da la renovación de los sistemas a lo largo del tiempo.

A continuación, explicaremos cómo la metodología lotmaniana explica estas renovaciones. Para ello, dividimos estos mecanismos de renovación y aumentos de información en tres pasos: primero, las dinámicas internas de cada sistema; segundo, sus relaciones con otros sistemas; y tercero, las explosiones. Esta explicación de los mecanismos generales de renovación nos permitirá, al final del capítulo, presentar los

cuatro procesos de renovación que hemos identificado en el corpus y que aplicaremos de manera puntual en la segunda parte.

2.3.1. Explicación general.

Yuri Lotman recogió sus últimos pensamientos en *Culture and Explosion*⁸⁰. Allí recorrió los problemas fundamentales que había trabajado durante su carrera y buscó dar más explicaciones a los cambios que experimentan los sistemas semióticos. Este volumen abrió con una pregunta fundamental: ¿cómo puede un sistema semiótico desarrollarse sin dejar de ser fiel a sí mismo? O, dicho de otra manera, ¿cómo se generan nuevos textos, nuevos códigos y nueva información?

The fundamental questions relating to the description of any semiotic system are, firstly, **its relation to the extra-system**, to the world which lies beyond its borders and, secondly, its **static and dynamic relations**. The latter question could be formulated thus: **how can a system develop and yet remain true to itself?** (Lotman 2009, 1).

En este primer párrafo encontramos *in nuce* los mecanismos que agrupan la generación de nueva información y renovación de los sistemas: las relaciones de un sistema con otros (“its relation to the extra-system”) y los procesos de cada sistema (“its static and dynamic relations”). Lotman ya había trabajado profusamente con estas dos dinámicas y había descrito varios mecanismos para generar nueva información; sin embargo, él volvió sobre esta pregunta al final de su carrera, pues aún faltaba un mecanismo por explicar: “los momentos explosivos”.

Describiremos los mecanismos de renovación de los sistemas a través de tres ejes. Muchos de estos procesos son simultáneos e interdependientes, solo que acá los explicamos por separado para facilitar su comprensión. Primero describiremos cómo un sistema, siguiendo su dinámica propia, permite y estimula la creación de nueva información al tiempo que amplía sus fronteras; como trabajamos con sistemas del arte y la cultura, explicaremos también algunos mecanismos propios de estos sistemas. En el segundo eje nos concentraremos en las relaciones con otros sistemas; allí veremos cómo

⁸⁰ Publicado en ruso en 1993. Con traducciones al italiano en 1993 (*La cultura e l'esplosione: prevedibilità e imprevedibilità*), al español en 1999 (*Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*), al estonio en 2001 (*Kultuur ja plahvatus*), al francés en 2004 (*L'Explosion de la culture*), al inglés en 2009 (*Culture and Explosion*) y al alemán en 2010 (*Kultur und Explosion*), entre otras.

a través del diálogo, la comunicación, el choque, las intersecciones y la traducción entre sistemas se crea nueva información. El tercer eje concierne las explosiones. La palabra “explosión” no remite a un acto destructivo: ella designa un estado/momento en el cual un sistema se altera y genera nuevos mensajes y códigos. “Explosion”, explica Kim, “designates a state of revolutionary rupture leading the system to unpredictable change (Kim 2014, 8)”⁸¹.

2.3.1.1. Mecanismos inherentes a cada sistema.

Los mecanismos propios se pueden dividir en dos grupos: primero, aquellos que conciernen a todos los sistemas presentes en la semiósfera, como las dinámicas entre núcleo y periferia y la naturaleza de sus fronteras; y segundo, aquellos que conciernen a sistemas de modelización secundarios como las artes y las culturas, como los procesos de autocomunicación y la generación de nuevos lenguajes.

2.3.1.1.1. Mecanismos comunes a todos los sistemas.

Recordemos las propiedades básicas de las fronteras y las dinámicas entre núcleo y periferia. Empecemos por las fronteras: Como sabemos, las fronteras permiten el ingreso y la traducción de nuevos elementos a un sistema:

[T]he hottest spots for semioticizing processes are the boundaries of the semiosphere. The notion of boundary is an ambivalent one: it both separates and unites. It is always the boundary of something and so belongs (...) to both contiguous semiospheres. The boundary is bilingual and polylingual. **The boundary is a mechanism for translating texts of an alien semiotics into ‘our’ language, it is the place where what is ‘external’ is transformed into what is ‘internal’**, it is a filtering membrane which so **transforms foreign texts that they become part of the semiosphere’s internal semiotics** while still retaining their own characteristics (Lotman 1990, 136-137).

⁸¹ De la misma manera que sucedió al presentar el concepto de la semiósfera, en este caso presentamos un breve resumen de los mecanismos de renovación de los sistemas. Para una explicación más exhaustiva, ver el primer capítulo de *The Structure of the Artistic Text* (“Art as a language” (Lotman 1977, 7-31)), las primera dos partes de *Universe of the Mind* (“The text as a meaning-generating mechanism” (Lotman 1990, 11-119) y “the Semiosphere” (Lotman 1990, 123-214)) y el volumen completo de *Culture and Explosion* (Lotman 2009).

Si al explicar los conceptos generales insistíamos en la cualidad de las fronteras de pertenecer a los dos sistemas con los que comparte un espacio, en este caso nos interesa resaltar cómo ella opera en un sistema visto por separado. La frontera permite la renovación de un sistema porque a través de ella llegan elementos ajenos y nuevos; los filtros bilingües permiten traer información, renovando el sistema e introduciendo textos. Lotman describió la frontera como una membrana que, de manera similar a la de un organismo vivo, transforma los estímulos externos en mensajes que el sistema interno asimila (Lotman 2005, 210).

Pasemos a la dinámica entre núcleo y periferia. Cuando explicamos su interdependencia señalamos que, si bien el núcleo organiza un sistema y ejerce la función de autodescripción, sin su periferia un sistema se estancaría. La periferia es un espacio fértil para la renovación: se aparta de las normas impuestas por las funciones nucleares y permite el contacto, la flexibilidad y el choque. La periferia es más que un repositorio, ella es: “the place where discourses clash, where improvisation and innovation take place, where alien discourses trickling in from contiguous semiospheres exert an impact” (Schönle 2006, 192).

Cuando un sistema toma elementos de su periferia crea nueva información: incorpora en el núcleo elementos excluidos o considerados inexistentes. Estos elementos pueden provenir de la memoria del sistema (textos temporalmente olvidados), de elementos rechazados por las funciones nucleares (textos ignorados al momento de su producción) o de otros sistemas (textos que ingresan a través de la frontera). Los dos primeros mecanismos explican cambios en las hegemonías y la atención que se le da a distintos elementos propios del sistema, pues describe variaciones en las funciones que ejercen diferentes textos; el tercer mecanismo (textos que atraviesan la frontera) aumenta la potencialidad y productividad del sistema al incorporar nuevos elementos.

2.3.1.1.2. Mecanismos propios de las artes y las culturas.

Ahora señalamos dos mecanismos adicionales de aumento de información: los procesos de autocomunicación y la posibilidad del arte de generar lenguajes.

Cuando un agente o sistema se comunica consigo mismo hablamos de autocomunicación. El aumento de información se da gracias a las transformaciones que un sistema experimenta a lo largo del tiempo: cuando este decodifica un texto de su pasado, lo asimila de manera distinta; el mensaje recibido es nuevo, pues se interpreta con códigos diferentes a los usados en el momento de su emisión:

In the 'I-I' system [autocomunicación] the bearer of the information remains the same but **the message is reformulated and acquires new meaning during the communication process**. This is the result of introducing a supplementary, second, code; the original message is recoded into elements of its structure and thereby acquires features of a *new* message (Lotman 1990, 22).

La información aumenta gracias al uso de códigos suplementarios incorporados en el devenir de los sistemas o agentes. Esta comunicación no es cerrada ni redundante, pues “[t]he transmission of a message along the ‘I-I’ channel is not a selfcontained process since it is caused by the intrusion of supplementary codes from outside, and by external stimuli which alter the contextual situation” (Lotman 1990, 22).

El proceso de autocomunicación nos ayuda a comprender el siguiente mecanismo: el arte como generador de lenguajes. Cuando un sistema/agente decodifica un texto de su pasado, incluye códigos que no existían al momento de su emisión; de la misma manera sucede con el arte: al momento de su emisión, el agente crea una obra de arte según determinados códigos, pero el receptor está en completa libertad de agregar códigos suplementarios al decodificar.

Las artes, a diferencia de los lenguajes primarios, no tienen como fin la transmisión inequívoca de un mensaje. Por lo general, en los lenguajes primarios un mensaje se transmite usando códigos determinados y el emisor espera que el receptor utilice los mismos códigos que él usó. Con las artes no pasa lo mismo, pues el receptor tiene a su disposición diferentes códigos: “Art is a magnificently organized generator of languages” (Lotman 1977, 4).

Por ejemplo, si pensamos en poesía, el receptor no solo decodifica las palabras escritas en un lenguaje primario; él también utiliza los códigos de su lenguaje artístico, como lo pueden ser la métrica o la musicalidad, entre otros. Además, los códigos empleados al descifrar mensajes artísticos no solo son varios: también pueden ser añadidos por el receptor; todo receptor puede agregar nuevos códigos de lectura acorde a sus herramientas de análisis (los desarrollos de la crítica literaria son un ejemplo elocuente de cómo surgen nuevos códigos sugeridos por los receptores).

Este ejemplo nos señala otra propiedad del arte como generador de lenguajes: la *creación de nuevos códigos*. Lotman dio un ejemplo de cómo funciona este mecanismo aludiendo a *Ana Karénina* de Tolstoi:

If reader N receives the message that a certain woman called Anna Karenina has as a result of an unhappy love affair thrown herself under a train, and if that reader instead of adding this information to what she already has in her memory, comes to the conclusion: 'Anna Karenina is me' and starts changing her understanding of herself, her relationships with people and perhaps even her behaviour, then obviously **she is using the novel not as a message like any other, but as a kind of code in her own process of self-communication** (Lotman 1990, 30).

Un texto deviene en código. De la misma manera en que esta lectora de *Ana Karénina* usa la novela para decir/comprender lo que antes no existía, los sistemas reutilizan textos artísticos para crear códigos que redundan en nuevos mensajes. La información artística se enriquece y no hay procesos de comunicación unívocos; esto no solo nos libera del lastre de interpretaciones obligatorias, sino que también estimula el surgimiento de nuevos códigos.

Los códigos se renuevan más rápido en los lenguajes secundarios. En los lenguajes primarios las convenciones están para usarse de manera inequívoca, pero no en las artes: Si bien una convención es reconocible por muchos y ayuda a comunicar con acierto, estas pueden devenir en clichés y algunos emisores (artistas) harán esfuerzos por apartarse de ellas.

2.3.1.2. Dinámicas entre lenguajes/sistemas.

La comunicación en la metodología lotmaniana explica muchos procesos al poner sistemas en contacto: allí vemos choques, traducciones, intercambios, lagunas, incomprensión y todo aquello que la heterogeneidad de la semiósfera suscita.

Para poder comprender cómo funciona el diálogo en la metodología lotmaniana se hace necesario indicar brevemente cómo se diferencia de modelos como los de Roman Jakobson. Ello nos permitirá posteriormente analizar el contacto entre sistemas y la información que surge de ello.

Recordemos el modelo de comunicación propuesto por Jakobson. Lotman lo escrutó y, al cuestionarlo, propuso otra manera de comunicación: la intersección. Ello no solo le

permitió explicar la comunicación entre dos individuos, sino también entre sistemas; esta sistematización explica cómo se genera nueva información cuando dos sistemas entran en contacto.

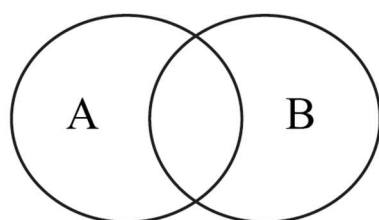
En el modelo de Jakobson un emisor transmite un texto usando un lenguaje común (por lo general primario) y un receptor lo decodifica. Según este esquema, se espera que haya una comunicación inequívoca y efectiva. Lotman demostró que este modelo de comunicación monolingüe presupone una situación ideal que, a su vez, impide la generación de nueva información:

Such arguments [aquellos que permiten una comunicación inequívoca] are based on an abstraction, **which implies that the addresser and addressee are fully identical**, being translated into lingual reality. However, **the abstract model of communication not only implies the use of one and the same code, but also the identical memory capacity of both addresser and addressee.** (...) You could say that, ideally, an identical addresser and addressee would understand each other very well, but they would not be able to talk about anything (Lotman 2009, 4).

Explicemos las limitaciones del modelo de comunicación de Jakobson: Primero, para que un emisor y un receptor se entiendan, se exige que tengan la misma memoria. En este caso un receptor y emisor no tendrían de qué hablar, pues son idénticos y cada uno conoce la información del otro (lo que impide la creación de nueva información). Además, este modelo presupone que ambos agentes conocen la información antes de entrar en contacto; cuando ambos conocen el referente la comunicación es exitosa, pero ¿qué pasa cuando el receptor no sabe de qué le están hablando?

El modelo de comunicación de Jakobson también presupone que los agentes comparten el medio. No solo conocen de antemano aquello de lo que están hablando, también usan el mismo lenguaje y los mismos códigos para referirse a esa información preexistente. Por último, los distintos lenguajes estarían aislados en el modelo monolingüe de Jakobson y no permitirían explicar la comunicación entre distintos sistemas.

Para solucionar este problema Lotman propuso un modelo de comunicación diferente. Como por lo general el emisor y el receptor no son idénticos, la comunicación entre uno y otro solo es posible en la intersección entre sus espacios lingüísticos:



(Lotman 2009, 5)

Un receptor y un emisor solo se pueden comunicar al apelar a aquello que comparten: el espacio semiótico común.

Este modelo de comunicación desencadena un proceso con dos tendencias opuestas: Por un lado, los agentes se esmeran por ampliar el espacio de intersección, pues a través de él pueden comunicarse; entre mayor sea el espacio común, más fácil será la comunicación. Por otro lado, para que ese intercambio de información no sea trivial ni redundante, el espacio ajeno a la intersección también resulta importante, pues allí reside aquello que el otro no conoce y que, por ende, desea comunicarse.

Lotman trajo una implicación de este modelo que será definitiva para comprender sus aportes posteriores:

It appears that the value of dialogue is linked not to the intersecting part, but to the transfer of information between non-intersecting parts. This places us face-to-face with an insoluble contradiction: **we are interested in communication in the very sphere which complicates communication and, in actual fact, renders it impossible.** Moreover, the more difficult and inadequate the translation of one non-intersecting part of the space into the language of the other, the more valuable, in informative and social terms, the fact of this paradoxical communications becomes. **You could say that the translation of the untranslatable may in turn become the carrier of information of the highest value** (Lotman 2009, 5-6).

El valor de la comunicación radica en aquello que el otro no conoce, en traducir aquello que estaba excluido. Esta implicación no puede dejar de resaltarse: precisamente aquello que dificulta la comunicación –lo que no se comparte, lo intraducible o difícil de recodificar– es lo que la hace más valiosa.

Esta aclaración también explica la comunicación entre lenguajes y/o sistemas de modelización secundarios y proporciona un aporte metodológico crucial: La comunicación entre sistemas o lenguajes es una *traducción*. De la misma manera que dos personas se comunican a través de su intersección, distintos sistemas se comunican al traducir textos de su intersección. Y, como ya vimos, toda traducción redundante en aumento de información y renovación de los sistemas (en virtud de las diferencias de códigos entre sistemas/lenguajes implicados).

2.3.1.3. La explosión.

En los apartes anteriores notábamos cómo un sistema se renueva mediante dinámicas propias o al traducir elementos ajenos. Según estos mecanismos, un lenguaje modifica sus códigos y fronteras al reorganizar elementos previos o transformar elementos existentes (en este u otros sistemas).

En muchos casos la renovación brota de traducciones (exitosas y frustradas) de elementos fronterizos, periféricos o presentes en intersecciones. Sin embargo, aún después de estos esfuerzos persiste una porción intraducible que genera tensión. Como veíamos, el valor de la comunicación radica precisamente en aquello que el otro desconoce (ya sea sistema o agente). La comunicación se vuelve un esfuerzo por traducir lo intraducible y comunicar aquello que la intersección excluye.

Una explosión es precisamente aquel momento en el que se da ese salto cualitativo; la explosión “renders the incompatible adequate and the untranslatable translatable” (Lotman 2009, 23) y se sale de lo predecible. La explosión permite la incorporación de elementos ajenos a un sistema, altera su desarrollo gradual y propicia la generación de nueva información.

Lotman, al describir la “lógica de la explosión”, insistía en que las fronteras de los sistemas son permeables y que durante la explosión ingresan nuevos elementos que desencadenan nuevas dinámicas:

[I]t is necessary to emphasise the fact that the boundary, which separated the closed world of semiosis from extra-semiotic reality, is permeable. It is constantly transgressed via **intrusions from the extra-semiotic sphere which, when bursting in, introduce a new dynamic, transforming the bounded space and simultaneously transforming themselves** according to its laws (Lotman 2009, 115).

Acá encontramos varias de las características de una explosión, sus antecedentes y sus consecuencias. Los antecedentes de esta son aquellos elementos extrasistémicos que irrumpen en un sistema; la explosión es precisamente esa irrupción que altera las dinámicas del sistema; las consecuencias son aquellas transformaciones en el sistema después de la explosión.

A continuación, resumimos los procesos explosivos en dos pasos: primero, describiremos qué ingresa al sistema y cómo este se altera; luego describiremos los orígenes de estas irrupciones, resaltando el papel de los agentes y el de los elementos extrasemióticos.

2.3.1.3.1. Irrupciones improbables.

La explosión se caracteriza por lograr que lo intraducible se traduzca: “the moment of unpredictable explosion renders the incompatible adequate and the untranslatable translatable” (Lotman 2009, 23). ¿A qué nos referimos con “traducir lo intraducible”?

Si recordamos que un sistema es un lenguaje, traducir a los códigos de un sistema implica hacer que algo pueda expresarse y reconocerse según sus propios códigos; traducir lo intraducible es lograr expresar en un lenguaje aquello que este antes consideraba inexistente o no tenía cómo incorporar. Además, no solo se dice lo que antes no podía decirse, también se dice algo novedoso; cuando se incorporan elementos nuevos en un sistema, esta explosión desencadena cambios impredecibles en un él.

Durante una explosión la creación de nueva información se desencadena y un lenguaje dice lo que antes no podía:

The moment of explosion is also the place where a sharp increase in the informativity of the entire system takes place. **The developmental curve jumps, here, to a completely new, unpredictable and much more complex path.** The dominant element, which appears as a result of the explosion and which determines future movement, can come from any element of the system or may even be an element of another system, randomly **pulled by the explosion into the web of possibilities of future movement** (Lotman 2009, 14).

La explosión permite que un sistema se modifique, se desarrolle y tome por caminos impredecibles e insospechados. En el momento de la explosión el futuro se asoma como una serie de posibilidades indeterminadas; aunque en algunos momentos de la historia de un sistema podamos hablar de desarrollos graduales y eventos que siguen una cadena inteligible, durante la explosión irrumpen eventos que alteran esos sistemas.

Aclaremos primero qué implica dar la bienvenida a lo imprevisible en un sistema. Si bien hablamos de elementos insospechados en el desarrollo de un sistema, estos elementos deben hacer parte de los posibles; el azar funciona dentro de las posibilidades y los elementos previos. Los elementos que causan la explosión ya existían fuera del sistema, solo que no sabíamos cómo iban a incorporarse (o si era posible que sucediera) ni qué pasaría después de esta inclusión.

The future appears as the space of possible states. The relationship between present and future may be outlined as follows. The present – this is the outbreak of the as yet space of meaning generation. It includes within itself the potential of all possible future paths of development. **It is important to emphasise that the selection of any one of these is determined by neither the laws of causality nor those of probability:** at the

moment of explosion these mechanisms are wholly inactive. **Future choice comes about by chance.** Consequently, it possesses a very high level of informativity (Lotman 2009, 13-14).

En la explosión se desactivan momentáneamente los mecanismos de causalidad y probabilidad de un sistema, logrando que aquello improbable suceda⁸². Cuando la explosión sucede el sistema toma por caminos insospechados según su propio funcionamiento gradual.

Esta irrupción de lo improbable señala una particularidad adicional. En aquellos momentos el sistema se sale de lo predecible y se disloca; el tiempo abandona la continuidad gradual de sus procesos y se desfasa:

Since it is inappropriate for the continuity of the historical process, it cannot be represented in its entirety within the temporality of continuous processes. In this very respect, the most appropriate expression for the temporality of explosion is **'dislocated temporality', or temporality that has become disjointed from the general flow of time** (Kim 2014, 23).

La explosión implica una alteración en el espacio semiótico en virtud de una dislocación del tiempo⁸³. Esto no solo rompe el flujo temporal, también modifica los mecanismos de producción de nueva información. Cuando el flujo temporal se altera la recombinación de elementos sigue nuevas dinámicas:

What must be pointed out first of all in relation to Lotman's concept of explosion is that this, in principle, is a concept related not to the category of space but to that of time. If the concept of the '(bilingual) boundary' (...) refers to a space of 'indeterminacy' that exists between the centre and the periphery, **explosion signifies an interval of a kind of 'unpredictability' that spreads out between the past and the future** (Kim 2014, 19).

⁸² Debemos resaltar la diferencia entre imposible e improbable. Imposible es aquello que no hace parte de las posibilidades, mientras que improbable es algo con escasa probabilidad. Lotman señaló cómo estos dos términos suelen confundirse en las ciencias; aquello que se sale de la causalidad, de los pronósticos o de las esperanzas no implica que sea imposible: "A temptation for many who are concerned with history and the typology of cultures and civilization is to say, 'That didn't happen, so it couldn't have happened', or, in other words, 'This is unknown to me, so it must be impossible'. This in fact means that the chronological section (...) is taken as the norm for the historical process, and the culture of this tiny period as the standard for human culture" (Lotman 1990, 245). Lo improbable incluye lo preexistente; el azar siempre trabaja con los posibles. Si algo es excluido por los códigos de un sistema (y no existir por ende según sus normas) no implica que no suceda fuera de él.

⁸³ Esta dislocación, acompañada de las alteraciones momentáneas y abruptas, hermanan el pensamiento de Lotman con otros filósofos del siglo XX que también estudiaron cambios en la temporalidad. Lectores como Škulj (Škulj 2013, 2-3), Monticelli (Monticelli 2012b, 320-323) y Kim (Kim 2014, 23) han resaltado cómo coincide en varios puntos con los postulados de Deleuze, Lévinas o Weber, pero en especial con los de Derrida.

Lo improbable permite otra manera de incorporar y nuevas maneras de encuentro. La presencia de lo improbable y la dislocación del tiempo permiten encuentros que se salen (o no se pueden explicar) con los mecanismos previos.

Antes de pasar al siguiente punto debemos recordar que después de una explosión el sistema se reacopla. El sistema se transforma al incorporar nuevos elementos, pero después de esto el sistema continúa con su desarrollo gradual. Durante la explosión las leyes de la probabilidad y la causalidad no están activas; después de esta las leyes de causalidad y probabilidad vuelven a reactivarse, permitiendo así que el sistema continúe con su proceso gradual⁸⁴.

2.3.1.3.2. Inclusión de elementos extrasemióticos y papel del agente.

El paso siguiente concierne al origen de las irrupciones que desencadenan una explosión. Como ya dijimos, este elemento “can come from any element of the system or may even be an element of another system” (Lotman 2009, 14). Este elemento desencadenante puede tener varios orígenes: puede hacer parte de la historia de un sistema, provenir de otros sistemas o incluso provenir de fuera de la semiósfera. En los dos primeros casos, la explosión es causada por un elemento preexistente en la semiósfera, mientras que en el último la renovación proviene de fuera.

Revisemos primero los casos en los que el elemento desencadenador preexiste en la semiósfera. Por ejemplo, este elemento puede haber sido parte de la historia de un sistema. Cuando este se organiza tiende a excluir varios elementos; sin embargo, estos textos perviven como reservas de material semiótico para futuros cambios:

[S]emiotic space constantly ejects all the layers of culture from itself. The latter form layers of deposits beyond the limits of culture and await their time to re-enter the closed space by which time they are so ‘forgotten’ as to be conceived of as new. **Such exchanges with the extra-semiotic sphere create an inexhaustible reservoir of dynamic reserves.** This ‘perpetual motion’ cannot be exhausted – it does not yield to the laws of entropy since its variability is constantly being fed by the permeability of the system (Lotman 2009, 115).

⁸⁴ Lotman dedicó varios capítulos de *Culture and Explosion* a resaltar que lo gradual convive con lo explosivo en la historia de los sistemas: “Both gradual and explosive processes play equally important roles in a structure which operates synchronically: some ensure innovation, others succession” (Lotman 2009, 12). Si bien el tiempo se dislocó durante un instante, él vuelve a seguir su camino lineal –hasta que otra explosión suceda.

Una explosión retoma textos olvidados/apartados y les da usos insospechados. Textos o temas que habían perdido momentáneamente su trascendencia son “redescubiertos” o vistos con nuevas perspectivas en virtud de la alteración de códigos. La memoria de los sistemas garantiza una reserva inagotable para futuros usos⁸⁵.

Un ejercicio análogo se puede hacer con la irrupción de elementos de otros sistemas, desencadenando nuevos usos y una reacomodación de códigos y textos en un sistema.

El caso que más nos interesa resaltar es cuando el elemento desencadenante proviene de fuera de la semiósfera. Si bien los mecanismos recién descritos demuestran cómo la heterogeneidad de la semiósfera garantiza y estimula la recombinación y el aumento de informatividad, seguimos trabajando con elementos del espacio semiótico. Otro de los aportes de *Culture and Explosion* fue incluir elementos extrasemióticos entre las alteraciones del sistema.

Si bien todo es lenguaje en la semiósfera, ella se ubica por encima de lo que llamamos realidad. Si algo logra expresarse en un lenguaje ya hará parte de la semiósfera, pero antes de que esto suceda yacerá bajo la capa textual:

Semiotic space appears before us as the multi-layered intersection of various texts, which are woven together in a specific layer characterised by complex internal relationships and variable degrees of translatability and spaces of untranslatability. **The layer of ‘reality’ is located underneath this textual layer** – the kind of reality that is organised by a multiplicity of languages and has a hierarchical relationship with them (Lotman 2009, 23-24).

Debe haber alguna manera para que la *realidad* entre al espacio semiótico: esto sucede cuando algo logra expresarse/exteriorizarse; incluso, en algunos casos, puede resultar en una explosión. Recordemos la definición citada hace unas páginas:

[I]t is necessary to emphasise the fact that the boundary, which separated the closed world of semiosis from **extra-semiotic reality**, is permeable. It is constantly transgressed via **intrusions from the extra-semiotic** sphere which, when bursting in, introduce a new dynamic, transforming the bounded space and simultaneously transforming themselves according to its laws (Lotman 2009, 115).

⁸⁵ Esta noción de reserva del sistema (con textos singulares o excluidos) también coincide con algunas postulaciones de otros filósofos del siglo XX. Škulj encontró similitudes entre este repositorio de lo singular o excluido y la noción de “traza” en Lévinas y Derrida (Škulj 2013, 3-4). Los repositorios o las trazas resultan fundamentales en la literatura mundial, aseguran la permanencia de múltiples textos que no se acogen a tendencias dominantes en uno o varios sistemas.

El lenguaje también puede ser invadido por elementos ajenos a él; la realidad extrasemiótica también entra al sistema. No solo puede ingresar, sino transformarlo y desencadenar explosiones⁸⁶.

Esta irrupción tiene una consecuencia adicional: al tiempo que se permite la inclusión de elementos extrasemióticos, se resalta el papel de los agentes en este proceso. Muchas veces, cuando un agente logra expresar en un lenguaje algo que este desconocía, está incorporando un elemento extrasemiótico.

Recordemos el modelo de comunicación lotmaniano visto en el aparte 2.3.1.2. Allí describíamos cómo una persona se comunica con otra a través de la intersección de los espacios lingüísticos que comparte con ella y lo que logra traducirle; también describíamos que siempre queda una porción que no se puede comunicar ni traducir, porción que a su vez genera tensión y motiva la comunicación. Si consideramos que ese espacio lingüístico que un interlocutor comparte con otros es precisamente el lenguaje en el que se expresa (o el sistema en el cual participa), este proceso de comunicación se convierte en un intento por llevar al lenguaje/sistema algo ajeno a él.

“Traducir lo intraducible” se convierte, en este caso, en una irrupción de la realidad extrasemiótica; el agente logra exteriorizar en el lenguaje de los otros aquello que antes no se podía expresar. No es por azar que Lotman use algunos ejemplos con poemas que hablan de la inspiración para explicar la explosión. El capítulo “Semantic intersection as the explosion of meanings. Inspiration” (Lotman 2009, 19-24) está lleno de ejemplos con textos de poetas que logran expresar aquello que su lenguaje les tenía vedado. La inspiración se asocia con raptos o momentos en los cuales el artista se sale de sí mismo y logra expresar/exteriorizar aquello que antes no podía.

Por último, esta inclusión del agente en la explosión también le otorga un papel activo en la semiósfera. Si al hablar de espacios topológicos donde residen los textos el agente perdía importancia en comparación con el sistema, los momentos explosivos vuelven a resaltar la preponderancia de la agencia:

⁸⁶ Una vez exteriorizados e incorporados a un lenguaje, ya no se pueden distanciar de él. No es por azar que en el último párrafo de *Culture and Explosion*, después de recordar algunos hechos históricos contemporáneos a su redacción que alteraron el curso de la historia del siglo XX, Lotman insistiera en que, por más sorprendidos e inesperados que hayan sido estos eventos históricos, una vez entren al lenguaje pertenecerán irrevocablemente a él: “They [estos eventos] are, rather, witnesses to the fact that phenomena, once they have become language, **irreparably lose their connection to extra-semiotic reality**” (Lotman 2009, 165).

What is noteworthy here is that, through the occasion of explosion, **we can ponder on the occasion of the ‘subject (or agent)’, which was implicitly omitted from the topological concept of the past**, a conceptualization of the dynamic developmental process of the system (Kim 2014, 26).

Las decisiones y los actos de los agentes propulsan las explosiones. Como veremos en esta disertación, un artista también puede hacer el ejercicio de hacer irrumpir elementos improbables en la novela y alterar su lenguaje.

2.3.2. Procesos de renovación en la novela.

La renovación que experimenta la novela en el período en cuestión se puede explicar, comprender y verificar siguiendo los pasos descritos para la renovación de sistemas semióticos. La revisión anterior nos permitió, en términos generales, presentar los diversos mecanismos de renovación de los sistemas. Gracias a estas aclaraciones y basándonos en esos mecanismos, a continuación presentamos los cuatro procesos que caracterizan la renovación observada en el corpus y que aplicaremos de manera puntual en la segunda parte.

2.3.2.1. Alteración de códigos.

Un lenguaje puede aumentar su informatividad al alterar códigos propios o incluir códigos distintos o impropios de su lenguaje. En el caso de la novela, por ejemplo, una codificación estricta se puede evidenciar en novelas de algunos de sus subsistemas: las novelas de género. En muchos folletines, series de televisión, películas y novelas de nicho encontramos géneros reconocibles: Espionaje, thriller, novela rosa, policíaco, etc. Por ello, dado que en varios de estos géneros/subsistemas sus códigos suelen ser fijos y fáciles de reconocer, la variación de estos o la inclusión de códigos de otros géneros son también fácilmente reconocibles y resultan siendo perturbadoras (según estos códigos).

Cuando una novela de un género toma códigos de otros subsistemas resulta cuestionando los códigos propios y también los incorporados. Al hacerlo permite que se produzcan textos que los códigos iniciales no incluían dentro de sus posibles, logrando

nuevos mensajes y cuestionando simultáneamente la arbitrariedad de los códigos de un género/subsistema –y, por extensión, del lenguaje de la novela.

2.3.2.2. Intersecciones novedosas.

La comunicación entre sistemas se entiende como una intersección entre sus espacios semióticos. De la misma manera que al buscar la comunicación entre agentes se crea una intersección y se intenta llevar a ella la mayor cantidad de información posible, al pensar nuevos espacios y encuentros para la novela (i.e. nuevos textos) se pueden buscar nuevas intersecciones y mezclas.

Siguiendo con el proceso argumentativo del proceso anterior, si una novela deja de percibirse propia de un género/subsistema, salirse de este permite combinar e incluir nuevos códigos. Conforme se ensayan nuevas intersecciones también surge la pregunta sobre qué se permite en estas nuevas mezclas, cómo se define la nueva noción de unidad y qué justifica la presencia de determinados eventos en los textos.

Estas intersecciones redundan en un cuestionamiento sobre la unidad narrativa. Si a esto le añadimos que estas incluyen elementos con distintos prestigios académicos, también resulta perturbándose la noción de valor. Una novela ya no se juzga según los códigos de un subsistema y tampoco adquiere la valoración implícita de algunos de ellos. Las fronteras se amplían y las nociones de valoración del mérito/valor también se perturban.

2.3.2.3. Confrontación con otras artes.

El lenguaje de la novela sigue pensándose a sí mismo y, al hacerlo, se enfrenta con otros lenguajes artísticos. Lenguajes como la televisión, el cine o la pintura le sirven a la literatura para pensarse como arte. Este proceso autorreflexivo está acompañado de traducciones e intentos de traducciones; la informatividad crece cuando los códigos y los materiales de estos otros lenguajes intentan involucrarse en el lenguaje de la novela, alterando así sus fronteras y el funcionamiento de los códigos.

Cuando el lenguaje de la novela se enfrenta a otros lenguajes artísticos indaga sobre los mecanismos comunes de estos sistemas. Este proceso permite apartarse momentáneamente de códigos exclusivos de algún lenguaje y aproximarnos a las obras según criterios de los lenguajes artísticos en un sentido más amplio. Este intento de traducción también permite y sugiere que la novela sea decodificada o analizada según los códigos de otras artes y lenguajes, aumentando el alcance del lenguaje en virtud de la ampliación de sus fronteras. Además, la tensión entre los distintos lenguajes y las porciones intraducibles pueden usarse en beneficio de la literatura.

2.3.2.4. Procedimientos para explotar.

Después de revisar la creación en otros lenguajes, volvemos al proceso que nos concierne: la creación de novelas. La explosión designa un momento de cambio en un sistema, llevándolo a cambios improbables. El lenguaje de la novela se transforma en esos momentos y su evolución va tomando por nuevos caminos.

La explosión, entendida como la irrupción de elementos ajenos a un sistema, también puede perseguirse e intentarse desencadenar. Como vimos hace unas páginas, el papel del agente es fundamental en este proceso; al hablar del lenguaje de la novela, un artista también puede buscar métodos que le permitan salirse de las fronteras y códigos de su lenguaje y crear textos que, si bien hacían parte de lo posible, eran improbables en su momento. El proceso se hace indisociable de la propuesta estética. Los códigos y fronteras de la novela son reevaluados de manera explícita al tiempo que se buscan los procedimientos para explotar.

Por último, vale resaltar que algunos de los mecanismos descritos inicialmente (alteración de códigos, intersecciones novedosas y confrontaciones con otras artes) también pueden ser fruto de explosiones. La explosión, con las alteraciones propias de la irrupción, tiene como resultado las alteraciones, intersecciones y confrontaciones –y es indisociable de ellas.

2.4. Resumen del capítulo.

Los sistemas semióticos, introducidos y desarrollados por Lotman y la escuela de Tartu-Moscú, son idóneos para analizar la literatura mundial. En nuestro caso nos preocupan dos facetas de un mismo fenómeno: primero, cómo textos de distintas culturas participan de un espacio más amplio, la literatura, y segundo, qué mecanismos emplean los sistemas para renovarse.

Para adelantar el análisis es necesario presentar el espacio donde yacen los sistemas. La semiósfera es el espacio semiótico abstracto donde suceden y se relacionan todos los textos; textos que, a su vez, se pueden agrupar en distintos sistemas y lenguajes. Los sistemas semióticos, al comportarse como lenguajes, poseen también gramáticas autoexplicativas, códigos propios y generan mensajes; los sistemas y lenguajes, al hacer parte de la semiósfera, comparten varios de sus atributos y mecanismos.

También es necesario explicar algunos atributos de la semiósfera. Lo dicho a continuación no solo aplica para la semiósfera, sino también para sus subconjuntos:

1. La semiósfera es un espacio topológico abstracto. Los espacios topológicos se pueden dividir en múltiples subconjuntos (en este caso sistemas/lenguajes); cada subconjunto es continuo y, por más que incluya los mismos textos que otro subconjunto, no necesariamente incorpora las relaciones de otros subconjuntos de la semiósfera.

2. Todo sistema está circundado por fronteras mutables y permeables. Los textos fronterizos pueden pasar de un lenguaje a otro.

3. Dinámicas entre núcleo y periferia. Los textos se agrupan en distintos sistemas. Un subconjunto está organizado como sistema cuando aparecen gramáticas autodescriptivas y códigos identificables; estas gramáticas y códigos son definidos arbitrariamente por las funciones nucleares. El núcleo de un sistema ejerce el papel de fijar qué textos pertenecen a este (y con ello también se define la frontera: qué entra y qué no) y de definir estos códigos y gramáticas. En la periferia de un sistema, donde la influencia de las funciones nucleares es menor, se da el encuentro y choque con otros sistemas. En la periferia hay reorganizaciones y encuentros.

4. La heterogeneidad de la semiósfera. La heterogeneidad implica la copresencia de textos de diferentes momentos de la historia y de diferentes lenguajes. Dado que los

sistemas se organizan con códigos disímiles, muchas veces la traducción es asimétrica o imposible.

Al reconocer la presencia de la literatura –y, por ende, de la literatura mundial– en la semiósfera, los atributos de los sistemas se hacen aplicables a ella. La literatura es un sistema secundario de modelización: Posee fronteras móviles y ejerce funciones de núcleo y periferia, se explica a sí misma y crea sus propios códigos. La literatura mundial se comprende como aquel subconjunto del sistema de la literatura con textos que se encuentran en culturas distintas (al menos dos). Dado que trabajamos siempre con un espacio abstracto y no estamos trayendo herramientas de la socioeconomía ni de la cartografía, evitamos los sesgos ideológicos de estas posturas.

Los sistemas se renuevan de distintas maneras. Como vimos, las fronteras y las periferias permiten el contacto con elementos ajenos o alejados de las funciones nucleares. Además, los lenguajes artísticos incluyen dos mecanismos adicionales de renovación: Primero, la autocomunicación: cuando un sistema decodifica un texto de su pasado, el mensaje es ahora distinto en virtud de los cambios que el sistema ha experimentado con el tiempo; y segundo, el arte es un generador de lenguajes: un texto artístico apela a distintos códigos simultáneamente y no intenta ser unívoco, además, el receptor también puede agregar códigos adicionales y muchos textos pueden devenir en códigos. Por otro lado, la traducción y el diálogo entre sistemas, gracias a las intersecciones entre ellos, también estimula la renovación. Por último, los sistemas también se renuevan gracias a explosiones. En estos momentos lo “intraducible” se hace “traducible” e ingresan nuevos elementos a un sistema, elementos improbables según su desarrollo gradual. Estos elementos provienen desde otras zonas de la semiósfera, e incluso fuera de ella; gracias a ello se realza el papel de los agentes en este acto y se permite el ingreso de la realidad extrasemiótica al sistema.

Estos mecanismos nos otorgan herramientas para analizar cómo se renueva y altera el lenguaje de la novela en el corpus. La renovación que nos ocupa se desglosa en cuatro procesos: Primero, alteración de códigos. Un texto apela a los códigos de un género narrativo, pero no usa estos códigos a cabalidad y también incluye códigos de otros géneros. Segundo, intersecciones novedosas. No solo se mezclan distintos géneros narrativos en un solo texto, también se mezclan elementos con diferentes prestigios, orígenes y registros. Tercero, confrontación con otras artes. La literatura se confronta

con otras artes y aprovecha esta tensión en su beneficio, intentando traducir a sus códigos elementos de otros lenguajes y simultáneamente aprovechando las particularidades de su propio lenguaje. Y cuarto, procedimientos para explotar. Un artista también puede buscar explícitamente mecanismos que permitan esta renovación y el proceso creativo se funcionaliza.

Segunda parte. Análisis textuales.

En esta parte aplicamos los cuatro procesos que ejemplifican el proceso de renovación. Nuestro análisis sigue este orden argumentativo: partimos de lógicas internas y vamos tomando distancia. Primero apelamos a los códigos de un género (alteración de códigos), para luego señalar recombinaciones entre diversos géneros y elementos (intersecciones novedosas); al seguir tomando distancia, escrutamos los enfrentamientos y contactos de la literatura con otros lenguajes artísticos (confrontación con otras artes) y después analizamos cómo elementos ajenos y alejados del lenguaje de la literatura buscan incorporarse (procedimientos para explotar).

Para facilitar la comprensión de cada proceso, entre el tercer y sexto capítulo analizamos cada novela del corpus por separado, aplicando en cada capítulo uno de ellos. A continuación, señalamos qué novela es analizada con qué proceso, además de la abreviatura que usamos para citar cada una.

Capítulo	Proceso	Novela y abreviatura para citas
3	Alteración de códigos.	<i>Les grandes blondes.</i> (GB)
4	Intersecciones novedosas.	<i>Le bal des folles.</i> (BF)
5	Confrontación con otras artes.	<i>La télévision.</i> (TV)
6	Procedimientos para explotar.	<i>El congreso de literatura.</i> (CL)

Luego de ello, en el séptimo capítulo, hacemos una revisión transversal al aplicar los cuatro procesos a todas las novelas.

3. Alteración de códigos. *Les grandes blondes* (1995) de Jean Echenoz: Perturbación de la novela policíaca.

En este capítulo revisaremos cómo el lenguaje novela se renueva al usar de manera desacostumbrada sus propios códigos. Este proceso se hace más evidente si nos acercamos a textos que emplean códigos fijos o fácilmente reconocibles, como por ejemplo en algunos géneros (policíaco, novela rosa, etc.). Como varios de los códigos de esos géneros han sido usados de manera convencional o reconocible en textos previos (clásicos del género, imitaciones, homenajes, derivaciones, etc.), cualquier alteración es fácil de identificar.

Si bien cada género es más o menos estricto en la exigencia de sus códigos, lo que nos interesa resaltar es la existencia y arbitrariedad de los códigos. Para facilitar nuestro análisis nos referiremos a en este capítulo a un género donde los códigos son fácilmente identificables, pero en lo esencial queremos dejar claro que este proceso se aplica a los demás géneros, independientemente a la rigurosidad de sus códigos o a su apreciación implícita.

Los textos artísticos no solo usan los códigos de sus lenguajes naturales y los de los géneros a los que aluden, también incluyen muchos más. Como notamos al revisar los mecanismos de renovación de los sistemas, un texto artístico emplea una serie de códigos (como los de un género, por ejemplo) y, paralelamente, puede utilizar códigos diferentes. Una de las características del arte radica en que este, a diferencia de los lenguajes primarios, apela simultáneamente a diferentes códigos:

A complicated artistic structure, created from the material of language, allows us to transmit a volume of information too great to be transmitted by an elementary, strictly linguistic structure. It follows that the information given can neither exist nor be transmitted outside this artistic structure (Lotman 1977, 10-11).

Un texto artístico, a diferencia de un texto en un lenguaje natural, incluye más información gracias a los diferentes códigos empleados. Además, como estos códigos son apelados simultáneamente, un mismo texto (o una porción de él) puede decodificarse de distintas maneras.

A este proceso se le añade un mecanismo adicional: De la misma manera que los textos de un lenguaje natural se usan como códigos en un texto artístico, el arte emplea textos de otros lenguajes artísticos (o textos previos de su propio lenguaje) como códigos. Cuando un texto artístico toma como material textos previos, estos textos

pueden devenir en códigos y usarse para nuevos fines, renovando así el sistema y permitiendo la producción de nueva información. Todo lo dicho en el aparte 2.3.1.1.2. sobre procesos de autocomunicación entra a funcionar en este caso: Mensajes previos (textos preexistentes) se usan de nuevas maneras en virtud de alteraciones posteriores de códigos.

Este proceso (textos que devienen a su vez en códigos) tiene implicaciones relevantes para nuestro análisis. Con el fin de aclararlas, revisaremos brevemente cómo los textos de un género devienen posteriormente en códigos. Este surgimiento de códigos nos permitirá también explicar cómo los procesos de desautomatización devienen en subsiguientes alteraciones de los códigos y, por consiguiente, aumentos en la informatividad.

Conforme van apareciendo nuevos textos en la semiósfera, ellos se van agrupando según características similares. Antes de la existencia de un género o un lenguaje, si bien en un futuro haya textos que se consideren pertenecientes a él, los textos todavía no conforman un conjunto definido; conforme aparecen más textos con características similares y la semiósfera empieza a autoorganizarse, se pueden identificar distintos subespacios.

De igual manera sucede con las novelas que se agrupan en determinado un subsistema (en este caso un género)⁸⁷: En un primer momento, ciertos textos empiezan a singularizarse, reconocerse y ganar notoriedad. Luego de ello, sus propuestas estéticas son entendidas como códigos y surgen (o se encuentran) más textos que comparten esas propuestas. Por último, al haber varios textos que siguen estas líneas, esos procedimientos iniciales se convierten en reglas y gramáticas autodescriptivas. Textos con características comunes se agrupan y forman un subsistema.

Con esta alusión al surgimiento de géneros y sus códigos queremos resaltar dos factores: Primero, qué tan discrecional es el surgimiento de cada género novelístico y, por ende, qué tan arbitrarias son sus reglas y su gramática autodescriptiva. Nada obliga a que esas convenciones sean de determinada manera y, como en tantos lenguajes, ellas

⁸⁷ Es necesario aclarar la diferencia entre subsistemas y géneros; si bien en este caso y en otros similares remiten a conjuntos con los mismos textos (por ejemplo, un género novelístico es un subsistema de la novela), son subconjuntos conformados de manera distinta en la semiósfera. Un subsistema, como el prefijo “sub” lo denota, es un subconjunto de un sistema. Por otro lado, los géneros trascienden a varios lenguajes artísticos y conforman, a su vez, un subconjunto de todos los textos artísticos (por ejemplo, el género policíaco puede observarse en distintos lenguajes, como el teatro, la televisión o la literatura).

se acepten y se usen para seguir comunicando. Estos códigos pueden cambiarse, reevaluarse, controvertirse o abandonarse.

Y segundo, la dificultad de diferenciar entre códigos y textos. El escrutinio de los códigos de cualquier género es un ejercicio intertextual, pues muchas de estas alusiones remiten a ejemplos puntuales. Por ejemplo, si describimos los métodos de Sherlock Holmes para seguir pistas y hacer deducciones en *The Hound of the Baskervilles*, estamos aludiendo de igual manera a la novela de Conan Doyle y a las convenciones de un género.

Los códigos en el arte muchas veces provienen de textos. Con el tiempo, conforme ciertos elementos aparecen en más y más textos, ellos se van fijando en convenciones: “there is a constant tendency for elements of content to be formalized, ossified, transformed into clichés, completely transferred from the sphere of content **to the conventional realm of code**” (Lotman 1977, 17). Estos elementos convencionales y osificados serán importantes para resaltar cómo un lugar común de un género deviene en un código.

Como veremos en el análisis textual, las citas funcionan de manera doble. No solo se invocan argumentos, personajes o escenas; también se apela a códigos: se citan reglas y formas de operar. Con ello se invoca la propuesta estética de un género y sus códigos: al aludir a las normas de este (mediante textos reconocibles o lugares comunes) se invoca sus códigos y mensajes implícitos. Incluir códigos de un subsistema es una señal de participación: el uso de convenciones indica la aceptación de sus reglas.

Ahora bien, cuando un género llega al momento en el que sus códigos se hacen reconocibles, llegando incluso a osificarse, se presta para que se den casos de desautomatización⁸⁸. Lotman señaló cómo la existencia de códigos fijos o repetidos se

⁸⁸ Como señalábamos en el aparte 2.1.2., Lotman desarrolló varios de postulados del formalismo ruso introducidos por Shklovsky y Tynyánov, como por ejemplo el concepto de sistema o las dinámicas de núcleo/periferia. La desautomatización, otro concepto introducido por el formalismo ruso, no es la excepción. Lotman, cuando implementó y aplicó esta herramienta en *The Structure of the Artistic Text* dio crédito a sus maestros, al tiempo que señaló en qué medida desarrolló sus postulados: “The problem of deautomatizing the structural laws of an artistic text was treated in the 1920’s by Viktor Shklovskij and Jurij Tynjanov, who anticipated essential premises or information theory” (Lotman 1977, 72). Lotman apeló con frecuencia al fenómeno de desautomatización en *The Structure of the Artistic Text*, en particular al desarrollar el concepto de “ruido” para el análisis textual. En términos generales, si algo se aparta de códigos preestablecidos, en un principio parecerá que no otorga nueva información, que es intrascendente y solo aporta “ruido”; conforme este proceso se desautomatiza y repite, el “ruido” señala disonancias y alteraciones en los códigos que posteriormente generan nuevos códigos y aumentan la informatividad de un lenguaje artístico. Para ver la presentación y aplicación del concepto de “ruido” en el análisis

presta para estimular automatismos, pues estos se emplean y repiten sin mayores cambios. Sin embargo, precisamente la existencia de esos automatismos, con repeticiones y recetas, permite la posibilidad de una posterior desautomatización; cuando los códigos no son empleados según secuencias predecibles en textos convencionales la automatización se destruye y hay aumentos en la informatividad:

In order for the general structure of the text to retain its informativeness, **it must constantly free itself from a state of automatism which is inherent to non-artistic structures**. But an opposing tendency is simultaneously at work: only those elements which are set in definite predictable sequences can perform the role of communication systems. Thus two opposing mechanisms are simultaneously at work in the structure of an artistic text. **One of them strives to subordinate all elements of the text to the system, to transform them into an automatized grammar**, without which the act of communication is impossible, **while the other strives to destroy this automatization and make the structure itself convey information** (Lotman 1977, 72).

Allí vemos un proceso dual: por un lado, el mecanismo automatizador busca subordinar los elementos del texto a una gramática; y, por el otro, el mecanismo desautomatizador busca apartarse de ella para decir cosas nuevas. En casos como el nuestro, por un lado, vemos la aplicación de los códigos de un género, pero al mismo tiempo vemos cómo sus códigos se alteran y aumenta la informatividad.

Este proceso bifronte y renovador se evidencia en *Les grandes blondes*: Por un lado, podemos rastrear la presencia de códigos del género policíaco; y, por el otro, notamos que esos códigos son usados para decir cosas nuevas⁸⁹. La renovación de los códigos conlleva una revisión lúdica de estos. Por ello se hace necesario reconocer primero cómo un texto participa de una serie de códigos y simultáneamente los cuestiona y altera.

lotmaniano, ver el capítulo “Text and System” (Lotman 1977, 57-77), y en particular la sección “Noise and Artistic Information” (Lotman 1977, 75-77).

⁸⁹ Este proceso de desautomatización de los códigos del género policíaco también se observa en otras novelas del mismo período, como *A grande Arte* de Rubem Fonseca (1983) o *The New York Trilogy* (*City of Glass* (1985), *Ghosts* (1986) y *The Locked Room* (1986)) de Paul Auster. El narrador de *A grande Arte* nos recuerda constantemente que estamos en una novela policíaca y discute sus mecanismos; al final de la novela pone en duda su propia credibilidad y no queda claro quién es el asesino, dejando abierta la posibilidad de que todo lo leído haya sido inventado por el narrador y que él sea el asesino. *The New York Trilogy* es una serie de novelas policíacas: en la primera un escritor de novelas policíacas resulta trabajando de detective y cuestionando/viviendo aquellas reglas según las cuales escribía; en la segunda se hace confusa la relación entre perseguido y perseguidor; y en la última se sugiere que las novelas anteriores son escritas por un personaje que desea escapar. En estos ejemplos podemos ver cómo las convenciones son desautomatizadas y cuestionadas: un género hace explícitas sus reglas, discute sus premisas, busca nuevas posibilidades y escruta sus principios. Sin embargo, estas novelas no se apartan de lo policíaco: discuten y desautomatizan sus códigos, pero no se salen de ellos. Siguen siendo novelas policíacas y, sin abandonar sus normas, permiten discutir otros temas. Tuercen sus reglas, pero no las perturban; cuestionan, pero se mantienen fieles. En este sentido las novelas del corpus, como veremos, dan un paso adicional.

A continuación, veremos cómo se da ese doble proceso en *Les grandes blondes*. En la primera sección veremos cómo la novela se ajusta a los códigos del género policiaco, con persecuciones, pistas y retruécanos; este proceso estará acompañado de citas y reflexiones que también redundan en la desautomatización de estos códigos. Y luego, en la segunda sección, veremos cómo esos códigos no se siguen a cabalidad, se perturban, cuestionan y burlan, señalando cómo estos se usan para nuevos fines, aumentando la informatividad de su lenguaje y alterando sus fronteras.

3.1. Participación de códigos.

La novela policíaca, en términos generales, se puede definir como un proceso de búsqueda o investigación; como lo señaló Julian Symmons, “it should present a problem, and that problem must be solved by an amateur or professional detective” (Symmons 1999, 1). También se puede definir según las funciones/códigos a los que apele, como en la definición de Heather Worthington, pero permitiendo espacio para las variaciones:

[A] narrative that features a crime, a criminal, a victim and a detective. But this is not always the case. There are stories about crime that feature no detective; there are detective stories that feature no crime as such; there are even tales that focus on the elucidation of a mystery where there is no crime, no detective and no victim, or where the position of the characters as criminal, detective or victim changes according to the play of the narrative or the demands of the plot (Worthington 2011, x-xi).

Les grandes blondes está enmarcada en una trama policiaca: Salvador, un productor de televisión, necesita encontrar a Gloria Stella, una cantante en decadencia, y contrata a un equipo de detectives. Si bien hay crímenes, víctimas y criminales, Gloria es perseguida para aparecer en un programa de televisión, y no necesariamente para ser atrapada por sus delitos; de todas maneras, se mantienen los elementos de persecución, búsqueda de pruebas y trama centrada en un caso a resolver.

Ya desde las primeras lecturas académicas de *Les grandes blondes*, como la que hizo Sjeff Houppermans en 1999 con “Les grandes blondes parmi les noirs”, se señalaba cómo esta novela emplea elementos de textos policiales; la novela estuvo caracterizada según Houppermans “par l’effet de *remake* qui hante le récit et par les effluves de l’abîme intertextuel” (Houppermans 1999, 27). Tanto la intertextualidad como el

sentido de *remake* subrayados por Houppermans evidencian que en la novela eran reconocibles elementos de novelas y filmes previos.

La presencia de estos códigos de géneros en *Les grandes blondes* ya ha sido señalada: Pierre Brunel, en un trabajo contemporáneo al del Houppermans, la describía como una exploración de las posibilidades de un género o, más exactamente, como “le travail sur un genre” (Brunel 1997, 196); y Dominique Carlat, al reconocer que muchos elementos de obras previas reaparecían en el texto, sugería que el trabajo con los géneros se asemeja al de la era industrial contemporánea (Carlat 2004, 71-73). Rachel Criso propuso incluso que toda la obra de Echenoz es una reflexión y recombicación de los géneros narrativos: Para ello desarrolló el concepto de texto “paragenérico” y lo aplicó en su trabajo *Jean Echenoz and the parageneric Text* (Criso 1993).

En el primer aparte mostraremos cómo *Les grandes blondes* participa a cabalidad de las convenciones del género policíaco. Luego de ello, en el segundo aparte, veremos cómo los códigos también son incorporados mediante citas expresas; con ello se invoca un texto para ser usado como código y empieza el proceso de desautomatización.

3.1.1. Usos convencionales de lo policíaco.

Les grandes blondes despliega elementos de la novela policíaca de cacería desde las primeras páginas. Conforme se desarrolla la trama, se dosifica la información y se entrecruzan las tres líneas argumentales, se evidencia el uso de códigos de este género. A continuación, revisaremos cómo se apela a estos códigos en el primer capítulo, no solo desde la disposición argumental de una cacería, sino también construyendo una atmósfera afín. Una vez hecha esta revisión señalaremos brevemente cómo puede identificarse el uso de códigos en otros pasajes. Los temas recurrentes del género (presentes en textos previos) están asociados a códigos y ambos son inextricables: remitir a motivos recurrentes del género es simultáneamente un ejercicio intertextual y un uso de códigos.

En el primer capítulo se encuentran Salvador, un productor de televisión, y Jouve, un investigador privado que Salvador suele contratar. Ya desde el primer párrafo nos enfrentamos al género: “Vous êtes Paul Salvador et vous cherchez quelqu’un. L’hiver

touche à sa fin. Mais vous n'aimez pas chercher seul, vous n'avez pas beaucoup de temps, donc vous prenez contact avec Jouve" (GB, 7).

Varios elementos en este primer encuentro nos remiten a lo policíaco. Empezamos con un factor común de las novelas policíacas: un caso que motive la investigación y la persecución posterior. Salvador se encuentra con Jouve y le pide que busque a una Gloria Stella.

Ya tenemos el nombre de la perseguida, ahora necesitamos detalles. Salvador le presenta el caso a Jouve y apela a otra práctica frecuente: le entrega un paquete con fotografías y algunos recortes de prensa. Jouve revisa el paquete: esta información incluye datos sobre el caso y prepara el terreno. La información en las fotografías resume, condensa e indica; no solo se singularizan determinados momentos de la vida de Gloria Stella, también se indican atmósferas que predisponen la novela.

Por el momento, apelar a los códigos de un género sirve para agilizar la novela y dar información. Jouve ojea las fotografías, reconocemos una función (presentar al personaje a seguir y dar pistas sobre su caso) y, en apenas un párrafo, se colige información suficiente sobre Gloria Stella. Como esta convención es reconocible y frecuente, se sabe que allí se condensa información importante:

Deux sortes de photographies. Sur les unes en quadrichromie, découpées dans du papier glacé d'hebdomadaire, on la voyait sortir de scène, jaillir d'une Jaguar ou d'un jacuzzi. Sur les autres un peu plus récentes, en noir et blanc médiocrement tramé, extraites des pages Société de la presse quotidienne, on la reconnaissait passant une porte de commissariat central, quittant le bureau d'un avocat puis descendant les marches d'un palais de justice (GB, 9).

Todos los datos son elocuentes: los detalles contienen información para una pesquisa. Las fotografías a color en papel esmaltado de alguna revista muestran el pasado de la perseguida: Gloria Stella saliendo de escena y entrando en un jacuzzi; con eso basta para saber que ella fue famosa y tuvo una vida lujosa. Las fotografías en blanco y negro sobre papel periódico nos introducen a lo que viene después: visitas a un juzgado y encuentros con abogado.

Las alusiones a distintas publicaciones (revistas semanales y periódicos diarios) ayudan a imaginar el tipo de fotos y su contenido. No solo a la estética de estas fotos convencionales, sino al tipo de información que suele ser transmitida con ellas; la descripción de las fotos remite a mensajes codificados y reconocibles. El uso de

fotografías con datos sigue una convención del género y simultáneamente, en virtud de los códigos fotográficos mencionados, ahorra información y crea expectativa.

Desconocemos más detalles del caso. Jouve pregunta por Gloria y Salvador dice que le ha perdido el rastro. Por el momento no sabemos para qué se la necesita exactamente, como si ello fuera un detalle subsidiario; lo que importa es la necesidad de encontrarla.

Otro elemento de las novelas policíacas presente en el primer capítulo es la atmósfera del lugar. Salvador y Jouve se encuentran en un lugar público y concurrido que asegura el anonimato y permite, en caso de ser necesario, perderse entre la multitud: unas piscinas públicas atestadas. No solo eso, este encuentro se da justo al lado de una “siège du contre-espionnage” (GB, 10). No queda claro cómo funciona esta “sede de contraespionaje”, pero al mencionarla se alude a un campo semántico, con vigilancia, espionaje y riesgo. Se cumple con la función de las novelas policíacas de aludir a instituciones de control y con poder. Si no tomáramos con ironía el nombre pomposo de la institución y la ausencia de explicaciones subsidiarias sobre sus tareas, la descripción del edificio se presta para aludir a los temas comunes del género:

Boulonnés de loin en loin, des panneaux d’email **dissuadaient de filmer ou de photographier la zone**, classée militaire et témoignant des conceptions successives, entre 1860 et 1960, de **l’architecture administrative**. Une haute tour métallique maigre y supportait nombre **d’antennes orientées vers les quatre coins du monde** et le seul accès consistait en un portail monté sur rails, par où entraient et sortaient nerveusement des véhicules français contenant des **sujets flous** (GB, 10-11).

La atmósfera se crea con efectividad. Si bien esta agencia de contraespionaje no está relacionada con los personajes, varios temas del género son recordados: funcionarios públicos anónimos entrando y saliendo; prohibición de filmación y toma de fotografías; antenas que vigilan a todo el mundo⁹⁰.

El capítulo termina con Jouve aceptando el caso y sellando un pacto para el resto de la novela: encontrar a Gloria Stella. Para añadir expectativas, Salvador advierte que el caso puede ser difícil: ella lleva varios años perdida y él no ha podido encontrarla. Jouve, dada la particularidad del caso, busca a un hombre de confianza (GB, 11).

El primer capítulo termina y ya están claros los tres ejes argumentales. Siguiendo los códigos del género, tenemos un caso a solucionar y tres personajes/funciones

⁹⁰ También hay un elemento que desautomatiza la lectura, remitiendo a procesos autorreflexivos y traducciones de otros lenguajes artísticos: los carros que entran y salen contienen a “sujets flous”. Ello podría aludir a un simple anonimato, pero también podría leerse como una traducción del cine a la literatura de una película con personajes borrosos o desenfocados. Volveremos a este tema en el quinto capítulo.

fundamentales, cada uno asociado a un eje argumental: Salvador: el interesado en perseguir; Jouve: el investigador privado; y Gloria Stella: la perseguida.

Vale resaltar que, si bien ya conocemos al investigador y al interesado al terminar el primer capítulo, no sabemos qué justifica la cacería de Gloria Stella. Antes de caracterizar al personaje y sus motivos, se presenta la urgencia de atraparla. No es claro para qué la quiere Salvador (lo que se presta para conjeturas) y mucho menos cuál es la versión de Gloria Stella. Con esto se realzan dos características: primero, lo que importa es hallarla, ése es el motor inicial; y segundo, lo perseguido es tratado como un objeto: la motivación está dada en los motivos, cuando aparezcan, de aquel que contrate al investigador. Eliminar detalles de la perseguida enfatiza la arbitrariedad del código –lo importante es perseguir, lo demás es añadido– y el carácter de objeto de lo perseguido.

Una pesquisa propulsa la historia y varios códigos se emplean. La cacería se despliega y reconocemos elementos de este género: *femmes fatales*, detectives estereotipados, agentes dobles, asesinos con patrones de comportamiento repetidos, personajes con poder obsesionados con hallar a alguien y organizaciones criminales con tentáculos en la economía y la política mundial⁹¹.

Siguiendo las tres líneas argumentales, mencionamos cómo cada una de ellas remite a distintos códigos.

1. La perseguida. Gloria Stella se comporta como una *femme fatale* desde su primera aparición, repitiendo el comportamiento varias veces. Kastner, el primer detective que Jouve designa para perseguirla, resulta encontrándose casualmente con ella, creyendo que es una simple transeúnte; Gloria, intuyendo que él la persigue y aprovechando que él no la ha reconocido, lo lleva a su casa frente a un acantilado en Bretaña y empieza a seducirlo. Una vez él está borracho y suponiendo que la seducción continuará, ella lo asesina empujándolo al vacío (GB, 21-25). Allí no solo se muestra a una *femme fatale* que cautiva y asesina con una identidad oculta, también se ve a un asesino con un patrón definido: Gloria siempre empuja a los hombres por precipicios. Ya había matado así a su primera pareja, su representante, y luego matará a un turista en Australia en situaciones similares (GB, 116). Este patrón de asesinato se mantendrá hasta el fin de la

⁹¹ Los paralelismos y temas recurrentes del género ya han sido explorados con exhaustividad por Houppermans. Para una enumeración detallada del uso de códigos de novelas policíacas y el cine negro, ver “Les grandes blondes parmi les noirs” (Houppermans 1999). Allí también hace una revisión de las alusiones implícitas en los nombres de los personajes.

novela: cuando los detectives la encuentren ella intentará empujarlos y, además, en la última escena podría pensarse que ella arrojará a Salvador al vacío (GB, 249-251).

En esta línea argumental no solo encontramos el uso de códigos del género al describir su comportamiento, sino también varios de sus avatares. Recién llega a la India, Gloria conoce a otra *femme fatale* que también huye y anda de incógnito: Rachel (GB, 127). Rachel también seduce a hombres y los aprovecha para su beneficio (GB, 177). Este personaje evidencia más variantes del motivo de la *femme fatale* (Rachel ejerce su influencia en círculos de poder, escala sociablemente en estos círculos y recibe dinero de hombres poderosos) y sirve para mostrar *femmes fatales* que andan en pareja.

El viaje por la India no solo la pone en contacto con otra *femme fatale*, también se presta para mostrar organizaciones criminales con tentáculos extendidos en la economía y la política. Gloria visita a un médico, Gopal, quien la cura del insomnio, pero resulta enredada en una red criminal. Como el conductor del rickshaw que suele llevar a Gloria está débil, ella le recomienda visitar a su mismo médico; Gopal engaña al conductor del rickshaw y empieza a sacarle sangre para venderla (GB, 153-154). Gloria, al ver cómo el conductor empeora de salud, increpa al médico; cuando esto sucede, Gopal la chantajea, le dice saber todo sobre su caso y la obliga a colaborar con Moopnar, un jefe de la mafia local (GB, 159-163). Una vez ingresa a esta la mafia, Gloria recibe como primera tarea acompañar en un avión a unos caballos cargados de droga desde la India hasta Francia.

Este viaje no solo sirve para señalar el radio de influencia de esta red poderosa y llevar el personaje a Francia (para facilitar que luego ella sea encontrada), sino también para remitir a otro tema recurrente del género: los agentes dobles. El contacto de la red mafiosa de Moopnar en Francia es Lagrange, un personaje que había aparecido al principio de la novela con otra función; Lagrange es también un abogado que administra la fortuna de Gloria en Francia, le ayuda a ocultarse y el proporciona dinero (GB, 192).

Lagrange aprovecha sus contactos y consigue una casa de campo donde ella puede ocultarse. Pero este encierro no dura y Gloria resulta dando información que revela su paradero: un día decide visitar a su padre a un hogar geriátrico y los trabajadores del hogar, aliados con los perseguidores, dan señales sobre ella y la persecución termina (GB, 215-216).

2. El interesado en perseguir. El personaje de Salvador no solo cumple la función de justificar la cacería: él también sirve para emplear el código del personaje poderoso obsesionado con una mujer; además, el personaje plantea un motivo que será recurrente e hilará el argumento: el vértigo.

Salvador es un productor de televisión exitoso y planea una serie de programas dedicados a las “grandes blondes” del cine y la cultura popular. El poder de la televisión sobre la sociedad y cultura local es tematizado con este personaje. Salvador, con sus programas, influencia a su sociedad y aprovecha este poder en beneficio propio. Como también es recurrente en el género, un hombre de poder también tiene una debilidad y una obsesión: encontrar a una mujer (Gloria). Cuando Gloria es atrapada al final, ella acepta participar en el programa, que resulta siendo un éxito; gracias a ello Gloria vuelve a hacer parte del mundo del espectáculo y recupera su fama.

El personaje de Salvador también sirve para presentar un tema que, si bien *per se* no es un código del género, sí será usado como hilo conductor, para remitir a otros textos del mismo género y para crear un paralelismo con Gloria: Salvador le tiene miedo a las alturas. Si Gloria es una mujer que empuja hombres al vacío, él es un hombre que le tiene miedo al vacío. En la escena final Gloria y Salvador están en un centro de esquí. Gloria le pide que lo acompañe a subir a la montaña, pero él se resiste por su acrofobia. En ese momento se sospecha que Gloria podría empujarlo, pues ha quedado un poco desequilibrada al volver a ser famosa, pero en la conversación final con Salvador se resuelven los problemas de ambos. Como él tiene miedo, ella le ofrece su mano para tranquilizarlo. Con ese gesto Salvador pierde su acrofobia y ella descubre que ya no lo quiere empujar. Una pareja surge y el vértigo, que había servido para unirlos, deja de perturbarlos (GB, 250-251). Además, como veremos más adelante, este vértigo remite al film *Vertigo* de Hitchcock (1958).

3. Los investigadores. La cacería justifica el argumento e hila distintos acontecimientos. Los detectives involucrados apelan a varios códigos y repiten elementos frecuentes del género. Ellos trabajan en parejas, duermen en hoteles baratos, revisan dossiers, abren cajas fuertes con la ayuda de estetoscopios y preguntan por la perseguida en cafés. También se relacionan con policías corruptos y sumidos en la burocracia, mostrando así las relaciones ocultas entre distintos estamentos de la sociedad. Por último, gracias a un detective que siempre trabaja en pareja, notamos otra

recurrencia del género: un detective privado disuade a una mujer para que no lo acompañe en la cacería; pero luego, cuando ella lo acompaña, resultan involucrados sentimentalmente.

Esta persecución lleva a detectives por distintos lugares del mundo y los muestra buscando información con diferentes métodos familiares en el género. Los vemos preguntando a transeúntes por alguien visto en una foto (GB, 15), invadiendo espacios para buscar pistas (GB, 107-108), chantajeando a policías (GB 61), pagándole a informantes (GB, 217), revisando en la prensa y vigilando desde automóviles (GB, 14).

En varios momentos se ve a los detectives a la saga de Gloria, pero muchas veces no queda claro cómo consiguieron la información necesaria para encontrarla. Esta particularidad será crucial en los análisis consiguientes pues, si bien se apela a uno de los códigos del género (detectives a la saga de un perseguido), este código se demuestra arbitrario gracias a la ausencia de elementos que expliquen el origen de esta información.

3.1.2. El arte de citar: El vértigo como hilo y el narrador que vigila.

Varios códigos del género policíaco están presentes en diferentes lenguajes, como por ejemplo el cine, la literatura y la televisión. Como señalábamos al abrir el capítulo, en muchos casos la referencia a un texto es indisociable de la alusión a sus códigos. Citar es también una manera de ahorrar información y predisponer –en virtud de la convencionalidad del código– para ciertos mensajes.

Veamos primero cómo las alusiones impulsan y mantienen esta conexión con el género policíaco. Esta revisión se divide en dos pasos: primero, veremos cómo se incorpora un motivo de una película (el vértigo de *Vertigo* (Hitchcock, 1958)) y se usa como hilo conductor; segundo, recordaremos algunos cruces con novelas similares de Jean-Patrick Manchette, autor francés de novelas policíacas con amplia popularidad en los años sesenta y setenta.

Empecemos por el vértigo/vacío, un tema recurrente en *Les grandes blondes*. Este tema une a dos protagonistas: por un lado, Salvador sufre de acrofobia y, por el otro,

Gloria tiende a empujar a sus víctimas. El vértigo no solo sugiere paralelismos entre los personajes, también es usado para hacer alusiones explícitas y desautomatizar.

Este motivo aparece inicialmente en los sueños premonitorios de Kastner, el primer agente a quien Gloria empuja. Kastner tiene un “rêve classique de vertige” (GB, 14) y la convención se hace explícita con el adjetivo “classique”. Con ello se enfatiza la prefiguración y el carácter ficcional de la novela, al comparar el sueño de Kastner con el de otros textos. Líneas después, cuando él cae el vacío (GB, 24), el sueño se vuelve a mencionar.

El personaje de Gloria está marcado por este tema. Gloria no solo empuja Kastner, ella resultó en la cárcel por empujar al vacío a su primera pareja; Gloria empuja a un turista en Australia y al final intenta empujar al detective Personnettaz. Su tendencia a empujar es más que un leitmotiv de la novela: también es usado para caracterizarla. Gloria, cuando tiene problemas, no tiene otra solución que “nettoyer le monde que par le vide” (GB, 74) y conforme se acumulan los hechos se siente “désespérée par sa tendance irrépressible à jeter les gens par les fenêtres, du haut des falaises ou des ponts” (GB, 116).

El tema del vértigo no es solo un elemento argumental de la trama, las alusiones al film de Hitchcock *Vertigo* recorren la novela. Sjef Houpermmans (Houpermmans 2008, 150-153; Houpermmans 1999, 20-25) y Dorothea Schmidt-Supprian (Schmidt-Supprian 2003, 70-71) hicieron una revisión de las frecuentes alusiones a temas y momentos de la película en *Les grandes blondes*: escenas similares, alusiones explícitas y paralelismos entre Gloria y el personaje de Kim Novak. No solo se resalta el tema de la acrofobia en los textos de Hitchcock y Echenoz, del film de Hitchcock también se toman las identidades ocultas y las caracterizaciones de los detectives.

Tal vez estas alusiones habrían pasado desapercibidas si *Les grandes blondes* no aludiera explícitamente al film. Salvador, cuando está investigando para su documental, pasa revista por varias “grandes blondes” del cine. Entre ellas incluye a Kim Novak, la protagonista de *Vertigo*; Salvador discute sobre el tema con su secretaria:

– Tu pourrais noter Kim Novak en marge, par exemple. Qu’est-ce qu’on a comme photos de Kim Novak ?

On possédait plusieurs photogrammes de la scène du clocher dans *Vertigo*, parmi lesquels un plan vertical de la cage d’escalier (combinaison de travelling arrière et de zoom avant), **mais Salvador est lui-même très sensible au vertige**, à ce point sensible que le moindre cliché d’à-pic en plongée lui donne la nausée (GB, 96-97).

La alusión a la película toma varias funciones. Primero, hace explícita la filiación entre ambos textos. Segundo, otorga información sobre un personaje: así nos enteramos de que Salvador sufre de acrofobia, retomando el motivo que ya había sido presentado en Kastner y Gloria. Y tercero, evidencia el proceso creativo de la novela: Salvador está ponderando varias maneras de hacer el programa, investiga sobre diferentes rubias de la historia del cine y hace borradores. De la misma manera que la rubia de *Vertigo* remite a un código que Salvador piensa usar en su documental, la película *Vertigo* remite a los códigos que la novela *Les grandes blondes* emplea. El texto hace explícitas sus filiaciones y modelos. Esto aporta a la desautomatización, pues se hacen explícitos el material, el proceso y los temas de ambos textos (el programa de televisión de Salvador y *Les grandes blondes*), al tiempo que se usan de una manera desacostumbrada⁹².

El vértigo une a los dos protagonistas, marca el final de la novela y muestra cambios definitivos: en la última escena Salvador se cura de su acrofobia y Gloria deja de tentarse por botar hombres al vacío. En el final feliz se retoma el hilo que los unió, el vértigo, y también se muestra cómo ambos se apartan de él; en el último párrafo de la novela se lee que:

Salvador et Gloire s'embrassent encore. Et recommencent et recommencent. Et n'ont pas l'air de souhaiter que ça s'arrête : à voir ainsi leurs visages, leurs corps, il semble que l'un et l'autre n'éprouvent pour l'instant nulle peine, nulle inquiétude particulière.
Il n'a plus peur du vide, elle n'a plus peur de rien (GB, 251).

La pareja se forma y el vértigo se acaba; el libro cierra con el hilo que acompañaba la novela y unía a los dos protagonistas. La alusión a otro texto no solo economizó información, también sirvió para dar coherencia a la línea argumental.

Revisemos ahora los cruces entre *Les grandes blondes* y las novelas policíacas de Jean-Patrick Manchette: acá vemos también cómo la alusión a otros textos corrobora el apego a las convenciones. La filiación de Echenoz con Manchette es explícita: no solo lo nombró como precursor en una entrevista⁹³, también hizo clara su relación en un diálogo con Gaële Bayssière:

⁹² El proceso de desautomatización está ligado a las múltiples instancias autorreflexivas de *Les grandes blondes*. En este capítulo señalaremos algunas de ellas, pero volveremos con más detalle sobre ellas en el sexto y séptimo capítulo, cuando revisemos cómo se tematizan el proceso creativo y la explosión.

⁹³ Echenoz, al hablar de su “ancestros” para *La Quinzaine Littéraire* contestó: “Je ne puis répondre à votre questionnaire qu'en citant une vingtaine de noms : Roussel, James, Racine, Ambier, Conrad, Brecht, **Manchette**, Stevenson. Nabokov, Segalen, Littel, Robbe-Grillet, Chesterton, Audiberti, Tutuola, Stalk, Sachs, Schwob” (Echenoz 1989, 13).

Manchette était un ‘joueur’ dans tous les sens du terme et c’est ce qui me touche le plus chez lui. (...) J’ai le sentiment que personne n’a réussi à atteindre, comme lui, cette perfection d’un style à la fois très sec et très sophistiqué. (...) Pendant longtemps, j’ai entretenu une relation bizarre avec lui, dans la mesure où la lecture de ses livres me donnait physiquement envie d’écrire. C’était de l’ordre du rapport intime, comme la complicité qu’on ressent avec tel ou tel musicien chez qui on trouve des phrases musicales qu’on aurait aimé reproduire (Bayssière y Echenoz 1997, 25).

Los cruces con la obra de Manchette ya han sido estudiados por la crítica y su presencia se puede rastrear en varias novelas de Echenoz. Jérusalem sugirió una actitud lúdica en sus alusiones a Manchette y al género policiaco en “la voix iroínique : le jeu de l’adulte” (Jérusalem 2006, 19-29) y enumeró los motivos de Manchette en varias de las novelas de Echenoz en “escarbilles intertextuelles” (Jérusalem 2006, 200-209). Houppermans apeló al concepto de “inspiración” y sostuvo que la literatura de Echenoz ha sido inspirada por las lecturas de Manchette (Houppermans 2008, 24-27). Schoots identificó patrones comunes en la crítica social asociada en las novelas de ambos autores en “Le réenchantement sans illusion du monde” (Schoots 1997, 162-180). Schmidt-Supprian señaló similitudes argumentales entre *Les grandes blondes* de Echenoz y *Ô dingos, ô châteaux* y *Fatale* de Manchette, y entre *Nois trois* de Echenoz y *La Position du tireur* de Manchette (Schmidt-Supprian 2003, 58-61).

Entre estas revisiones queremos rescatar el trabajo de Schmidt-Supprian, pues ella señaló cruces entre *Les grandes blondes* y algunas novelas de Manchette. Allí no solo se hizo evidente la citación, sino el uso de códigos del género:

Neben der verrückten Julie aus *Ô dingos, ô châteaux*, mit ihrer impulsiven Brutalität, stand vor allem Aimée Joubert, die Hauptfigur aus *Fatale*, Modell für die Blondine, die sich skrupellos und mit überwältigender Durchschlagskraft gegen Männer zur Wehr zu setzen weiß. Darüber hinaus verbinden die Protagonistinnen weitere Gemeinsamkeiten: Beide sind sie sonderbare Einzelgängerinnen, blond und attraktiv, die unter einer des öfteren wechselnden, falschen Identität leben, überwiegend im Hotel wohnen, ihr Geld in Paris von einem Advokaten verwalten lassen und in einer fremden Stadt schnell Zugang zur High Society finden, ohne jedoch darin aufzugehen (Schmidt-Supprian 2003, 58).

De acá resaltamos la convención de la *femme fatale* que ya habíamos indicado: una mujer bella y sin escrúpulos usa sus atributos como arma y defensa. Además, son figuras solitarias que andan de incógnito. El cruce más claro entre ambos textos es que ambos personajes tienen un abogado que les manda dinero desde París.

No solo se apela a códigos argumentales, tal vez lo más estimulante de este cruce con el género policiaco sea el uso de algunas de sus técnicas narratológicas. Gracias a la

revisión de Schmidt-Supprian de las novelas de Manchette sabemos que en ellas se detecta una presencia autorial explícita, con incursiones precisas de un “je” que opina y muestra lo sucedido (Schmidt-Supprian 2003, 58). Este juego también está desarrollado y aplicado en *Les grandes blondes*. En algunos momentos el narrador habla de “je” (GB, 238, 238) o de “moi-même” (GB, 185); en ese par de casos el narrador opina sobre los eventos y, en el caso del “moi-même”, dice no entender qué sucede: “moi-même je ne sais pas trop” (GB, 185).

Estas intervenciones del narrador participan de los códigos del género, hacen del texto algo consciente y ayudan a la desautomatización⁹⁴. Esto se hace más claro si observamos los usos de otros pronombres personales, como el “nous” y el “vous”. En varios momentos de la novela el lector es apelado directamente con estos pronombres e “incluido” dentro de lo sucedido.

Veamos dos ejemplos: tanto en el capítulo 3 como en el capítulo 15 el lector es tratado de “vous”. El tercer capítulo empieza incluyendo al lector dentro de la situación:

Et le lendemain, **vous êtes quelqu’un qui cherche Paul Salvador**. Votre voiture vous transporte vers l’est de Paris, du côté de la porte Dorée, non loin du bois de Vincennes. Vous vous gardez devant l’immeuble neuf qui abrite la société Stocastic Film : six étages de bureaux et de studios, soixante millions de chiffre d’affaires au coin de l’avenue du Général-Dodds et du boulevard Poniatowski. **Vous entrez sans vous faire remarquer** (GB, 26).

El “vous” invoca al género y la situación: el lector busca, vigila, se mueve. El lector no solo es tratado como un posible personaje o alguien presente en la situación, el género se invoca en la manera de hacer participar al lector. El lector, como los detectives privados y los espías, entra a hurtadillas: “Vous entrez sans vous faire remarquer”. Conforme avanza el capítulo se le indica al lector que debe esperar o tomar determinado camino.

En el capítulo 15 este juego se repite, pero en este caso el lector es tratado como si fuera alguien que espía a Gloria en sus paseos nocturnos:

Vous avisez deux femmes qui viennent d’entrer dans le bar en riant très fort, on ne rit jamais comme ça dans un lieu public, deux jeunes femmes très gaies munies d’un

⁹⁴ En algunos casos la desautomatización se agudiza con el uso del pronombre “on”, pues allí se incluye al lector en el proceso creativo y la desviación del automatismo se agudiza. Por ejemplo, cuando se narra el sueño de Kastner, se lee lo siguiente: “On peut se **représenter** le sommeil sous plusieurs formes” (GB, 49). Con esta invocación no solo se involucra al lector al hacerlo participar del proceso creativo (el sueño se puede representar de distintas maneras), también se le incluye en el uso de un código (el “sueño clásico de vértigo” se presenta como una prefiguración).

bouquet de grandes fleurs blanches qu'elles se repassent toutes les cinq minutes. **Vous les trouvez à première vue belles comme le jour** (GB, 127).

No solo se incluye al lector en la situación, también se le obliga a juzgar a los personajes. Vale resaltar que en ambas situaciones el lector es tratado como alguien que está de incógnito y vigila, no sin cierto voyerismo: alguien que invade una oficina o espía desde la barra de un bar. Además, en ambos casos el verbo está conjugado en presente del indicativo, lo que sugiere más inmediatez⁹⁵.

El lector es incluido en la trama y su participación se da según los códigos del género: alguien que vigila, espía o descubre información sobre los personajes. Un juego similar se detecta con el uso del pronombre “nous” (GB 36-37, 42, 97), pero en este caso se sugiere una posible opinión del lector sobre los eventos y se comporta de manera similar al uso del pronombre “on”⁹⁶.

Los juegos narratológicos y las alusiones desautomatizan la lectura. Esta alteración de los códigos, en vez de quedarse en un homenaje al género, podría verse como una perturbación y un distanciamiento de este. De todas maneras, en los casos acá citados la convención que se hace explícita sí pertenece al género y es usado de manera similar.

En la siguiente sección veremos cómo esas convenciones son alteradas al usarse de maneras perturbadoras, risibles o demasiado obvias. La línea que divide los pasajes autoconscientes y desautomatizados entre aquellos que corroboran la participación en un género y aquellos que toman distancia de él es difícil de precisar. Es posible que para otros lectores los elementos autoconscientes recién descritos se singularicen lo suficiente como para ser considerados una perturbación de las normas del género.

⁹⁵ En francés, cuando se narran los eventos de una película o una obra de teatro, suele usarse el presente del indicativo, al igual que en estos dos apartes. Si bien no puede asegurarse que todo empleo del tiempo presente del indicativo implique una traducción de estos lenguajes a la literatura, hay tantos elementos que sugieren tal proceso que es difícil escapar a esta lectura. Volveremos sobre este tema en el quinto y séptimo capítulo.

⁹⁶ El juego con convenciones narratológicas es más entreverado de lo acá descrito. El juego con los pronombres y los tiempos verbales es rico e “inconsistente”. A veces el lector es remitido como un “vous”, como si fuera un personaje, pero también como si fuera un “vous” general, un público al que se dirige. El salto en los tiempos también aturde y confunde. Como logra entreverse en estas citas, la situación narratológica en la novela no es consistente de un capítulo a otro (y hay muchos más ejemplos que lo demuestran). No solo están los casos que describimos donde el texto está en segunda o primera persona, también hay muchos en tercera persona. Según el capítulo, el narrador es a veces omnisciente, otras veces indirecto libre y en algunos casos es difícil determinar una situación narrativa con claridad. Schmidt-Supprian llamaba a esta variación de los modos narrativos “Polymodalität”. Para una revisión más detallada de este juego con los pronombres en esta novela, ver el aparte del trabajo de Schmidt-Supprian: “Spiel mit Normen und Gestaltungsmitteln des literarischen Diskurses” (Schmidt-Supprian 2003, 89-100).

En las páginas que vienen veremos otros ejemplos donde la revisión de las convenciones del género no solo se hace más explícita, sino que se cuestiona y usa para nuevos fines.

3.2. Perturbación de códigos.

En la sección anterior vimos cómo los códigos del género policíaco eran usados sin ser alterados; este uso se evidenciaba aludiendo a textos del género o usándolos directamente. A continuación, veremos cómo crece la informatividad del sistema de la novela cuando esos códigos aludidos (con y sin citas a textos ejemplares) son usados de manera renovadora.

Bruno Blanckeman describió las novelas de Echenoz como “exercices (...) sur des matrices narratives” (Blanckeman 2000, 46), resaltando así cómo en ellas se hace claro el trabajo de recombinación y alteración de códigos preexistentes. Cuando un texto retoma textos y códigos previos (por ejemplo, al incluir un “texto dentro de un texto”), los códigos incorporados y aludidos adquieren una función semántica adicional en el nuevo texto. En la sección anterior veíamos cómo las alusiones a textos con los mismos códigos servían para usar/apropiarse de aquellos; si seguimos adelante con ese proceso, tales alusiones también pueden verse como material de trabajo.

Al señalar estos códigos ellos no solo se desautomatizan y adquieren una función semántica. La presencia de varios códigos resalta la movilidad de las fronteras del género y añade un carácter lúdico a la revisión:

The ‘text within the text’ is a specific rhetorical construction in relation to which the **difference in codification of the different parts of the text** starts to reveal the author’s construction and the reader’s perception of the text. The transfer from one system of semiotic realisation of the text into another across some kind of internal structural boundary becomes, in this instance, **the starting point for the generation of meaning**. Such a construction, above all, **accentuates the ludic quality of the text**: from the point of view of a different method of codification, the text acquires features of an increased conventionality and its ludic nature is emphasised – that is, its ironic, parodic, theatrical etc. meaning. **Simultaneously, the role of the boundaries of the text, both the external, which separates it from the non-text, and the internal, which divides it into differently coded sections, is high-lighted**. The existence of the boundaries is precisely emphasised by their mobility, by the fact that the structure of the boundaries changes as one code or another changes (Lotman 2009, 69).

Seguimos acumulando las consecuencias de la copresencia de distintos códigos. Cuando los códigos de un género, por ejemplo, se usan según otros códigos (o, dicho de otra manera, cuando esos códigos se usan para fines adicionales o diferentes a los convencionales), ellos empiezan a producir nuevos significados. La informatividad crece y el lenguaje de la novela se altera.

Esto conlleva a que los códigos usados como material (o empleados de manera que se aparta de convenciones previas) acentúen su carácter convencional. Gracias a ello, el nuevo uso de los códigos preexistentes adquiere un carácter lúdico, permitiendo nuevas recombinaciones y resaltando su arbitrariedad.

Dado que los códigos usados como material se usan de manera lúdica y señalan su convencionalidad, este ejercicio redundante también sobre el texto amplio que los emplea. Las fronteras del “texto dentro del texto” (texto convencional que es usado como material) se hacen obvias y señalan su movilidad; los nuevos usos señalan qué tan flexible es la frontera y qué tan arbitrario es/era reducirlo a los usos previos.

El ejercicio sobre las fronteras del “texto dentro del texto” redundante en las fronteras del texto amplio que las acoge, pues aquello que sucedió con el texto incluido también pasa y puede pasar con el texto amplio. El texto amplio resulta señalando que también es arbitrario, que sus fronteras son móviles y que sus usos de los códigos también pueden ser incorporados en otros/futuros textos.

Les grandes blondes perturba los códigos del género policíaco. En el primer aparte veremos cómo los códigos son aludidos y usados de manera explícita y lúdica. Después del reconocimiento sigue el uso: En el segundo aparte veremos cómo la arbitrariedad de los códigos es usada contra ellos mismos; veremos cómo la cacería, al encadenar eventos y mantener la continuidad, resalta la arbitrariedad de la concatenación.

3.2.1. Desautomatización extrema, alusiones perturbadoras y cuestionamiento lúdico.

El incidente de Kastner, el primer detective que busca a Gloria, es rico en alusiones a convenciones del género: Kastner ha recibido un dossier con información sobre Gloria; pregunta por ella a la gente que encuentra y les muestra una foto. Luego resulta

casualmente montando a Gloria en su carro y siendo invitado a su casa; ella aprovecha sus atributos de *femme fatale* y, después de seducirlo, lo arroja al vacío.

Como bien lo exigen los códigos del género, un asesino debe destruir la evidencia. El cadáver está en el mar y puede reaparecer, si aparece, en cualquier playa. El siguiente paso es destruir el carro de Kastner; de la misma manera en que la víctima fue enviada al vacío, el carro puede eliminarse así.

Gloria empieza a empujar el auto y surgen pequeños contratiempos que añaden tensión. Intenta de varias maneras y nos encontramos en una escena familiar de otros textos. Pero en este caso la familiaridad se hace demasiado explícita, incluso con comentarios. Gloria empieza a empujar, se describe su exasperación y...

Le véhicule résistait. Puis après avoir bougé d'un cran, lentement d'un autre cran, il avait brusquement accéléré comme de lui-même, pour en finir, et tout s'était parfaitement passé – sauf qu'au dernier moment la jambe de la jeune femme s'était prise dans le pare-chocs, dont une extrémité lui avait entaillé la cheville. Gloire avait crié puis juré grossièrement cependant que la voiture s'abîmait. Penchée, tenant sa cheville d'une main, elle s'était rapprochée du bord en grimaçant puis son visage, progressivement, s'était calmé pendant qu'elle regardait couler le véhicule. Comme sous anesthésie, comme si la chute des corps lui procurait quelque apaisement, comme Anthony Perkins **considérant le même spectacle** en 1960 – sauf que l'auto de Kastner est une petite Renault beigeasse immatriculée dans le 94, **et qui s'immerge docilement sans faire d'histoires, alors que celle de Janet Leigh était une grosse Ford blanche récalcitrante**, plaque minéralogique NFB 418 (GB, 51).

Si la escena de Gloria empujando un carro era remotamente familiar a *Psycho* (Hitchcock, 1960) al principio del párrafo, al final este préstamo está más que explícito: burlado. Como vimos en la sección anterior, reconocer el origen de un código aporta en el proceso de desautomatización; ahora bien, *Les grandes blondes* va más allá y añade un elemento lúdico. La cita y sus códigos se muestra como algo ajeno y prestado. La mención de la misma escena en *Psycho*, en vez de intensificar este paralelismo, lo perturba en su obviedad.

Bajo una primera aproximación, podría pensarse en una parodia. Si bien hay elementos que permitirían señalar su presencia, el ejercicio de esta novela va más allá. Zhao ya resaltó este componente al discutir escenas similares; rescatamos cómo ella recalcó que la revisión lúdica rebasa lo paródico:

[Le] texte n'est pas une imitation fidèle de son modèle et invite le lecteur à passer au-delà de la similitude apparente pour déceler le décalage entre le modèle et le texte 'parodiant'. En même temps, il attire l'attention sur le fait que sa 'parodie' n'est pas non plus une satire de son modèle. La valeur de ce dernier n'est pas discréditée par la copie.

Simplement il existe un écart entre l'original et la copie, et le lecteur est invité plutôt à examiner cet 'écart' qu'à critiquer les défauts du modèle (Zhao 2012, 76).

Como bien indicó Zhao, el texto va más allá del paralelismo. Si bien se reconocen similitudes entre el texto aludido y el texto que alude, la diferencia entre ambos redonda en un cuestionamiento de los códigos empleados. Pero, a diferencia de las parodias, no se está desacreditando el texto del cual se toman los códigos. Los códigos empiezan a usarse de nuevas maneras y la atención se dirige a estos nuevos usos.

La alusión a *Psycho* resalta el carácter ficcional de *Les grandes blondes* y el carácter arbitrario de los códigos de ambos textos. Tanto Anthony Perkins como Gloria Stella están viendo un "même spectacle": se reconoce un espectáculo y una escenificación.

Al evocar actores (Anthony Perkins y Janet Leigh) y no a sus personajes, se invoca el sistema al que pertenecen, perturbando y desautomatizando aún más. No solo se alude al lenguaje del cine, sino también el negocio del espectáculo, con el aura que rodea a los actores por encima de sus personajes. Se recuerdan los actores más que las historias y con ello se incorporan elementos fuera del sistema original, resaltando la diferencia entre ambos sistemas y la arbitrariedad de ambos.

Las implicaciones de este cruce con el cine y la invocación de actores no para ahí. Como afirmaba Schmidt-Supprian al revisar esta escena, con este ejercicio resultan mezclándose diferentes "niveles de realidad" (Realitätsebenen): "Es werden auch nicht die Namen der Figuren aus dem Film verwendet, sondern die Eigennamen der sie darstellenden Schauspieler. Verschiedene Realitätsebenen werden so miteinander vermischt" (Schmidt-Supprian 2003, 70). La novela, la película y los actores se mezclan en un solo párrafo: los niveles se mezclan y la convención se perturba aún más.

Este proceso de cuestionamiento lúdico puede seguirse desglosando y empleando en más casos. La alusión anterior remitía a una película y a sus actores, resaltando el "texto dentro del texto". Allí veíamos cómo se apela a un texto específico para reconocer sus códigos; ahora bien, este proceso puede desarrollarse más, como veremos. En otros momentos ni siquiera se requiere aludir a un texto en especial: los códigos y las convenciones se explicitan sin necesidad de apelar a textos ejemplares.

A continuación, veremos cómo, sin necesidad de remitir a actores o papeles conocidos, se puede aludir a un tipo de actor y a su función en la trama; una novela alude a un lugar común del cine y estimula el humor y el cuestionamiento:

Jouve, el jefe de la agencia de detectives, visita a su cuñado Clauze en la estación de policía, pues necesita información para el caso. Después de una descripción de la estación, se nos presenta al personaje secundario encarnado por un actor apropiado para esos papeles:

[L]'inspecteur Clauze présentait un **faciès ratier de second rôle français**. Voix sinueuse et filament de moustache, œil plissé sur sourire de biais qui affichaient le plus franchement du monde une personnalité de faux jeton. Physique de fourbe qui traîne souvent dans les castings : ironiques, obséquieux, éventuellement menaçants, se croyant malins, d'ailleurs l'étant, plus qu'on ne l'imaginerait, mais somme toute pas assez car échouant toujours dans leurs entreprises. **Types recrutés pour jouer l'agent de change véreux, l'ancien collègue maître-chanteur ou le beau-frère dans la police** (GB, 61).

La referencia a un personaje secundario⁹⁷ perfila el personaje al remitir a convenciones de la televisión o el cine. Las precisiones dadas al describir este lugar común ayudan a caracterizar y simultáneamente resaltan el carácter de lugar común, pues estos “tipos recrutados” pueden por igual hacer este u otro papel –incluso el “cuñado en la policía” (que es exactamente el personaje de Clauze).

El componente autorreflexivo se mezcla con el humor: Una novela que se sabe escrita remite a una película que se sabe filmada. Y lo más divertido es que la película aludida es un lugar común reconocible. Para reconocer este “personaje secundario” no hubo necesidad de apelar a ningún texto particular. Los códigos son tan fácilmente identificables que no hay necesidad de ejemplos puntuales.

Les grandes blondes toma este mecanismo –la existencia de códigos por encima de los contenidos– y lo sigue cuestionando. Como ya se conocen las convenciones y sus atributos, se pueden sugerir o inventar obras inexistentes que participen de ellos. Por ejemplo, Salvador, el productor de televisión, ha tenido éxito con series previas; con solo mencionar algunas de sus características, ya se puede intuir cómo será el programa:

Il en est ainsi par exemple avec *Du fond du cœur*, un bon succès d'audience auprès des préretraités de province, ou avec *La plus belle de la plage* ('Vous avez connu la plus belle de la plage et vous vous en souvenez. Vous ne vous en souvenez que trop, vous

⁹⁷ La función/convención del “personaje secundario” es tratada de manera irónica en la obra de Echenoz. Varios nombres de personajes secundarios de *Les grandes blondes* están presentes en otras novelas suyas: También hay una Rachel en *L'équipée malaise* (1986), un Salvador en *Nous trois* (1992) y otro Jouve en *L'équipée malaise* (1986). Si bien estas recurrencias onomásticas suelen usarse en obras amplias para crear redes temáticas entre varios trabajos de un mismo autor, en el caso de Echenoz esta convención es perturbada. Más que crear un mundo, con personajes y paisajes que se repiten, se crea una obra con *funciones* recurrentes. Los nombres son los mismos, pero suponer que se tratan del mismo personaje implicaría giros forzosos e innecesarios. Para una lista con los nombres de personajes secundarios que se repiten en las novelas de Echenoz, ver el trabajo de Schoots: “unité onomastique” (Schoots 1997, 83).

n'osiez pas lui dire un mot. Vous vous rappelez son nom ? Écrivez-nous. La plus belle fille de votre plage, nous vous la retrouverons') (GB, 31).

No solo se intuye este programa imaginario; este se “cita”. Para que un texto pueda ser parodiado debe tener códigos identificables. Al citar textos imaginarios se reconocen convenciones argumentales y códigos. Esta distancia irónica con ciertos lugares comunes de la televisión se enfatiza aún más en el personaje de Geneviève, la esposa de Jouve, quien siempre llora cuando ve folletines en televisión (GB, 47, 201).

Este cuestionamiento puede ir más allá. En el caso anterior (los programas de Salvador y los programas que Geneviève ve) los textos posibles eran inventados, pero en otros casos ni siquiera es necesario inventar un programa para aludir al lugar común. Béliard, un extraño personaje que acompaña a Gloria en sus viajes, cambia de un canal de televisión a otro y, sin necesidad de describir un programa, el uso de las convenciones se hace explícito:

Comme Geneviève Jouve et faute de mieux, on passe de plus en plus de temps devant la télévision. On regarde les films ('Tu vas la perdre, Alex. Elle croit t'aimer'), on regarde les jeux ('Je vous demande à présent toute votre attention, Roger. Quelles sont les fleurs qu'on voit le plus souvent sur les balcons ? – Des nénuphars, non je veux dire des pétunias, eh non c'était des géraniums que je voulais dire. – Hélas je ne puis retenir, Roger, que votre première réponse. Donc, des nénuphars'), on regarde les journaux télévisés (GB, 210-211).

Los códigos son señalados, mezclados y burlados. Ya se conocen sus contenidos sin necesidad de apelar a textos o ejemplos. Se denuncia simultáneamente el carácter arbitrario y la movilidad de la frontera (en virtud de los nuevos usos).

3.2.2. El arte de cazar: Arbitrariedad burlada.

Algunos lectores de la obra de Echenoz describieron la experiencia lectora como una serie de “expectativas insatisfechas”. Desde las primeras lecturas de su obra, notamos que estas alteraciones han sido descritas según aquello de lo que se aparta o deja de ser: se reconocen los usos previos de un lenguaje y los nuevos, como todavía no son conocidos o extendidos, se juzgan como una desviación. La lectura que hizo Dominique Jullien resulta idónea para ejemplificar esta lectura:

Jullien fue una de las primeras encargadas de presentar su obra fuera del entorno francés⁹⁸. Ella enfatizaba la singularidad de su obra y su aproximación resulta útil por varias razones: ella presentó la obra de Echenoz a un público que no la conocía aún y que no necesariamente estaba familiarizado con su propuesta estética; al intentar presentar las novelas publicadas por Echenoz hasta ese momento (*Le Méridien de Greenwich* (1979), *Cherokee* (1983) y *L'Équipée malaise* (1986)), buscó la mejor manera de describir sus características, resumirlas y explicarlas.

Si bien Jullien no utilizó la metodología lotmaniana, en su lectura se evidenció cómo se reconocen los códigos de un género y paralelamente su perturbación. Según ella, estos textos se comportan según las normas de un género y luego abandonan sus propuestas. Su lectura enmarca las novelas de Echenoz dentro de géneros con reglas definidas: “Jean Echenoz’s first two novels, *Le Méridien de Greenwich* and *Cherokee*, are **an obvious parody of detective stories**, and more specifically of the American roman noir of the fifties. *L'Équipée malaise* owes more to the **adventure novel**” (Jullien 1988, 337).

Pero luego, tras situar las novelas de Echenoz en géneros identificables, ella pasó a describir cómo sus novelas eludían las convenciones de estos. Jullien describió su lectura como una serie de pistas fallidas, sorpresas y una perplejidad ante “the lack of any satisfactory solution of the entangled mysteries that form the plots. Any attempt to summarize the novels would be hopeless (...) we even lose track of who the main character may be” (Jullien 1988, 338). Así, al intentar resumir las propuestas estéticas afirmó que:

All the traditional ingredients of detective and adventure genres, all the clichés, are thrown together; parody is generated in the excess of their accumulation. Indeed, suspense, the major element of detective novels, seems to be deliberately misused (Jullien 1988, 339).

⁹⁸ El volumen que incluyó el artículo de Jullien también evidencia cómo se fueron leyendo inicialmente las perturbaciones en el lenguaje de la novela. A finales de los años ochenta el equipo de *French Studies* de la universidad de Yale hizo una entrega especial con un barrido de la novela francesa hasta ese momento. El volumen se llamó *After the Age of Suspicion: The French Novel Today*; como el título lo evidencia (*After the Age of Suspicion* aludía al trabajo *L'Ère du soupçon* de Nathalie Sarraute de 1956), la academia estaba aún pendiente de los escritores del *nouveau roman*. La primera sección, y la más amplia, estaba dedicada a los “New Novelists and others” (Sherzer 1990, 377) y agrupaba la obra de los escritores según su relación con el *nouveau roman*; la segunda sección, más pequeña y elegida con otros criterios, estaba dedicada a “younger writers who do not constitute a specific school” (Sherzer 1990, 377). En esta segunda sección apareció el texto de Jullien.

Esta lectura de Jullien evidencia el doble juego en la obra de Echenoz: Presencia de códigos y nuevos usos de ellos. Jullien continuó describiendo cómo las novelas de Echenoz llaman la atención por lo que les hace falta y por lo que parecían prometer; relató una lectura confusa y al final del artículo intentó resumir su perplejidad:

Echenoz's novels are self-destroying devices. They make use of all the elements of adventure and mystery, but play them against one another. (...) Drama is deprived of its catastrophe; the detective genre is deprived of its *raison d'être*, the solution. **The reader, constantly tantalized by a whirlwind of events leading nowhere, is left to experience the uneasiness, the *malaise*** (Jullien 1988, 341).

Esta alusión a una incomodidad del lector (“the uneasiness, the *malaise*”) nos remite a expectativas lectoras implícitas en ciertos géneros; al describir un abandono de fórmulas como un “malestar”, Jullien sugería y reconocía una preceptiva implícita. El éxito o el acierto de una novela se evaluaría, según esa lectura, acorde a convenciones preexistentes que otorgarían valor según la conformidad a las reglas (pues todavía se desconocían los nuevos usos posibles, o no habían sido identificados).

Estas lecturas han persistido. En el 2003 encontramos que Olivier Bessard-Banquy describía la obra de Echenoz como un callejón sin salida, lleno de pistas falsas:

[L]e lecteur echenozien doit sans fin renoncer à voir ses attentes romanesques tout à fait comblées, tant les réflexes burlesques de la phrase echenozienne pervertissent sans fin les élans romanesques de l'auteur, tant le récit bifurque chaque fois vers une voie de garage cocasse (Bessard-Banquy 2003, 177-178).

Lecturas como las de Jullien y Bessard-Banquy demuestran que algunos lectores identifican los códigos iniciales de un género, con su estética implícita, y asumen que estos podrían emplearse convencionalmente; como estos códigos son usados para nuevos fines en la novela, la experiencia lectora se describe como una “expectativa insatisfecha”. Estas lecturas son útiles para nuestro análisis, pues demuestran que los códigos han sido empleados al menos para dos fines: por un lado, los convencionales, que señalan la relación con un género; y por el otro, los nuevos, aquellos que “incumplen” las expectativas e indican el aumento de informatividad.

A continuación, usaremos un leitmotiv del género policíaco –la persecución– y veremos cómo es usado lúdicamente para cuestionar su arbitrariedad. La pesquisa y la persecución, que justifican la concatenación de eventos, suelen apelar a elipsis, suposiciones, juegos con la información, conjeturas y pistas en textos. Veremos cómo la continuidad se mantiene en *Les grandes blondes* y simultáneamente muchos de sus mecanismos se demuestren inconducentes, inútiles o imposibles.

Como señalábamos anteriormente, *Les grandes blondes* cumple con el requisito principal de la persecución, pues Gloria sí es atrapada por los detectives al final de la novela. Si bien este marco se mantiene, el proceso de cacería e investigación perturba varios códigos al usar el material de nuevas maneras. En las páginas siguientes veremos cómo en *Les grandes blondes* los códigos de la novela policíaca son cuestionados y puestos en duda a través de sus propios elementos⁹⁹.

Los thrillers y las novelas policíacas suelen mantener en la expectativa al lector. Si bien la información se dosifica conforme avanza el texto y su contenido puede ser inesperado para el lector, esta información se despliega siguiendo convenciones preexistentes.

Schmidt-Supprian, al revisar los trabajos de Peter Nusser sobre la novela policíaca en *Der Kriminalroman*, resume cómo estas convenciones crean un “mundo confiable” (“vertraute Welt”) para el lector donde, aunque se desconozca el desarrollo de la trama, se espera que ella siga caminos convencionales y permita a los lectores ubicarse:

Zu diesen Darstellungskonventionen zählen die Reduktion der Wirklichkeit auf ein überschaubares Modell mit binären Wertoppositionen und typisierten Figuren, die dem

⁹⁹ En esta disertación nos concentramos en cómo *Les grandes blondes* apela a los códigos de un género y luego los altera. Algunos análisis sobre los usos de otros códigos en distintas novelas de Echenoz amplían esta discusión. Christian von Tschilschke hizo un análisis similar sobre *Cherokee* en *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*, refiriéndose a los códigos del *film noir* (Tschilschke 2000, 119-129). De particular interés es la segunda parte de su análisis: “Die Rolle des ‘MacGuffin’: Aufbau und Enttäuschung von Lesererwartungen” (Tschilschke 2000, 126-129). Como su título lo indica, primero se crean expectativas y luego ellas son abandonadas. “MacGuffin” es un término introducido por Alfred Hitchcock en sus charlas con Truffaut y designa aquellos elementos (documentos, pruebas, documentos, secretos, etc.) que son importantes para los personajes y el desarrollo de la trama, pero que carecen de un sentido esencial (Truffaut 1967, 125). El “MacGuffin” es entonces cualquier elemento que sirva para justificar una cacería o un cambio argumental. Tschilschke señaló cómo en *Cherokee* el “MacGuffin” se evidenciaba como función y código al usarse de maneras que incumplían con las expectativas convencionales. Zhao hizo un análisis similar sobre *Le Méridien de Greenwich*. Zhao, al mostrar que las pistas del caso son difíciles de seguir o son inconducentes, sugirió que la novela se asuma como un “puzzle” que no se puede solucionar (Zhao 2012, 32-34). Conforme desarrollaba su análisis, concluyó que el término “puzzle” era inapropiado, pues las piezas no casarían al ser usadas en un rompecabezas. Esto le llevó a sugerir la noción de “mosaïque”, pues allí se mezclan diferentes elementos sin necesidad de resolver un acertijo. La noción de un mosaico permite desprenderse de la finalidad de un rompecabezas y también sugiere la heterogeneidad. Jérusalem apeló a metáforas similares al describir procesos análogos en las novelas de Echenoz y habló de “puzzles” (Jérusalem 2005, 193-206), mosaicos (Jérusalem 2005, 207-215) y “marqueterías mal juntadas” (“marqueterie mal jointe”; Jérusalem 2005, 216-226). Al analizar cómo se juntan elementos que según algunos códigos no empalmarían, Jérusalem recurrió a metáforas como tapices, marqueterías, síncopas y remaches. Jérusalem cerró su análisis sobre los usos de los códigos de distintos géneros y volvió al “MacGuffin” (Jérusalem 2005, 225). El “MacGuffin”, entendido como código y función argumental, también fue invocado por Aira en una de sus conferencias sobre Copi al revisar la obra de teatro *Les Quatre Jumelles*. Aira también resaltó cómo su carácter funcional se denuncia al quedar vacío de sentido: “La solución de Copi es más audaz y más sutil: pone el MacGuffin en el plano de las posibilidades previas entre las que puede elegir el narrador, y lo deja ahí” (Aira 1991a, 113-114).

Leser einfache Identifikations- und Projektionsmöglichkeiten bieten, eine aktionszentrierte Handlung und **die Erzeugung von Spannung (meist durch Vorenthaltung von Informationen), jedoch Vermeidung aller Faktoren, die den Leser dauerhaft verunsichern könnten**, eine floskelhafte Sprache und eine hohe Zahl an stereotypen Wendungen. Darüber hinaus verfügt jede 'Untergattung' über ein eigenes Repertoire an feststehenden Figuren, Objekten und Codes, **die eine vertraute Welt schaffen und über den Wiedererkennungseffekt einer schnellen Orientierung des Lesers Vorschub leisten** (Schmidt-Supprian 2003, 53-54).

La información se revela paulatinamente y se encadenan/justifican los eventos. En esta revisión de los códigos también encontramos cómo se permite una fácil orientación en virtud de los códigos convencionales; este "mundo confiable" remite a un lenguaje del que se distinguen los códigos de antemano y también sus usos convencionales.

La acción, los elementos, la concatenación y la historia deben estar claros, enfatiza Schmidt-Supprian. Ahora veremos cómo, precisamente al encadenar eventos que se centran en la acción, ellos se acoplan en *Les grandes blondes* de maneras que no permiten claridad o ubicación. Este proceso se evidencia en la cacería de Gloria. Ella es perseguida durante toda la novela, pero no siempre es claro cómo es obtenida la información, o ella se obtiene de manera risible. Esta cacería cuestiona el código del género y revela sus arbitrariedades.

La cacería empieza con Kastner recorriendo Bretaña y buscando rastros. La información que Kastner carga consigo ha sido recabada por su jefe, pero no se dice cómo fue obtenida ni qué contiene (aparte del posible lugar) (GB, 12). Si bien desconocemos cómo fueron obtenidos los datos y su contenido, por el momento no se han alterado los códigos: Se dice que Jouve, su jefe, la ha conseguido y se ahorran los datos de cómo lo hizo. Precisión hay, pero sobre el mapa de Bretaña: una lista de posibles pueblos o ciudades donde podría encontrarse Gloria.

Por el momento no importaría tener datos sobre cómo se consiguió esa información: lo que importa es que ella exista. Inventarle una historia o agregarle detalles a su consecución podría hacerse, pero se ahorra. Una solución de lectura podría ser pensar en una elipsis: simplemente se omite un elemento y su ausencia no perturba el argumento.

Kastner desaparece después de su encuentro con Gloria y Jouve contrata a un nuevo detective: Boccara. Páginas más adelante Boccara vigila desde un auto al domicilio de Gloria (GB, 58); no se dice cómo llegó hasta allí y hacer una elipsis se dificulta. Las conjeturas que podrían hacerse resultarían insuficientes o forzadas: Por ejemplo, podría suponerse que, como Kastner solía dar informes diarios sobre sus avances, el último

informe habría dado información suficiente sobre en qué pueblo se encontraba. Pero Kastner estaba perdido cuando encontró a Gloria y le pidió ayuda; entonces, es posible que haya dado información sobre un lugar equivocado. De todas maneras, Kastner cambió de lugar al ser llevado por Gloria hasta su casa, así que la información previa no habría servido para determinar en qué pueblo está. Además, si Kastner hubiera sabido en qué pueblo estaba, no hay nada que garantice que con solo saber el nombre del pueblo ya se sepa en qué casa vive Gloria.

Paralelamente Jouve intenta conseguir información sobre Gloria y visita al inspector de policía Robert Clauze, que también es su cuñado. En el aparte anterior vimos cómo este personaje es tratado literalmente como un “personaje secundario”. Ahora bien, al igual que algunos “personajes secundarios” de novelas de Dashiell Hammet y Raymond Chandler, Clauze es un policía corruptible y con secretos que desea ocultar¹⁰⁰. Jouve tiene información con la cual lo manipula y la usa para saber más de Gloria.

Si bien Jouve obtiene algo de información y se mantiene la cacería, la forma en la que consigue los datos, si no es risible, al menos es confusa. Robert Clauze no quiere o no puede dar más detalles y Jouve lo chantajea:

- Oublie tout ça, dit Jouve. Trouve-moi ce que tu peux sur elle, Robert. Trouve-le maintenant.
- Surveille comme tu me parles, se raidit brusquement Clauze, attention. Tu ne peux rien m’imposer.
- Je crois que si, dit Jouve.
- Ne déconne pas, dit Clauze, moi aussi j’ai payé. J’ai failli, on l’a su, on m’a remis à la base. J’ai largement payé.
- **Tu sais bien, fit observer Jouve, qu’on n’en a pas su la moitié. Tu sais que j’ai gardé le récépissé** (GB, 62).

No queda claro cuál es el secreto que conserva Jouve, solo se sabe que conserva el recibo. Este recibo de compra puede sugerir negocios turbios en una elipsis, pero igualmente puede suponerse una factura de una compra cualquiera, haciendo risible la escena. De la misma manera que el método de la elipsis sirve para ahorrar información, este mismo recurso se usa para burlarse del género al cual pertenece.

Posteriormente, cuando Gloria ve el auto de Boccara, ella lo ataca con un hacha y él huye (GB, 73-74). La información otorgada sobre los personajes de la persecución está

¹⁰⁰ Heather Worthington hizo una revisión de los policías corruptos en las novelas policíacas anglosajonas del siglo XX en *Key Concepts of Crime Fiction*, citando a los ya conocidos Hammet y Chandler, llegando a ejemplos más recientes como James Ellroy o George Dove. De particular interés es el rastreo que Worthington encontró de este personaje tipo desde novelas realistas del siglo XIX hasta la segunda mitad del XX en “Police and policing” (Worthington 2011, 61-72).

clara en la novela (se ha contado que Boccara debe encontrar a Gloria), lo que no está claro es cómo se enteran ambos personajes de la función que cumplen. No se sabe cómo ella se entera de que él la está persiguiendo ni por qué decide atacar precisamente ese carro. La acción avanza y no da tiempo para preguntas: Boccara ha encontrado a Gloria.

El capítulo que sigue a este encuentro empieza con Boccara huyendo y gesticulando improprios contra Gloria (GB, 75). ¿Cómo supo que ella lo atacó? Eso supondría que él ya sabía que ella era Gloria al momento de vigilarla. La persecución se da efectivamente, se cumple con proporcionar una cacería y dar tensión en las peleas y escapes, pero el código se demuestra vacío. La precisión en la acción se opone a la imprecisión en las explicaciones.

Cuando Boccara le explica lo sucedido a Jouve, él decide contratar a Personnettaz, otro detective de confianza. Personnettaz, siguiendo otra convención del género, pide trabajar con un asistente, como Sherlock Holmes o Hércules Poirot: “Vous savez comment je procède, dit Personnettaz, **je ne fais rien sans un assistant**. Or j’ai perdu mon assistant. J’en cherche un autre” (GB, 83). Para ello Jouve contrata a Boccara, que ya conoce el caso.

Paralelamente Gloria busca al abogado Lagrange, que también maneja sus fondos, y después de discutir con él decide viajar a Australia. Previamente, cuando Jouve chantajeó al agente Robert Clauze, la única información que obtuvo fue que el abogado Lagrange maneja las finanzas de Gloria. El rastro de Gloria se ha perdido después de la persecución a Boccara y no hay más datos; luego vemos a Personnettaz y a Boccara espiando la oficina de Lagrange intentando abrir la caja fuerte de Lagrange con la ayuda de un estetoscopio.

No queda claro si Personnettaz y Boccara abren la caja fuerte, ni tampoco si consiguieron información suficiente sobre el paradero de Gloria. De todas maneras, viajan a Australia; como ella ya se ha ido para la India cuando ellos llegan, el viaje de los detectives resulta infructuoso y regresan a París.

Páginas más adelante (GB, 148) Personnettaz y Boccara se enteran de que Gloria está en la India, pero ni siquiera se cuenta cómo se enteraron ni hay materiales suficientes para una elipsis. La escena toma tintes humorísticos cuando ellos preparan el viaje y Boccara está preocupado por las vacunas y se prepara para un viaje de turismo (GB, 149), pero se hace más risible cuando llegan a la India y Boccara es recibido por

una larga comitiva (GB, 149-152): Boccara ha ganado el premio al viajero número un millón de la aerolínea y gana varios planes turísticos como premio. Boccara acepta el premio y abandona a Personnettaz.

Personnettaz, como no hace nada sin un asistente, decide volver a París. Este hecho resalta el carácter férreo y arbitrario de las caracterizaciones: Personnettaz, en vez de aprovechar su presencia en la India (o tal vez buscar un nuevo asistente allá), regresa a París. Todo resulta arbitrario: la interrupción inicial de la persecución (el premio a Boccara) y la reacción de Personnettaz (devolverse por no poder trabajar sin asistente). La convención del asistente es cuestionada, pues prevalece incluso al motivo y motor principal de la historia: la cacería.

Personnettaz vuelve a París y, como debe trabajar con algún asistente, se sugiere a Donatienne, la secretaria de Salvador (GB, 152). Como ya dijimos, esto se presta para evocar el lugar común del investigador que no quiere ser ayudado por una mujer y más tarde resulta enredado emocionalmente con ella. Una vez más, el ejercicio de un código (que él se resista, ella luego le ayude, sea indispensable y entre los dos resuelvan el caso) termina siendo el mecanismo de cuestionamiento del mismo código, pues Personnettaz es un investigador torpe y el caso se resuelve de manera más que casual.

Tiempo después Personnettaz y Donatienne viajan a la India; Gloria ya no está¹⁰¹ y vuelven a París sin mayor información. Ante la falta de datos, Jouve vuelve a chantajear a su cuñado para obtener más información. De nuevo, no queda claro de qué es el recibo con el que lo manipula. Jouve dice estar cansado de este chantaje y decide entregarle el recibo, pero ahí nos enteramos de que Jouve todavía tiene con qué manipularlo; Clauze

¹⁰¹ Los cambios de domicilio de Gloria y su involucramiento en la red criminal de Moopnar también cuestionan los códigos de lo policíaco de manera risible. Gopal, el médico que atiende a Gloria, la chantajea para que entre a la organización criminal, diciéndole que están al tanto de todo (GB, 159). Qué saben exactamente, o cómo se enteraron, no queda claro: solo queda claro que un “superintendent” (GB, 159) obtuvo la información. El nombre pomposo de la figura del “superintendent” denuncia algún poder, pero la ausencia de datos suplementarios hace risible su uso. Luego Gloria trabaja para Moopnar, el jefe de una mafia que controla negocios turbios. Durante varias páginas se mantiene el misterio sobre qué trafica esta organización y solo hasta el final del vigésimo capítulo (GB, 178-180) se explican sus negocios, pero ellos son tantos y tan dispares que la función de explicación resulta burlada. Gloria entra luego a la “compagnie” (otra vez un nombre pomposo y vacío) y su primer trabajo es acompañar a unos caballos cargados de droga en un avión de la India a Francia. Cuando llega a Francia la recibe su abogado, Lagrange, quien resulta estar conectado con la “compagnie” de Moopnar. Estos eventos suceden en el vigésimo primer capítulo (de 28) e incluso los personajes cuestionan el manejo de la información. Gloria le pregunta a Lagrange sobre su relación con la red criminal de Moopnar (GB, 192) al final del capítulo, y el vigésimo segundo empieza mostrando cómo la información es burlada: “On fut à la campagne, Lagrange n’expliqua rien” (GB, 193). La ausencia de información se hace explícita. De todas formas, la acción se mantiene y Gloria se esconde en el campo.

se queja de que algo falta: “Il manque tout ce qui concernait la viande, précise Clauze en agitant le document” (GB, 206). El mecanismo del chantaje es burlado, pues se trata de un recibo de una cena. Luego de este incidente Clauze proporciona más información sobre Gloria: el hogar geriátrico donde está internado el padre de ella.

Una vez instalada en la casa de campo, Gloria decide visitar a su padre en el hogar geriátrico. Un enfermero la reconoce y, después de intentar infructuosamente obtener su teléfono, encarga a uno de los autos de la clínica para que la sigan (GB, 215-216). El enfermero informa a Jouve, pues ha sido contratado por él. El código es burlado en su mismo uso: la persecución se mantiene y los investigadores descubren el escondite de Gloria, con automóviles siguiendo de incógnito a una sospechosa –pero los perseguidores no son detectives, sino enfermeros de una clínica geriátrica.

Con esta información Donatienne y Personnetaz encuentran finalmente a Gloria. Después de una pequeña deliberación, Gloria accede trabajar para Salvador y termina la justificación de la persecución.

El hilo argumental pasa de un lugar a otro y se usan sus códigos para que el relato atraviese distintos espacios y trate diferentes temas. *Les grandes blondes* es fiel al género al cumplir con la cacería de Gloria; pero, como acabamos de ver, en la manera de hacerlo se revelan elementos que cuestionan esos mismos códigos.

La pregunta subsiguiente es cómo relacionar la novela con el género al cual alude y del cual se aparta. El desplazamiento y el incumplimiento nos lleva a otros puntos y temas. Más que juzgar según los códigos de un género –el cumplimiento y uso de su gramática–, el género sirve ahora para decir *otras cosas*.

No abandonar el género es también revalorarlo. El género se enriquece al hacerle decir lo que no decía antes; un lenguaje varía sus códigos para producir nueva información y desestructurar esos códigos fundacionales. El lenguaje se mantiene fiel a sí mismo y también permite las novedades: “[on] insiste sur l’importance de la copie, c’est-à-dire du texte parodiant, non parce qu’il l’emporte sur l’esthétique du modèle mais parce qu’il exprime ce que le modèle ne dit pas” (Zhao 2012, 76).

3.3. Resumen del capítulo.

Antes del análisis se hizo necesario recordar varios atributos de los textos y lenguajes artísticos: Primero, los textos artísticos apelan simultáneamente a distintos códigos. Segundo, los textos con características similares se agrupan en la semiósfera y conforman subconjuntos (géneros) con códigos y fronteras reconocibles. Tercero, dado que cuando los códigos se fijan se tiende al automatismo, la desautomatización propicia la creación de nueva información. Y cuarto, los lenguajes artísticos generan nuevos códigos a partir de textos preexistentes, llegando incluso a generar nuevos lenguajes. Este proceso de renovación está entrelazado con la revisión de textos de su propio lenguaje, haciendo que muchas veces sea difusa la diferencia entre códigos y los textos que los ejemplifican.

Estas características nos permitieron aproximarnos al proceso de renovación que escrutamos en este capítulo: textos que apelan a códigos de un género, los cuestionan lúdicamente, desautomatizan y alteran. Así, al usar los códigos de maneras desacostumbradas, se crean nuevos mensajes y el sistema se renueva.

Este proceso se hace más claro cuando trabajamos con códigos reconocibles. Por ello tomamos *Les grandes blondes* de Jean Echenoz y estudiamos cómo los códigos del género policíaco son usados de diversas maneras. Primero mostramos cómo la novela se ajusta a los códigos del género y los usa de manera convencional, con una pesquisa que enmarca la novela. Los códigos del género policíaco no solo son usados a cabalidad al mantener este marco, también son señalados explícitamente mediante alusiones a otros textos del mismo género, comentarios de personajes, reescenificaciones/repeticiones de textos reconocibles, comentarios del narrador y usos de convenciones narratológicas del género. Este proceso no solo los hace reconocibles y desautomatizados, también permite cuestionamientos y nuevos usos.

Esto nos permitió llegar a un segundo paso: revisar cómo los códigos alcanzan usos más allá de los convencionales. Esto se evidencia en aquellas lecturas que señalan en “expectativas insatisfechas”: por un lado, la existencia de “expectativas” prueba que estos textos apelan a los códigos de un género; y por el otro, como estas expectativas quedan “insatisfechas”, se prueba que el texto se aparta de convencionalismos. El cuestionamiento de los códigos es concomitante a su alteración y lo separamos en dos

procesos: Primero vemos cómo los códigos se tematizan y cuestionan: esto se puede hacer mediante alusiones a textos preexistentes o mediante la alusión a temas y motivos recurrentes de un género. Luego revisamos cómo una serie de códigos señala su arbitrariedad al apelar a elementos (motivos, temas y lugares comunes) de su propio género; tomando como ejemplo la persecución, mostramos cómo la continuidad se mantiene y simultáneamente muchos de sus mecanismos se demuestran inconducentes, inútiles o imposibles.

4. Intersecciones novedosas. *Le bal des folles* (1977) de Copi: Copresencia de elementos heterogéneos.

En el capítulo anterior veíamos cómo, al juzgar desde los códigos de un género, el material que no se ajusta a sus convenciones desborda sus fronteras y altera sus códigos. Pero esto era apenas el primero paso: el material allí contenido puede ser aproximado desde varios géneros. Lotman describió este proceso y señaló cómo este aislamiento era apenas un paso necesario para comprender la complejidad de las intersecciones:

We took into consideration a single developing system situated, as it were, in an isolated space. The real picture is a little more complex: **any dynamic system is submerged in a space in which other equally dynamic systems exist**, together with fragments of those structures which have been destroyed; peculiar comets of this space. **As a result, any system lives not only according to the laws of its own self-development but also incorporates a variety of collisions with other cultural structures.** These collisions are significantly random in character and it is practically impossible to define them. Nevertheless, to attempt to deny their existence and their significance would be more than careless. In fact, it is here that the distinction between the random and the regular takes place. **That which is regular in 'its' own system appears as 'random' in the system with which it has suddenly collided.** As a random element it sharply increases the range of further possibilities (Lotman 2009, 65).

Todo sistema comparte un espacio con los demás y contiene porciones de texto que pueden ser decodificados según uno u otro. De la misma manera que señalábamos cómo determinados textos pertenecen simultáneamente a sistemas artísticos o culturas, textos que pertenecen a un lenguaje artístico contienen material que pertenece a múltiples (sub)sistemas artísticos y culturas.

Esto aplica al lenguaje de la novela: la novela comparte un espacio semiótico con otros sistemas y colisiona con ellos. Los textos operan simultáneamente según sistemas diferentes, trayendo consigo sus propios códigos y reglas, entrando en conflicto en el espacio compartido. Con ello se amplía la informatividad del sistema en virtud de los códigos incorporados; un sistema cerrado y aislado, de existir, podría seguir lógicas propias e imperturbables, pero al entrar en contacto con otros va cambiando al incorporar lógicas ajenas, asimilando sus códigos o reaccionando ante ellos.

El paso siguiente es ver cómo un texto puede aproximarse desde distintos (sub)sistemas. Si en el tercer capítulo veíamos cómo, al aproximarnos desde la perspectiva de un género, se percibía que materiales previos permitían nuevos usos,

ahora veremos cómo esos nuevos usos se pueden explicar según distintos (sub)sistemas –los géneros– y sus respectivos códigos.

Este proceso de inclusión en la intersección se sigue desglosando; los nuevos materiales, provenientes de otros subsistemas/géneros, desencadenan procesos de renovación. Los elementos de un género, incluidos en un texto que participa de otro, pueden ser decodificados en otros términos. Lotman describió este aumento de informatividad de la siguiente manera: “Innovation comes about when the **principles of one genre are restructured** according to the laws of another, and this ‘other’ genre organically enters the new structure and at the same time **preserves a memory of its other system of encoding**” (Lotman 1990, 137).

Al acercarnos a un texto que contiene temas y motivos de un género y lo leemos desde otro, notamos cómo se mantienen los códigos de ambos. Según el ejemplo de Lotman, los principios de un género son reestructurados según las reglas del otro; si hilamos más fino, notamos que en este ejemplo se está suponiendo la primacía de uno de estos géneros o subsistemas, o que alguno rige sobre el otro. Pero no siempre es así. Si en una intersección encontramos elementos de varios géneros sin suponer primacías, notamos que la reestructuración se daría en ambos sentidos: los principios de un género se *podrían reestructurar* (o se reestructuran momentáneamente) según los principios del otro, y viceversa. Además, si son más dos los géneros/subsistemas presentes en un texto/intersección, estas múltiples decodificaciones sugeridas enriquecen el texto y estimulan el aumento de informatividad. Más que buscar preponderancias entre distintos géneros en una intersección, lo que nos interesa resaltar es cómo el material presente en ella puede decodificarse de diversas maneras.

Esto nos lleva a un ejercicio de lectura que apela simultáneamente a distintas maneras de (de)codificación. La copresencia de elementos heterogéneos en la intersección permite que un mismo texto (o una porción suya) sea decodificado y asimilado apelando a varios (sub)sistemas.

Un texto es una intersección y, por ello, puede decodificarse desde códigos de subsistemas muy diferentes. La peculiaridad de una intersección se realza aún más cuando estos subsistemas entran en conflicto. En nuestro caso trabajamos con el lenguaje de la novela: el conflicto se denota cuando una novela incluye material que pertenece y puede ser decodificado según diferentes géneros/subsistemas,

géneros/subsistemas que a su vez participan de manera distinta en el sistema más amplio (la novela) y tienen valoraciones diversas según las funciones nucleares de este.

La intersección se hace entonces más nutrida y polifacética, pues lo decodificado según cada subsistema no solo es distinto, sino muchas veces opuesto o contradictorio a lo decodificado según otro. La intersección que nos ocupa rompe las fronteras entre distintos géneros de la novela: integra en un solo texto material que opera según géneros y valoraciones diferentes (y supuestamente antagónicos) en un sistema. Al acoplar material que puede leerse desde distintos subsistemas supuestamente “opuestos”, se demuestra qué tan flexible es la frontera entre estos; este cuestionamiento redundante en el sistema más amplio, la novela, y señala qué tan arbitraria es su codificación y las valoraciones que da a distintos subsistemas/géneros.

Como veíamos al principio del capítulo anterior, los textos de la semiósfera se agrupan en distintos sistemas mediante procesos de autodescripción, creando así códigos y fronteras. Estos sistemas, a su vez, se pueden dividir en subsistemas, apelando a delimitaciones y autodescripciones sucesivas. Un ejemplo de ello son los géneros novelísticos: los textos de diversos subsistemas hacen parte de un sistema más amplio —la novela— en virtud de patrones/reglas comunes; paralelamente, surgen factores diferenciadores para ubicar a un texto en un género.

Cuando un (sub)sistema se describe a sí mismo no solo dice lo que *es*, sino también lo que *no es*; un (sub)sistema excluye determinados elementos, enviándolos a su periferia, situándolos en su frontera o más allá de ella. Pero que un (sub)sistema desconozca ciertos textos (o porciones de ellos) no implica que ellos hayan desaparecido: ellos pueden haber sido asimilados en otros sistemas o permanecer en la memoria de algún (sub)sistema. Las fronteras no solo son arbitrarias, también son amplias, mutables y porosas.

Al final de la primera parte, cuando presentábamos los mecanismos de aumento de informatividad, apelábamos a intersecciones novedosas. Estas intersecciones acoplan textos o mensajes asociados a (sub)sistemas que en un momento de la historia del sistema se consideraban separados, antagónicos o incompatibles. De la misma manera que una frontera se demarcó para definir un espacio semiótico, esa delimitación se puede alterar para (re)incorporar elementos ajenos u olvidados. Así, al acoplar

elementos heterogéneos, se estimulan reestructuraciones y nuevas relaciones entre los textos de un sistema.

Un texto artístico es también una intersección entre diferentes (sub)sistemas y espacios semióticos. Si bien un sistema declaró determinados elementos como ajenos a él o los jerarquizó en distintos subsistemas, eso no implica que no puedan surgir nuevos textos que prescindan de estas catalogaciones arbitrarias. Aquello que se había negado a un sistema, o parcelado en distintos subsistemas, puede incluirse en un texto que declare su participación en el sistema más amplio y (re)incorpore diversos elementos.

En el aparte 2.3.1.2. recordábamos el modelo de comunicación lotmaniano para explicar una intersección. Veíamos cómo, cuando hay una comunicación entre dos agentes, aquel que desea comunicar/transmitir un texto se esmera por llevar a la intersección entre sus espacios semióticos la mayor cantidad de información posible, para así enriquecer el proceso comunicativo.

Este proceso también describe la constitución de un nuevo texto: una novela. Si se redacta un texto y se incluye en el sistema de la novela, este texto se entiende como una intersección; la intersección entre el espacio semiótico del agente y el sistema con el que desea comunicarse será ese texto. Allí se buscará incluir elementos reconocibles según los códigos de este sistema y también nueva información. Esta renovación puede provenir de otros (sub)sistemas o de material extrasemiótico: la (re)incorporación de elementos de otros (sub)sistemas puede darse gracias al paso de material a través de los filtros y espacios amplios de las fronteras, o incluso gracias a una explosión¹⁰².

A continuación, profundizaremos en *Le bal des folles* para señalar las características y consecuencias de una intersección novedosa. Primero indicaremos a qué subsistemas/géneros remiten varias porciones del texto¹⁰³. Luego de describir las características de la intersección pasamos a describir sus implicaciones, como la imposibilidad de aplicar una lógica causal a los eventos (y, por ende, de explicaciones e interpretaciones) y las perturbaciones en las nociones de valor en el sistema de la novela.

¹⁰² Una vez acabado el proceso –con la novela en las manos, cuando estos elementos ya han sido incorporados– se hace difícil diferenciar qué ingresó a la intersección a través de fronteras o qué elemento ajeno se incorporó gracias a una explosión. Por el momento nos interesa resaltar y analizar la heterogeneidad evidenciada en una intersección.

¹⁰³ En este capítulo nos concentramos en subsistemas con presencia en el lenguaje de la novela; sin embargo, no sobra recordar que estos elementos ajenos también vienen de otros sistemas artísticos, como el teatro, el cómic o el cine. Volveremos sobre ello en el quinto y séptimo capítulo.

4.1. Choques entre diversos géneros.

En *Le bal des folles* confluyen elementos heterogéneos, varios códigos de la novela se alteran y las fronteras entre los géneros se desdibujan. Como consecuencia de ello, algunas metodologías de aproximación resultan inaplicables. Nuestro principal interés es analizar las implicaciones de una intersección novedosa; ahora bien, para ello se hace primero necesario describir qué elementos están presentes en ella.

La heterogeneidad identificada es fruto de una intersección novedosa: material de distintos subsistemas de la novela anteriormente separados o considerados incompatibles confluyen en un solo texto. A continuación, mostramos cómo algunos elementos de *Le bal des folles* remiten a distintos géneros narrativos. Esto no solo nos permitirá desglosar el argumento y darnos herramientas para aproximarnos al texto, también nos servirá para aproximarnos a las características de esta intersección. No solo se intersectan subsistemas con códigos diferentes, ellos tienen prestigios diferentes y son valorados de distinta manera.

A continuación, desglosamos la intersección según tres ejes: Novela rosa, novela policíaca y *Künstlerroman*. En algunos casos un mismo evento hará parte de varios ejes, pero para facilitar el análisis los presentaremos junto al eje que más fácilmente acompañan.

4.1.1. Novela rosa exagerada.

La novela que “Copi”, el narrador, piensa escribir –y que escribe y leemos– participa de la novela rosa. Como nos recordaban Asqueta, Muñoz y Martínez, “[l]a novela rosa cuenta historias de amor; desde el comienzo de una relación de pareja se establecen unas secuencias que inician con el enamoramiento y continúan –se extienden morosamente– con las dificultades que deben soportar los amantes” (Asqueta, Muñoz y Martínez 2004, 86). Y la novela que “Copi” escribe es precisamente eso: la historia de su amor con Pietro Gentiluomo (a veces llamado también Pierre); comienza con el encuentro de ambos, narra todas las dificultades y desencuentros de la pareja y termina con la muerte de Pietro.

La vida en pareja se demuestra como una realización del amor y la posibilidad de plenitud, pero ella se ve amenazada por otros personajes o por eventos casuales. Esta realización en pareja se dificulta inicialmente con la irrupción de un personaje: Marilyn, literalmente “la rival” (el tercer capítulo, dedicado a presentarla, está titulado “la rivale” (BF, 29-46)). La historia de pareja se vuelve un triángulo amoroso: Marilyn se entromete en la relación entre el narrador y Pietro, estando alternativamente con ambos. El triángulo amoroso se amplía con la aparición de otro personaje, Michael Buonarrotti, quien tiene relaciones con los personajes del triángulo inicial (BF, 59-69).

Estas parejas y tríos van surgiendo y variando conforme avanza la novela, prestándose para escenas de celos, reconciliaciones, encuentros amorosos y confrontaciones. A continuación, haremos un resumen de esta historia de amor y veremos cómo en ella encontramos elementos de la novela rosa. Describiremos en detalle algunos eventos, pues así probamos dos cosas: primero, *Le bal des folles* participa de los códigos del género; y segundo, los exagera. Si una novela rosa se caracteriza por describir las distintas secuencias por las que pasa una pareja y sus dificultades, en la novela que “Copi” escribe los cambios de suerte y los retruécanos se acumulan incesantemente. Si en el capítulo anterior señalábamos cómo los códigos de un género se hacen explícitos mediante diferentes mecanismos, en este revisamos cómo se abultan y magnifican. Como nos recordaba Omar Rincón, la novela rosa está caracterizada por un “exceso hecho de sentimentalidades” (Rincón 2006, 44); en este caso el exceso va más allá de lo confuso y acumulado: se magnifica y se hace difuso.

La historia de amor comienza con un viaje: el narrador, después de haber pasado un tiempo en encuentros masoquistas, viaja a Roma. Allí conoce a Pietro Gentiluomo, un joven bello que está traumatizado con el cine después de que su padre murió quemado en un estudio. Pietro y él, después de una despedida dramática con la madre de Pietro, viajan a Venecia y Milán. La despedida con la madre de Pietro corrobora al trauma de este, pues es la última vez en la que la ve con vida; ella trabajaba como acomodadora en un cine y después de que él se va ella también muere en un incendio (BF, 13-17).

La pareja se instala en París y allí aparece la rival: Marilyn, una imitadora de Marilyn Monroe. En la descripción de Marilyn encontramos otro elemento de la novela rosa: los epítetos morales usados contra un antagonista y que Amícola describía como “una especie de obsesión por la desambiguación semántica” (Amícola 2012, 146). Marilyn es

por consiguiente siempre mala, pérfida. En su primera mención es descrita como una “fille à pédales” (BF, 29) y de ahí en adelante abundan los epítetos: Marilyn es alternativamente “bête” (BF, 30), “perfide” (BF, 42), “ignoble” (BF, 42), “idiote” (BF, 51), “vieux travelo” (BF, 52), “salope” (BF, 55), “une hyène” (BF, 55), “ridicule” (BF, 67) o “fille-folle” (BF, 82)¹⁰⁴.

Marilyn se inmiscuye en una relación feliz y la altera. Ella no solo es descrita con epítetos peyorativos; también se la muestra como una desencadenadora de conflictos: “Quand je sentis grandir chez Pierre une sorte d’admiration naïve pour cette fille bête, je la détestai, mais me gardai bien de le lui montrer ; j’étais jaloux et je le cachais. Et elle adorait Pierre” (BF, 30). La rival irrumpe y la pareja se desestabiliza: hay escenas de celos y encuentros.

Marilyn se casa con Pietro y se va a vivir con él y el narrador. Marilyn, como imitadora de Marilyn Monroe, se mueve en el ambiente travesti de París y también comercia con drogas. La casa se llena de travestis amigos de Marilyn, quien ha empezado a publicar una revista pornográfica con fotos tomadas en esta misma casa. Poco después de que el narrador los sorprende en la cama (en un principio era una relación sin sexo), Pietro y Marilyn abandonan a “Copi”. El narrador, desconsolado, tiene un breve encuentro con un taxista marroquí; sin embargo, Pietro y Marilyn tienen una discusión justo antes de irse y Pietro regresa con el narrador (BF, 40-46).

Tiempo después el narrador y Pietro visitan a Marilyn en Nueva York; ella ahora se hace conocer como Greta Garbo, hace cine *underground* y vive con una boa (que usa para un show y alquila para publicidad). Pietro vuelve con Marylin, trabaja haciendo striptease y hace películas con ella, superando el trauma que tenía con el cine. El narrador espía a la nueva pareja y luego los enfrenta. “Copi” y Marilyn tienen una pelea, la boa de Marilyn se involucra y se come una pierna del narrador. La boa es asesinada para salvar la vida de “Copi”, pero él pierde la pierna y desde entonces usa una prótesis (BF, 47-57).

El narrador y Pietro se instalan en Ibiza; allí Pietro medita y ambos se encuentran con los hippies del lugar. Entre ellos aparece Michael Buonarrotti, un estadounidense

¹⁰⁴ La figura de Marilyn Monroe, al igual que la de otras divas del cine estadounidense, fue apropiada por la cultura popular. Su vida sentimental y sus relaciones o cambios de pareja eran tema de la prensa del corazón. Algunos de los epítetos acá usados para el personaje de Marilyn también pueden aludir, de manera exagerada, a aquellos utilizados por la prensa del corazón al presentar la vida sentimental de Marilyn Monroe.

que hace esculturas y cuida a tres niños: Piggy, Moonie y Nooney. Inicialmente el narrador y Pietro tienen encuentros furtivos con Michael, pero eventualmente él se pasa a vivir con ellos y resulta enamorándose de Pietro (BF, 64-69).

Pietro funda una secta y llama a Marilyn para que sea su sacerdotisa. Pietro tiene trances místicos y, paralelamente, Marilyn empieza a traer a sus amigos travestis a la isla. Michael y el narrador consideran que ese ambiente no es sano para la crianza de los tres niños y planean huir. Michael dice ya no amar a Pietro; ahora ama a “Copi”. Sin embargo, los planes de escape se frustran, pues Marilyn chantajea al narrador y lo obliga a casarse con ella (BF, 69-73).

Marilyn se inmiscuye en la crianza de los niños y altera el orden familiar. Pietro, después de sus trances místicos (llega incluso a creerse Jesucristo), es internado en una clínica de desintoxicación, al cuidado de unas monjas. La clínica es bastante costosa y el narrador debe trabajar mucho para pagarla; como no ve avances en la recuperación de Pietro, decide sacarlo de la clínica e intentar curarlo en casa (BF, 87-90).

La situación en Ibiza se complica cuando los niños mueren devorados por un tiburón (BF, 95-97). No volvemos a saber de Marilyn (a veces se dice que está en cárcel y otras que ha muerto); Michael Buonarrotti, el narrador y Pietro se van a vivir a Roma. Allí Pietro, que trabaja haciendo de Cristo en obras teatrales, empieza a recuperarse. Después de volver al catolicismo decide hacerse una operación para cambiar de sexo y convertirse en una monja carmelita. El narrador intenta disuadirlo, pero no lo logra. En la noche anterior a su operación, “Copi” lo visita en el hospital y tienen una relación sexual a través del ombligo de Pietro (esta manera de hacer el amor era reservada solo para ellos dos, lo que garantizaba cierta fidelidad y hacía su amor especial); el narrador introduce luego su mano en el ombligo de Pietro, llegando hasta su corazón y matándolo. La pareja se despide y acaba con una última escena de amor (BF, 135-142).

Años después Michael Buonarrotti y Marilyn tienen una niña a quien llaman Pierina. De paso por París visitan al narrador y le dejan a la bebé para que la cuide. La novela acaba con elementos que exceden la novela rosa y se relacionan más con el eje que describiremos a continuación: los crímenes y lo policíaco; el narrador lleva a un amante ocasional a su apartamento y le pide que viole a la bebé. La bebé muere en el acto, su cadáver es abandonado en un orinal y “Copi” parte a Roma (BF, 145-153).

Antes de pasar a los demás elementos de la intersección, recordemos que la novela rosa posee escaso prestigio. Asqueta, Muñoz y Martínez, en el mismo texto que la definían, afirmaban que “es en esencia una fuente de mal gusto, de falsedad” (Asqueta, Muñoz y Martínez 2004, 88). Este tipo de relatos, según Jesús Martín Barbero, “se agota para la crítica literaria en el esquematismo, la transparencia de las convenciones y la estandarización comercial” (Martín Barbero 1992, 25). Ahora bien, si este género se agotó, como señalaba Martín Barbero, por su esquematismo, convencionalidad y estandarización, en *Le bal des folles* se exagera y acumula precisamente aquello que ha sido menospreciado. Si la novela rosa es subvalorada por lugares comunes, clichés y retruécanos en las historias de amor, en *Le bal des folles* ellos se emplean en exceso. No se disimulan ni se camuflan, tampoco intentan justificarse ni excusarse con algún pretexto; todo lo contrario, aquello que se rechazaba es lo que acá más se usa y entretiene¹⁰⁵.

4.1.2. Novela policíaca atrabancada.

Le bal des folles tiene un fuerte componente metaficcional. Un editor le pide a “Copi” que redacte una novela y en *Le bal des folles* se entretienen de manera inextricable los trabajos del “autor” por escribir y la “novela” que tal vez escribe (nunca queda completamente claro qué se “escribió” en la novela que le “da” al editor o qué vivió “Copi” mientras escribía, ni tampoco qué soñó, tachó o imaginó escribir). En el segundo capítulo de la novela, llamado “confession”, el narrador invoca los códigos de la novela policíaca; gracias al elemento autorreflexivo, se hace explícito qué busca tomarse de este género, al tiempo que se propone una relación con el lector:

¹⁰⁵ Este uso y exageración de códigos de la novela rosa es indisociable de la estética *camp*. La presencia de la estética *camp* en la obra de Copi ya ha sido investigada exhaustivamente por José Amícola. Según Amícola, el *camp* “se origina en una percepción gay masculina de las imposiciones que la sociedad coloca sobre la sexualidad (es decir, determinado por el género)” (Amícola 2000, 54). En *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, publicado en el 2000, Amícola hizo una revisión de la presencia de la estética *camp* en la literatura argentina de finales del siglo XX. El segundo capítulo, “la política y la poética *camp*” (Amícola 2000, 49-60) resumía de manera competente varios estudios sobre la estética *camp* y el tercero, “Campeones *camp*: Copi y Perlongher” (Amícola 2000, 61-88) detallaba la presencia de esta estética en la obra de Copi. Posteriormente ha seguido trabajando este tema en la obra de Copi en publicaciones como “Nuevas notas sobre *Camp*: Copi vs. Puig” de 2002 o el volumen *Estéticas bastardas (sobre Copi y Gombrowicz)* de 2012. Volveremos sobre estas implicaciones en el aparte 4.2.2., cuando discutamos las consecuencias de incluir elementos con diferentes prestigios.

Et vous saurez d'emblée qu'il s'agit d'un roman policier, qu'il y a plusieurs crimes et deux coupables mais pas de police (**je n'aime pas ça dans les romans policiers**) donc, pas de châtement. Et à présent voici ce que je vous propose pour le premier jour de travail (car vous allez travailler avec moi à **la recherche du plaisir quand les crimes auront lieu**, je ne vous propose qu'un plaisir tout à fait intellectuel, bien entendu) (BF, 23).

Esta instancia autorreflexiva permite resaltar qué elementos se toman o rechazan del género policíaco. Tendremos crímenes y culpables, se propone, pero nos evitamos los castigos y los policías. El narrador reconoce los códigos de la novela y decide abstenerse de algunos; más allá de la distancia crítica, prescindir de policías y castigos también permite evitar aquella convención de la novela policiaca que exige una restitución del orden social cuando se atrapa o castiga a los criminales (Worthington 2011, 53-60). La búsqueda de placer intelectual se equipara con estos actos criminales, asociándolos con eventos violentos y “confesables”¹⁰⁶.

A continuación, revisaremos qué elementos del argumento participan del género policíaco. Al igual que en el caso anterior, esta revisión tiene dos fines: primero, señalar la presencia del género; y segundo, indicar particularidades de su nuevo uso. Si en el caso anterior veíamos cómo se exageraban los códigos de un género, acá vemos que la exageración está acompañada de usos “torpes” o “inconsistentes”, dando incluso la impresión (al juzgar desde la preceptiva del género) de descuido o contradicción.

El narrador, después del primer encuentro con el editor, se encierra en un hotel a escribir. Poco después, una mañana, la policía lo interroga sobre un suicidio que se produjo en la habitación de al lado; quien se ha suicidado resulta ser Marilyn, la rival de la novela rosa (BF, 28). Pero luego resulta que Marilyn no se ha suicidado en la habitación de al lado, sino en una cárcel romana, donde pagaba una condena por tráfico de drogas (BF, 76). No queda claro si el narrador “soñó” el ahorcamiento del cuarto vecino (recurso frecuente) o si son dos suicidios independientes.

¹⁰⁶ El término “confesión” también remite al componente metaficcional y a la novela autobiográfica o confesional. Esta “confesión” no solo alude a posibles crímenes, sino también a la confesión de una conducta sexual que podría ser condenada en su momento. Líneas más adelante el narrador describe su homosexualidad como si fuera algo que debió esconderse, como un vicio: “J’aurai découvert ça en 1965, quand j’ai commencé à mener une vie publique homosexuelle après l’avoir longtemps **mal cachée**. (...) Jusque-là j’avais vécu l’homosexualité comme un **vice**” (BF, 23). Dado que esta “confesión” también describe la vida sentimental del narrador, sus aventuras y encuentros sexuales también podrían ser asumidos como “crímenes” a disfrutar en la ejecución y a confesar por escrito. Ahora bien, dado que estos “crímenes” se confiesan por escrito, la “confesión” también remite al elemento metaficcional de *Le bal des folles*.

El narrador habla por teléfono con una amiga, Marielle de Lesseps, y le cuenta lo sucedido. Al conversar con ella se entera de que la madre de Marilyn, Madame Audieu, es una vidente y trabaja en una panadería; esta panadería se encuentra casualmente justo al frente del teléfono público donde “Copi” conversa y él decide visitarla. El narrador se acerca a Madame Audieu y le pide que describa lo que ve en la bola de cristal. Después de narrar lo visto allí, el narrador estrangula a la vidente y huye del lugar. Justo en el momento en el que la gente se entera de que Madame Audieu acaba de morir, la hermana de Marilyn (quien también trabaja en la panadería) se entera de que Marilyn se ha suicidado (BF, 75-80).

Después de huir, el narrador es abordado por un taxista marroquí, pero no hay encuentro ni seducción. Al día siguiente, al notar cómo los crímenes son mencionados en la prensa (aunque por ahora no han culpado a “Copi”, sino a un sospechoso que describen como magrebí), el narrador decide cambiar de apariencia física y abandonar el hotel. Pero antes de poder hacerlo recibe un telegrama del marroquí: él lo espera a la salida del hotel y le dice estar al tanto de todo. Juntos van al apartamento del marroquí, donde este le confiesa al narrador que lo ha estado siguiendo y que ha escrito sobre él; el marroquí resulta ser Jean-Marie Sèvres, un autor que también publica con el mismo editor de “Copi”. Jean-Marie le pide a “Copi” que lo mate y él cumple su deseo después de un largo y cruel procedimiento sdomasocuista (BF, 99-105).

Después de este asesinato el narrador llama a Marielle de Lesseps, quien vive en el mismo edificio. Él pasa al apartamento de ella y, mientras conversan, descubre que ha perdido los cuadernos donde adelantaba su novela. En éstas recibe una llamada del editor, quien sabe que él está allí y que ha asesinado. El editor le sugiere que se entregue, pues la policía ha confiscado los cuadernos y allí se habla del crimen. El narrador escapa antes de que llegue la policía (BF, 107-112). Si al principio de la novela el narrador dijo que prescindiría de policías, “un roman policier (...) [avec] plusieurs crimes et deux coupables mais pas de police” (BF, 23), estos eventos contradicen tal propuesta.

El narrador escapa a unos baños de vapor subterráneos, donde pasará los siguientes días. Allí es abordado por un hombre y en el proceso de seducción se revela que él es su editor. “Copi” lo asesina y pasa varios días junto al cadáver, haciéndolo pasar por una persona dormida. Allí tiene encuentros con más hombres y mata a uno de ellos. Luego

se entera por la prensa de que el crimen de Jean-Marie se le atribuye a Marielle de Lesseps. Al final de su estancia en los baños de vapor asesina al camarero, manipula las calderas de los baños para que exploten y así mueran muchos de los presentes (BF, 113-123).

Los bomberos llegan, el narrador escapa y llama a Marielle de Lesseps. Al conversar con ella descubre que los últimos hechos han sido un sueño: ella no ha estado en la cárcel y los baños siguen funcionando. Luego recibe una llamada de su editor, quien le pide que termine la novela (BF, 125-127).

Tras redactar el final de la novela se acuesta a dormir y, al despertar, solo recuerda que ha matado a un hombre. Después de esto tiene el encuentro con Michael y Marilyn que ya describimos; la serie de asesinatos acaba con el cadáver de la bebé de Michael y Marilyn.

Al igual que sucede con los códigos de la novela rosa, acá encontramos exageraciones: “Copi” hace explotar unos baños de vapor, encuentra de manera casual a quien persigue y huye de un lado para otro. Pero no solo esto, también encontramos usos desmañados de estos códigos, cayendo en inconsistencias o contradicciones. Si en el caso de la novela rosa una subvaloración podría provenir de los códigos invocados, en este caso proviene del uso “torpe” que se hace de ellos. Como se muestra en la revisión, hay contradicciones en el argumento: al principio se pacta que no habrá policías, pero luego hay una persecución policial; o Marilyn se suicida en un lugar, pero luego resulta que se había suicidado en otro y al final está viva. También encontramos soluciones argumentales “desatinadas” o más que facilistas: el narrador resulta estar por casualidad frente a la panadería de la madre de Marilyn, o muchas situaciones difíciles se arreglan alegando que todo era un sueño. Por último, aquella “confesión” sugerida en el segundo capítulo se sugiere como inválida o mendaz: no solo se incumple lo allí pactado (la ausencia de policías), sino que también, en virtud de los hechos confusos que atraviesan la novela, es imposible entender la “confesión” como una narración coherente.

4.1.3. *Künstlerroman* irónico.

Sikander Singh definió el *Künstlerroman* en el *Metzler Lexikon Literatur* como una novela que “die innerseelische und lebensweltliche Entwicklung eines Künstlers darstellt” (Singh 2007, 412) y se caracteriza por mostrar una “polare Spannung zwischen der kreativen Erlebniswelt des Subjekts und dem lebenspraktischen Anspruch der Gesellschaft” (Singh 2007, 412).

La novela que el narrador “escribe” surge después de que el editor lo conmina para que escriba una novela “sobre los homosexuales”. Este encuentro inicial con el editor resume los demás elementos que queremos subrayar en este último eje temático: primero, cuando el editor insiste en una novela de temática homosexual, se hace evidente que lo “homosexual” se ha codificado tanto hasta el punto en el que se le considera un género¹⁰⁷; y segundo, vemos cómo se discute la creación artística y la dificultad de traducir al lenguaje de la literatura algo que no se ajusta a sus códigos: la historia de Pietro/Pierre¹⁰⁸.

Veamos la propuesta del editor y la primera reacción del narrador:

Ça me parait une bonne idée que tu écrites **un roman sur les homosexuels**, tu connais le sujet à fond. Un roman sur les homosexuels ? **Pierre dans un roman sur les homosexuels ? Je suis indigné.** Je sors de chez mon éditeur avec la décision de ne pas l’écrire. Je croise sur le trottoir de la rue Bonaparte dix, quinze folles de boutique. Peut-être j’en connais quelques-unes, je les confonds toutes. Mon futur public, me dis-je méchamment. Non, ils ne lisent pas. **Mais des romans de folles ? Mort à Venise, peut-être.** En tout cas ils ne sont jamais venus voir mes pièces. Je passe regarder une

¹⁰⁷ Pron identificó semejanzas entre *Le bal des folles* y otras novelas de temática homosexual del entorno francés en los años setenta: *Le Grand amour* de Antoine Orezza (1972), *Le Voyageur* de Tony Duvert (1970) y *Killer* de Yves Navarre (1975) (Pron 2007, 65). Si bien estos paralelos son señalados, eso no implica que lo “homosexual” pueda definirse como un género o sea como se describe en las novelas aludidas; Pron se esmeró en resaltarlo: “En Copi, la repetición de situaciones en las que la promiscuidad, la perfidia e incluso el asesinato resultan prácticas habituales entre los homosexuales sigue la misma estrategia de reutilización de elementos culturales asociados habitualmente con la homosexualidad **con la finalidad de denunciar su carácter artificial**” (Pron 2007, 78). Para una revisión de la temática homosexual en la obra de Copi, ver el aparte de Pron dedicado a ello (“La serie homosexual” (Pron 2007, 128-129), lo mismo que el trabajo de José Amícola, quien discutió este tema en todos sus textos dedicados a Copi, en particular “Copi y la estética *camp* autoficcional” (Amícola 2012, 143-151).

¹⁰⁸ Poco importa si la figura de Pietro/Pierre, tratada como “real” en la novela, exista empíricamente o no. *Le bal des folles* apela a los códigos de la novela para referirse a personas “reales”, pero eso no implica que al usarlos esté refiriéndose a personas que sí existen: “Je me demande pourquoi Pierre prend une si grande place dans ce roman, **car Pierre existe**, il est mon ami dans la vie réelle ; **qu’a-t-il de si irréal pour être le seul être vivant** se glissant dans mon imagination parmi des personnages fictifs avec autant d’aisance ?” (BF, 13) Pietro es “irreal” al poderse deslizar entre personajes ficticios, como si lo “real” fuera aquello que se acoge a códigos preexistentes del lenguaje de la novela y lo “irreal” aquello que irrumpiera de otro ámbito. Más allá de discutir sobre la noción de “real” implícita, lo que vale la pena resaltar es cómo se tematiza la creación a partir de recuerdos. Volveremos sobre esto en el aparte 7.4.2.

vitrine de chaussures rue du Four, toutes me paraissent horribles, je suis de plus en plus décidé à ne pas écrire ce roman. Je lève les yeux sur la fenêtre d'une chambre de bonne où j'ai habité il y a bien quinze ans. Avant Pierre. Tu es en train de t'inventer un roman pour toi seul. **Est-ce que ce n'est pas me dis-je là la raison pour laquelle tu as perdu deux débuts de romans, tu refuses d'avance l'accueil d'un public, tu te fâches avec ton éditeur ? Est-ce quelque chose de si intime que le roman de Pierre ? Le corps de Pierre, je pensai. Le souvenir de l'odeur de Pierre me frappa** (BF, 17).

El editor señala ese polo práctico de la existencia al que remite la definición de Singh, exigiendo una novela como si de algo fácil se tratara. Esta exigencia (una novela “sobre los homosexuales”) denuncia que se han codificado algunas novelas para este momento y se las ha llegado a considerar un género. El narrador se pregunta luego por “romans de folles” y alude a *Muerte en Venecia*; se refiere a la obra¹⁰⁹ como algo que ya ha sido asimilado al lenguaje del arte, casi incluso un lugar común¹¹⁰.

La reacción del narrador ante la propuesta del editor no solo resalta esta diferencia ante el lenguaje precodificado de las “novelas de homosexuales” (“Pierre dans un roman sur les homosexuels ? Je suis indigné.”) y una posible novela, sino también el rechazo ante un encargo ajeno. Los elementos del *Künstlerroman* se reconocen en la dificultad de escribir sobre un tema, de crear una obra de arte y de tomar vivencias para este ejercicio.

Al final de la cita vemos cómo la negativa del narrador resalta la dificultad de llevar al lenguaje de la literatura algo que todavía no ha sido expresado en sus códigos. Dado que la comunicación remite a una intersección entre espacios semánticos, esta negativa y dificultad del narrador reconoce que en el espacio previo (con sus códigos) de la

¹⁰⁹ *Der Tod in Venedig* (1912) de Thomas Mann fue traducido al francés por Félix Bertaux y Charles Sigwalt en 1965 con el título de *La mort à Venise*, la adaptación al cine de Luchino Visconti de 1971 llevaba el título en francés de *Mort à Venise* (sin el artículo “la”) y la ópera de Benjamin Britten de 1973 (*Death in Venice*) fue traducida al francés como *La mort à Venise*. La ausencia de artículo definido en la alusión haría pensar que se refiere a la adaptación cinematográfica, pero no hay nada que lo asegure. La ausencia de bastardilla en la cita también denuncia que el título de la obra puede haberse convertido en un cliché para entonces. Todos los títulos piezas literarias están en bastardilla en *Le bal des folles*, como *Yvonne Princesse de Bourgogne* de Gombrowicz (BF, 13) o la *Divina Comedia* (BF, 66), así como también las revistas *Ici-Paris* (BF, 85) o *Hara-Kiri* (BF, 18).

¹¹⁰ Podrían encontrarse paralelos entre *Der Tod in Venedig* y *Le bal des folles*. En ambas novelas se discute el proceso creativo y en ambas un artista encuentra temas/motivación después de conocer a un hombre joven y bello. Incluso hay escenas de *Le bal des folles* que suceden en Venecia, pero ahí acaban los paralelos. Dado que *Der Tod in Venedig* (junto con sus adaptaciones) ya era un lugar común en los setenta, más que un paralelo encontramos una distancia irónica. Como pasa con muchas citas en el corpus, las alusiones intertextuales se apartan del uso codificado (y previo) en el lenguaje de la novela: la cita deja de ser obligatoriamente un guiño, una apropiación, un símbolo o una clave de lectura. Las citas textuales son también inconducentes, triviales o burlonas, dándole un nuevo uso a un código de la novela y simultáneamente señalando su carácter convencional. Volveremos sobre este aspecto en el aparte 4.1.2.

novela no hay material suficiente para narrar una historia como esta –y por eso debe forzarse.

El resto de la novela también seguirá este eje: al tiempo que la novela rosa se despliega y los crímenes se acumulan, *Le bal des folles* narra la historia de un escritor que se esmera por entregar una novela encargada. Aquella novela estará acompañada de olvidos, discusiones sobre el proceso, sueños y más encuentros con el editor.

“Copi” trabaja en hoteles y se encierra a crear. Allí pasa por periodos donde el artista se excluye de la sociedad, ignorando lo que sucede a su alrededor, y luego olvidando lo que sucedió mientras escribía y trabajaba. El capítulo que sigue a la explosión de los baños turcos se llama elocuentemente “L’Amnesie” (BF, 125-129). Allí se dice que muchos acontecimientos son un sueño, al tiempo que el narrador dice no recordar lo que ha hecho durante esos días: “Ainsi, j’ai rêvé. Mes quatre derniers jours n’ont jamais existé que dans mon imagination ! Qu’ai-je fait entre-temps ? Je n’en sais rien” (BF, 125). El narrador olvida qué ha hecho, pero el texto existe (pues lo leemos).

Estos textos imaginados/olvidados también son leídos por el editor. Él ya conoce los adelantos que “Copi” ha alcanzado, pero los considera esnobs y pide algo más confesional (BF, 131-132). El artista se ve obligado a escribir nuevos finales y agrega eventos a una historia de por sí atrabancada.

Es en este momento cuando se describe el encuentro final entre “Copi” y Pietro, donde el narrador asesina a su amante durante una relación sexual. Queda la duda de si este final ha resultado así por la presión del editor. “Copi” entrega la novela al editor, sigue la violación de la bebé de Michael y Marilyn que ya describimos y “Copi” parte a Roma.

Estas discusiones con el editor, además de los sucesivos finales que se agregan a la novela, permiten que el proceso creativo se tematice y problematice. Si bien en los géneros anteriores podría hablarse de elementos o usos que son menospreciados, en este caso, *per se*, el *Künstlerroman* no es subvalorado. El asesinato “soñado” del editor podría leerse como un reproche a ese lado práctico de la sociedad señalado en la definición, así como el viaje final a Roma como un rechazo a la sociedad parisina.

Si bien el *Künstlerroman* no es subvalorado, sí está acompañado de ironía en *Le bal des folles*. Los múltiples niveles narrativos, así como los “finales” que se acumulan, enfatizan la artificialidad del relato y subrayan su carácter metaficcional; la

imposibilidad de desenmarañar entre estos niveles, acompañada de los retruécanos de la novela rosa y las “torpezas” de la novela policíaca, resultan añadiéndole humor y complejidad al *Künstlerroman*. Si bien la vida y la creación de un artista pueden ser elogiados en un *Künstlerroman* convencional, en *Le bal des folles* la ironía y la burla son indisolubles del proceso creativo y, por ende, también del género del *Künstlerroman*.

4.2. Consecuencias de la intersección.

Si bien en la presentación inicial y en la revisión anterior desglosamos *Le bal des folles* usando como criterios diferentes géneros, hemos de recordar que todo se entrevera en un texto único. Ningún género prima sobre otro y no hay ninguno en el cual se puedan agrupar todos los elementos.

Le bal des folles apela a diversos géneros, con códigos y prestigios diferentes. Aproximarse a la novela no solo se dificulta por la colisión entre códigos de diferentes subsistemas, sino también por tres características adicionales:

1. Planos narrativos indiferenciados. “Copi” es obligado por su editor a escribir una novela y también narra esa novela que escribe o imagina: los planos entre estas dos líneas no siempre son discernibles y el texto salta indiscriminadamente de uno a otro. Además, la mayoría de eventos están narrados en presente del indicativo (salvo algunos “recuerdos” narrados en imperfecto o pasado simple), lo que dificulta precisar en qué plano temporal nos encontramos¹¹¹.

¹¹¹ La dificultad de discernir entre distintos niveles narrativos en la obra de Copi es tal, que Patricio Pron implementó una nueva metodología narratológica. Este método, desarrollado por el Grupo de Investigaciones Narratológicas de la Universidad de Hamburgo, se basa “en el concepto filosófico de paradoja [y] propone una tipología de los procedimientos transgresivos en aquellos textos de ficción que infringen las convenciones narrativas de su tiempo al vulnerar el principio de contradicción según el cual lo que se contradice a sí mismo no puede ser verdadero” (Pron 2007, 20). Los procedimientos de alteración del orden de los niveles comunicativos son la sinalepsis, epanalepsis, metalepsis e hiperlepsis. (Pron 2007, 33-36). Cuando se alteran los códigos del lenguaje de la novela los códigos de la crítica hacen lo propio. La solución que sugirió Pron para hacer una sinopsis de *Le bal des folles* fue dividir la novela en dos líneas y resumir cada una por separado: “los sucesos que le acontecen al narrador en el período en el que trabaja en su novela y la supuesta novela” (Pron 2007, 62). Sin embargo, esta división no siempre estaba clara, pues las irrupciones de un plano en otro son frecuentes y difíciles de diferenciar: “Esta separación entre niveles narrativos es puesta en entredicho por varias metalepsis, así como por la superposición del primer y el segundo nivel narrativos mediante una pseudodiégesis, siendo ambas figuras características de la narración paradójica” (Pron 2007, 62).

2. Acumulación incesante de eventos. No se pueden agrupar en líneas coherentes y, además, son bastantes.

3. Carencia de pausas tipográficas. La mayoría de los capítulos de *Le bal des folles* constan de un solo párrafo (el capítulo con más divisiones –una excepción en la novela– contiene cuatro párrafos). Cada párrafo toma varias páginas y salta entre planos narrativos y ejes temáticos.

La heterogeneidad se evidencia textualmente desde la primera oración. Antes de revisar las implicaciones de esta, indicaremos brevemente cómo se da en el texto; para ello revisaremos un poco más de la primera página, señalando así cómo desde el principio de *Le bal des folles* se dificulta organizar la información.

El primer párrafo toma seis páginas y no lo citamos en su totalidad. Hemos de resaltar que todos los apartes que citaremos a continuación no están separados tipográficamente y apenas un punto seguido los separa. Veamos cómo se manifiesta la heterogeneidad:

CHAPITRE I PIETRO GENTILUOMO

C'est la troisième fois depuis un an que je commence à écrire ce roman dont le sujet ne doit pas m'intéresser tellement, quand j'arrive au bout d'un cahier (j'écris toujours à la pointe Bic dans des cahiers à spirale), je le perds le jour même. Et comme j'oublie tout ce que j'écris, je dois recommencer de zéro. Mon éditeur me fait des drames. Il m'a avancé sur ce roman plus de droits d'auteur que je n'en gagnerai jamais. Ces drames font partie de notre relation depuis déjà une bonne première décade, ils sont indépendants du succès du livre. Mon éditeur me pousse à écrire. Il me demanda mon premier livre de dessins quand je n'avais même pas assez dessiné pour en faire une plaquette. Un jour, je lui conseillai d'aller voir *Yvonne Princesse de Bourgogne* de Gombrowicz mis en scène par Lavelli. Ce fut le début de sa passion pour le théâtre. Il m'avança les droits de mes premières pièces, qui furent publiées avant d'avoir metteur en scène ni comédien. Je publiai mon premier roman qu'il adora mais qui n'eut aucun succès. Cela ne l'a pas arrêté. Il m'en exige un deuxième. De surcroît je vis de ses avances, s'il arrive à se rattraper ça l'énerve, il craint que je m'arrête d'écrire (BF, 11-12).

Desde el primer renglón percibimos saltos temporales, planos narrativos entrelazados y alusiones a textos imaginarios o inexistentes.

La novela empieza denunciando un problema y el resto de capítulos se van en solucionarlo: “C'est la troisième fois depuis un an que je commence à écrire ce roman”. La pregunta sobre cómo narrar, cómo empezar desde cero y cómo recordar una información perdida recorre las páginas siguientes. Además, si en el aparte anterior señalábamos cómo *Le bal des folles* parece tener varios “finales”, ahora vemos cómo

parece tener varios “inicios”. Con esta primera frase suponemos que ya hubo dos comienzos anteriores; esto señala la existencia de diferentes textos posibles (y los planos narrativos y ejes temáticos que podrían acompañarlos), pues leemos que ellos han sido perdidos y olvidados.

El editor afana al narrador para que le entregue una novela y él empieza a trabajar. Esta relación con el editor se presta para presentar datos sobre “Copi” (que coinciden en este caso con los del autor empírico): su trabajo como caricaturista y dramaturgo. Esta relación está descrita con ironía, pues el editor “le hace dramas” al narrador y siempre apuesta a la pérdida económica en sus publicaciones.

Justo después de esta frase pasamos a una novela hipotética difícil de ubicar. Todo se mezcla indistintamente: imaginar, escribir, recordar, inventar, opinar, vivir, experimentar (en el sentido de probar, pero también el de tener una experiencia) e ir de un lugar a otro. Los hechos, los cambios de plano y los juegos se suceden:

Le roman que j’allais écrire (je dis j’allais parce que j’y suis déjà) était un autre : un roman de travestis parce que je me plais à inventer des situations entre eux, mais je l’ai déjà fait dans le théâtre, c’est plus beau que dans un roman où on ne voit rien, et le travesti doit être vu. J’en inventai tout de même quelques-uns qui s’arrêtaient toujours au Carrefour de Buci, probablement parce que ce quartier a accueilli dernièrement les plus intéressants d’entre eux (BF, 12).

Aparece una novela imaginaria y deseada, con personajes que el narrador preferiría disponer en el teatro. Las intenciones de un autor/personaje se hacen explícitas al perseguir “situations entre eux”. Los personajes y sus situaciones son literalmente inventados y los planos se difuminan: el narrador, después de decir que le place inventar situaciones con ellos, pasa a describir el lugar donde ubica su invención y ubicaría a los personajes.

El narrador dice que “iba a” escribir una novela, sugiere que esa novela es la que leemos y luego dice que esta novela es otra –y todo en una frase: “Le roman que j’allais écrire (je dis j’allais parce que j’y suis déjà) était un autre”. La mezcla es patente y difusa: Copi “iba a escribir”¹¹² (“j’allais écrire”) una novela, pero entre paréntesis leemos “y digo iba porque ya estoy en ello” (“je dis j’allais parce que j’y suis déjà”). Esta oración sugiere una pregunta: ¿cómo así que decir que “iba a escribir” una novela sea equivalente a “ya estar en ello”? Ese “iba” podría remitir a lo que no hizo e “iba a

¹¹² Para esta versión al español aludimos a la traducción de Alberto Cardín y Biel Mescada, publicada como *El baile de las locas* (Copi 2012a, 25-26).

hacer”, pero ese “ya estoy en ello” podría remitir a la novela imaginaria con los travestis del Carrefour, o a otra novela.

Tal vez esta novela anhelada sea la misma que leemos: El editor pidió una historia de travestis y Copi se disfrazaba de mujer en algunas representaciones; además, varios de los personajes de la novela sí son travestis.

Estos problemas quedan sin solucionarse y luego leemos cómo serían esas historias imaginarias con personajes que frecuentan las calles descritas:

Mais voici que le Carrefour de Buci prenait toute la place dans mon imagination, mes trois travestis se voyaient entourés et bientôt perdus parmi d’autres personnages : minettes, loulous, flics. Buci s’étendit ainsi jusqu’à St-Germain-des-Prés et mes personnages se mélangeaient avec les antiquaires de la rue Jacob et les employés de boutiques de la rue de Rennes, puis tous se mélangeaient entre eux. Entre la Contrescarpe et la rue du Bac, entre le quatorzième et la Seine (avec une excroissance au Marais) il me restait un trop grand territoire peuplé de personnages indéfinis, plus les touristes. Et au milieu de tout cela, toujours mon éditeur, installé dans un château fort entre St-Sulpice et le Sénat attendant que du bout de ma pointe Bic je lui fasse part de l’état du peuple, moyennant quoi j’aurais mes honoraires de courtisan. Je vous assure (BF, 12).

Sus travestis imaginarios “se voyaient entourés et bientôt perdus parmi d’autres personnages” y pasean por varias calles. Para enredar más las cosas, el editor aparece en medio de ese texto imaginario: “Et au milieu de tout cela, toujours mon éditeur, installé dans un château fort entre St-Sulpice et le Sénat attendant que du bout de ma pointe Bic je lui fasse part de l’état du peuple”. El editor no solo está entre sus personajes imaginarios, sino que espera a brotar del esfero del narrador y hacer parte de todo. La Bic del narrador no solo tematiza la escritura, también señala que todo este texto está siendo creado; como se da en presente, el proceso se evidencia en el preciso momento de su ejecución¹¹³.

Las confusiones se mantienen hasta el final de la cita; justo después de que leamos que el editor hace parte de ese “pueblo”, se sugiere que el texto puede ser una conversación con alguien en la frase: “Je vous assure”. El primer capítulo/párrafo continúa hablando de comienzos “imaginarios” (pero igualmente narrados o aludidos) de la novela, encuentros con el editor y detalles sobre la historia de amor con Pietro Gentiluomo. Esta historia de amor acompañará la novela y se entrelazará con el proceso

¹¹³ “La Bic”, que suena como “la bite”, también tematiza la escritura desde el cuerpo masculino. La injerencia de lo corporal y sexual remite a elementos extraños a un sistema semiótico que buscan verbalizarse en un texto. Volveremos sobre este aspecto en el aparte 7.4.2.

que la acompaña: procrastinaciones, textos fallidos, devaneos, asesinatos, metaficción, sueños y aventuras.

Estas primeras líneas nos mostraron cómo se entrelazan los distintos elementos. Ahora, al aproximarnos al texto en su totalidad, la heterogeneidad evidencia más consecuencias. A continuación, escrutamos dos implicaciones: primero, la imposibilidad de una lógica causal entre los hechos, lo que impide explicaciones e interpretaciones; y segundo, la indiferenciación entre subsistemas con valoraciones distintas, lo que lleva a cuestionar nociones de valor y sus jerarquizaciones.

4.2.1. Imposibilidad de explicaciones e interpretaciones.

En la sección anterior separamos *Le bal des folles* en tres ejes que se intersectan en un único texto. Como esta novela contiene elementos que no son exclusivos de un único género, percibimos varios procesos de alteración de códigos y fronteras.

Como primera medida, si nos acercamos desde uno u otro género/subsistema, notamos que sus códigos y fronteras han sido alterados al incorporar nuevos elementos. Para comprobar cómo un género/subsistema se sale de sus códigos y convenciones basta con revisar la sección inmediatamente anterior y recordar que *Le bal des folles* es simultáneamente una novela policiaca violenta, una novela rosa retorcida y un *Künstlerroman* divertido. Hemos prescindido de la unidad temática. En estos tres ejes el protagonista y narrador es el mismo, “Copi”, y esta intersección se manifiesta en párrafos largos que acumulan elementos de varios géneros.

Si pensamos más allá de uno u otro subsistema, notamos que esta intersección conlleva una alteración de códigos y fronteras más amplia: los de la novela. Al aglutinar elementos en una intersección y prescindir de la unidad temática, *Le bal des folles* se aparta de varias convenciones del sistema de la novela en su momento y ámbito. Cuando el protagonista/narrador de todos los ejes temáticos es el mismo y los personajes saltan entre planos temporales o líneas argumentales, notamos tres alteraciones adicionales en el lenguaje de la novela: Primero, los eventos se acumulan sin seguir una lógica causal ni argumental; segundo, se imposibilita hallar una explicación coherente; y tercero, el texto no se puede interpretar.

Comencemos por la *ausencia de lógica causal*. Como vimos al revisar las líneas argumentales, los eventos se suceden sin seguir una lógica discernible; además, si a eso agregamos que las tres líneas se entreveran en un único texto, la sensación de perplejidad aumenta. Hay tantos sucesos e intrigas que sus líneas se desvanecen y desdibujan: Las parejas de la novela rosa se hacen y deshacen con tanta facilidad que carecen de importancia argumental; los crímenes y las escenas violentas se acumulan y pierden relevancia.

Detengámonos brevemente en una línea argumental para así mostrar la confusión: El personaje de Pierre/Pietro, por ejemplo, después de vivir una vida apacible (BF, 16) puede pasar a hacer striptease (BF, 53) y luego a ser un gurú en su propia religión (BF, 65); a continuación, puede internarse en una clínica (BF, 86), después trabajar como actor haciendo de Cristo (BF, 87), tener estigmas en su cuerpo y al final quererse cambiar de sexo para entrar a un convento de monjas carmelitas (BF, 135). Sin contar con que pasa de enamorarse alternativamente de “Copi” o Marilyn, pudiendo pasar en un solo párrafo de vivir con uno de los personajes a pelear con él, pasarse a vivir con el otro y al final de ese párrafo volver con quien estaba antes (BF, 42-45).

En ese caso revisábamos un personaje que solo protagoniza un eje, pero si a esto añadimos que otros personajes están en varias líneas simultáneas, la indiferenciación aumenta. El personaje de “Copi”, por ejemplo, puede pasar de recordar una unión con Pierre/Pietro a encontrarse con su editor, para luego contarle eventos a Marielle de Lesseps y después ir a una panadería para que la vidente que allí trabaja le cuente a través de su bola de cristal qué sucedía en el pasado de Marilyn (BF, 75-80).

La primera consecuencia de la sucesión de tantos eventos es el distanciamiento. La acumulación de “contingencias sin motivo”, como señalaba Pron, permite prescindir de la lógica causal. Aquello que se describía como “fraudulento” en el trabajo de Pron remite a un uso de un lenguaje que percibido como impropio según los usos previos:

Esta sucesión de **contingencias sin motivo**, muchas de las cuales resultan sustancialmente **contradictorias entre sí**, permite al autor **prescindir del vínculo causal entre los hechos que narra**, lo que afecta tanto al orden ontológico del mundo narrado como **problematiza el contrato narrativo** entre autor y lector. Se tiene pues la impresión de una narrativa ‘fraudulenta’, que, al avanzar mediante **contradicciones en el plano de la historia, dilapida todo el crédito que se le otorga**, entre otras cosas, **porque estas contradicciones y ‘sorpresas’ no le parecen tales al narrador**, quien no busca ninguna explicación verosímil a ellas y, por lo tanto, **produce un distanciamiento** (Pron 2007, 65).

Prescindir de la lógica casual permite reconocer la convencionalidad de los códigos y la arbitrariedad de las fronteras. En la investigación de Pron se describió un proceso de distanciamiento, señalando así cómo la historia problematiza el contrato narrativo y dilapida la credibilidad que se le pueda otorgar. La narrativa fue descrita como “fraudulenta” o “contradictoria”, pues no existe un conjunto único de códigos, ni una línea argumental coherente ni tampoco un subsistema al que se puedan adjudicar todos los elementos involucrados en la intersección.

A este distanciamiento subsigue una desautomatización de códigos. No solo cambia la suerte de uno u otro personaje, también se cambia de subsistema/género de un renglón a otro. Un capítulo empieza apelando a convenciones, textos previos o motivos de un género, activando así sus códigos y su manera de operar; pero después de unas líneas pasa a otro género, perturbando el uso anterior de los códigos. Más aún, si las alteraciones subsiguientes no remiten a ningún género reconocible –y por ende no apelan a códigos preestablecidos–, las fronteras se desdibujan aún más.

Esta desautomatización está acompañada de cuestionamientos lúdicos. Cuando *Le bal des folles* incluye elementos de un género o subsistema y a renglón seguido trae elementos de otro, los elementos evocados por el primer género/subsistema pasan a ser decodificados por el segundo o –en caso de que este cambio/abandono de códigos no sea adjudicable a un subsistema reconocible– a acompañarlos en un mensaje más amplio.

Este proceso se evidencia, por ejemplo, en el uso de ciertas citas o alusiones. Como vimos en el capítulo anterior, cuando un texto reconocible es aludido, se invocan también sus códigos. Como *Le bal des folles* remite simultáneamente a varios conjuntos de códigos o va alterando sus usos indistintamente, algunas citas o alusiones podrían parecer inconducentes; el mensaje citado no es usado para evocar los códigos (o el contenido) a los que se le asociaba anteriormente y es incluido/empleado en un nuevo mensaje que no comparte o no coincide con las asociaciones convencionales.

Estas citas, que podrían parecer “inconducentes” o “trivializadoras” según los códigos previos¹¹⁴, resultan mostrando qué tan convencional es el mecanismo de citar

¹¹⁴ Jochen Mecke, al observar este mismo proceso en los *Jeunes auteurs de Minuit*, llegó a señalar que el mecanismo propio de la intertextualidad era parodiado (dado que el texto aludido no era empleado para los usos acostumbrados). Mecke revisó cómo *La salle de bain* de Toussaint aludía a textos de Pascal y no incorporaba su contenido ni sus códigos iniciales en el nuevo mensaje: “In der Tat ergibt sich aus den intertextuellen Bezügen in *La salle de bain* ganz in Unterschied zur modernen Intertextualität keine

para apropiarse de códigos o, incluso, perseguir un prestigio. Al incluir textos reconocibles en esta intersección y emplearlos para usos desacostumbrados se resalta la arbitrariedad de los códigos del texto aludido y de los códigos del nuevo mensaje.

Veamos un ejemplo donde se alude a un texto y no se emplea para usos convencionales; al mismo tiempo vemos cómo un comentario sobre la “incongruencia” de un personaje es también un comentario sobre la heterogeneidad de la intersección. Marilyn llega intempestivamente a Ibiza, donde el narrador y Pierre/Pietro, y muestra comportamientos que no se corresponden con los que se había descrito antes; hasta ese momento ella había trabajado en un bar, hecho shows como Marilyn Monroe, traficado con drogas y hecho cine *underground*, pero nada que permitiera colegir un nuevo giro. Dentro de este evento de la novela rosa (la rival que irrumpe en la pareja) y la novela policial (Marilyn huye de Nueva York por problemas con la policía) aparece *La Divina Comedia*:

Elle arrive. Avec des cheveux violets, des costumes d’inspiration grecque de la même couleur très drapés, des ceintures dorées imitant les feuilles de laurier, des sandales, elle met des couronnes de fleurs sur la tête, tout en nylon, elle se promène la nuit en acide sur la terrasse avec une torche à la main, **récitant la Divine Comédie**. J’espère qu’un jour elle flambera avec ses nylons et sa torche. Cette **fillette ridicule mélange les modes et les goûts, elle se fixe sur un hybride d’Homère et de petite juive du Bronx et elle s’y installe avec force** (BF, 66).

La Divina Comedia es aludida y la cita no es usada para incorporar códigos o contenido de la obra; no hay alegorías ni se sugieren interpretaciones religiosas, tampoco se alude al Infierno o al Cielo en la obra de Dante. Conocer los textos de Dante no aporta a la lectura de *Le bal des folles*, ni hay guiños a sus pasajes. *La Divina Comedia* simplemente es usada para escenificar uno de los muchos cambios de un personaje que luego tendrá más cambios sucesivos.

Y aquello que el narrador comenta sobre las mezclas insospechadas de Marilyn es también un comentario irónico sobre la intersección novedosa que es *Le bal des folles*: “Cette fillette ridicule mélange les modes et les goûts, elle se fixe sur un hybride d’Homère et de petite juive du Bronx et **elle s’y installe avec force**”. No solo es

Verdichtung des Textes mit neuen Bedeutungen. Sie erteilen keine Lehre, sondern laufen (...) in das Leere bloßer Verweise” (Mecke 2000, 413). Esto le llevó a concluir más adelante que estos nuevos usos devenían en una “Parodie des Intertextes” (Mecke 2000, 414). Diferimos de designar este nuevo uso de textos previos como una “parodia del proceso de citación”; sin embargo, lecturas como las de Mecke señalan qué tanto se alteran los códigos de la novela. Los textos citados son usados de maneras inusuales y por eso llega incluso a suponerse que el mismo proceso de citación ha sido perturbado.

ridícula al combinar a sistemas heterogéneos, sino que persiste y se instala en esta nueva hibridez.

La copresencia de varios géneros y la ausencia de lógica causal tiene una consecuencia adicional: prescindir de la obligación de usar uno u otro (sub)sistema. Si el texto puede remitir a uno u otro indistintamente, esta confusión da como resultado que los eventos dejen de asociarse a los códigos de uno u otro género. El uso del lenguaje deja de remitir necesariamente a un (sub)sistema específico: las fronteras entre ellos se desdibujan y, de paso, reconfiguran los códigos de la novela.

Esto nos conduce a la segunda alteración en el lenguaje de la novela: la *imposibilidad de explicaciones*. La ausencia de lógica casual desdibuja fronteras y códigos e impide hallar explicaciones para los giros argumentales y los eventos acumulados. Si no hay nada que justifique los eventos ni los saltos de un (sub)sistema a otro, mucho menos habrá una explicación unívoca para los hechos descritos en esta alteración constante.

César Aira, al acercarse a *L'Uruguayen* en su ensayo sobre la obra de Copi, señalaba la implicación de estas intersecciones: “El relato en sí, al que nos hemos desacostumbrado, está químicamente libre de explicación. (...) Porque el relato, siempre lo es de algo inexplicable. El arte de la narración decae en la medida en que incorpora la explicación” (Aira 1991a, 17-18). De haber una explicación, ella carecería de interés, podría reducirse a una sucesión de causas o remitiría a algo que ya conoce el receptor o sistema (y que por ende sería trivial)¹¹⁵.

Si un relato se ubica lejos de las explicaciones y no permite reducciones, no solo se prescinde de una relación causal, sino que tampoco habría una conexión discernible entre los eventos:

Si imaginamos un mundo como el de Hume, en el que si arrojo un jarrón contra la pared, y el jarrón se rompe, **no hay ninguna relación necesaria entre un hecho y otro, sino una pura sucesión de espectáculos inconexos**, que podría darse al revés, y sólo está la repetición para crear la ilusión de causa (Aira 1991a, 19).

El relato está lejos de las explicaciones, prescinde de lógicas causales y presenta hechos inconexos. No hay ninguna relación necesaria ni continuidad obligada entre un

¹¹⁵ Como veíamos la definir el modelo de comunicación lotmaniano en la sección 2.3.1.2., esta se da entre la intersección de los espacios lingüísticos entre dos sistemas o agentes. La pertinencia de esta intersección radica en la necesidad de incorporar elementos nuevos y ajenos al sistema/agente con el que nos comunicamos, pues de lo contrario estaríamos contándole algo que ya conoce.

evento y otro; estos elementos no pueden ser adjudicables a un solo (sub)sistema ni organizados en un único mensaje coherente. Una explicación de los eventos supondría también una explicación de las relaciones entre subsistemas dentro de la intersección.

No solo se imposibilita algo que justifique por qué el argumento tomó una u otra dirección, sino también algo que explique la copresencia de diferentes (sub)sistemas en un solo texto. Si bien la sucesión de eventos en un relato permite hilar diferentes elementos, cuando contemplamos el texto como un conjunto/tejido percibimos la intersección y copresencia de distintos subsistemas y géneros.

Todo lo anterior nos lleva a la tercera alteración en el lenguaje de la novela: la *imposibilidad de interpretar*. Buscar interpretaciones en una intersección heterogénea implicaría reducir los elementos allí comprendidos a un solo (sub)sistema y pocos códigos. Si una interpretación parte de una conjetura que desea probarse¹¹⁶, esta conjetura debería ser aplicable a todos los subsistemas presentes en la intersección y corroborarse con todos los eventos del argumento. Pero en este caso no hay tal unidad que permita la aplicabilidad de una conjetura al texto como un todo.

Los hechos narrados, gracias a esas sucesiones inmotivadas y las alternancias entre subsistemas, dejan de entenderse como causas o antecedentes. Una conjetura es también algo que se deduce o intenta deducir, una explicación aventurada que aún no está confirmada. Como muchas explicaciones, ella presupone un orden lógico o una causalidad: en un proceso argumentativo suele buscarse un antecedente que pueda entenderse como causa de algo y luego, al asumirse como tal, aventurar que ese antecedente explica lo sucedido después. Pero en esta intersección, gracias a su heterogeneidad, este proceso es imposible¹¹⁷.

¹¹⁶ Al usar el término “conjetura” nos acogemos a la metodología sugerida por Umberto Eco en *Los límites de la interpretación*. Una conjetura es el paso que antecede a la formulación de una interpretación: “La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*” (Eco 1992, 41). No solo se supone una intención para el texto, sino que ella debe cumplir ciertos requisitos, como la coherencia interna y la correspondencia con el texto a interpretar: “Esta conjetura **debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico**. (...) [L]as conjeturas deberán ser probadas sobre la **coherencia del texto**, y la coherencia textual no podrá sino desaprobar algunas conjeturas aventuradas” (Eco 1992, 41). La conjetura sobre la *intentio operis* debe ser probada en la coherencia del texto y ser aprobada por todo el conjunto de este. Aventurar una conjetura presupone que el texto es un ente coherente y que ella puede verificarse en él sin que haya elementos de este que la contradigan. Si una intersección como la que nos ocupa impide ser asimilada “como un todo orgánico”, no habrá conjeturas posibles que sean aplicables a todo el texto.

¹¹⁷ La imposibilidad de una explicación/interpretación y la ausencia de una lógica causal le sirvió a Aira para asociar los relatos de Copi a mitos. Páginas más adelante, afirmó que “el mito sobrevive a todas las interpretaciones, renace siempre intacto. El sueño, no soporta nada que no sea la interpretación. Copi, el

La sucesión de hechos inmotivados impide al lector asumir que un hecho que precede a otro sea entendido como su antecedente lógico. Simplemente es algo que sucedió antes, pero eso no quiere decir que lo explique, predisponga y mucho menos que lo cause. Los hechos no se pueden entender como cadenas argumentativas; las recurrencias temáticas no crean conexiones posibles para la interpretación¹¹⁸.

4.2.2. Choques entre diversas valoraciones.

Una nueva intersección acopla elementos que antes estaban parcelados en distintos subsistemas. Cuando esta intersección es una novela resultan cuestionándose las jerarquías que, dentro de su sistema, existen entre diferentes subsistemas; si en el sistema de la novela se suponía que el material de determinado subsistema está mejor valorado que otro y en una intersección encontramos elementos de ambos (del más y del menos valorado), brotan preguntas sobre cómo valorar el nuevo texto y sobre qué justificaba la jerarquización previa.

En la obra de Copi no solo notamos la presencia de material proveniente de géneros menospreciados; su uso de la lengua también remite a aquello que antes habría sido asociado al mal gusto o a la pobreza estética. Esto se evidencia en particular en el uso de palabras soeces. Cuando revisábamos la presencia la novela rosa, encontramos palabras como “salope” (BF, 55) o “hyène” (BF, 55), pero esos nos son los únicos casos. En los encuentros sexuales encontramos palabras como “enculer” (BF 26, 29, 36, etc.); incluso uno de los reencuentros entre Pierre/Pietro y “Copi” es descrito así: “[Pierre] me caresse de l’index de l’anus inondé de foutre du chauffeur du taxi” (BF, 44). Los asesinatos y las peleas también son relatados en estos términos: un asesinato acompañado de tortura incluye líneas como “je vais chercher un hamster que je lui enfonce dans le cul” (BF, 105), cuando dos travestis discuten “on se casse la geule” (BF,

anti-onírico, está por entero del lado del mito” (Aira 1991a, 59). Esta lectura –asumir los textos de Copi como mitos– fue desarrollada posteriormente por José Amícola en *Estéticas Bastardas*, cuyo primer capítulo estuvo titulado “El trabajo con el mito” (Amícola 2012, 19-56).

¹¹⁸ En la obra de Copi el ejercicio de interpretación es ridiculizado. Tal vez el ejemplo más elocuente se dé en *L’Internationale argentine* (1988). Allí los poemas atribuidos al narrador son interpretados alternativamente como carta de suicidio o mensajes de motivación personal por los personajes. Los procesos de conjetura son ridiculizados con lecturas descabelladas y exageradas: por ejemplo, un político, “lector” de “Copi”, planea instaurar un programa de gobierno después de interpretar uno de sus poemas (donde, además, “ve” denuncias ecocríticas y discusiones postcoloniales).

34) y una pelea con la boa es descrita como una “saloperie” (BF, 53). Las palabras procaces abundan en la novela y con solo dar una ojeada se pueden encontrar varias de ellas¹¹⁹.

Otra prueba de la singularidad y heterogeneidad de esta intersección se manifiesta en las discusiones que *Le bal des folles* ha generado sobre la noción de valor en la literatura. Si en el anterior aparte revisábamos las consecuencias de incluir elementos de distintos subsistemas en un texto, en este analizamos qué sucede cuando se incluyen elementos que antes habían sido catalogados como “buenos” o “malos”.

Uno de los criterios de jerarquización dentro de los lenguajes artísticos ha sido adjudicar rangos como “alta” y “baja” cultura; también lo vemos cuando se apela a una “tradición literaria” para oponerla a una “cultura de masas”. Si bien estas jerarquías no remiten a subsistemas propios (pues incluyen elementos de diferentes subsistemas y no conforman (sub)sistemas por separado), sí denuncian una categorización arbitraria al interior de estos lenguajes. No es nuestro objetivo definir estas jerarquías, ni tampoco perfilar qué es entendido como “alto” o “masificado”. Lo que nos interesa resaltar es cómo algunos lectores perciben que se desdibuja o abandona esta categorización.

El desmonte y puesta en duda de estas jerarquías no es exclusivo de la obra de Copi, ni de la literatura, pues a finales del siglo XX se percibió que en el arte manifestaba un cuestionamiento paralelo. Trabajos como *After the great Divide* de Andreas Huyssen o *After the End of the Art* de Arthur Danto, contemporáneos al corpus, analizaron con exhaustividad este “fin” de las jerarquías y señalaron la dificultad de diferenciar entre “Arte” y “cultura de masas” o entre “alta” y “baja” cultura.

Peter Bürger, al acercarse a este problema en su artículo “Aporias of Modern Aesthetics”, también contemporáneo al corpus, resumió con claridad cómo era visto este desmonte. Bürger empezó señalando cómo un gnomo de jardín, ejemplo usual del mal gusto estético, podía emplearse en obras de arte con propuestas estéticas renovadoras. Si algo que antes se asociaba con el mal gusto ganó el estatus de arte, algo debió haber pasado con las jerarquizaciones:

¹¹⁹ Pron también señaló el uso de palabras soeces y dio un ejemplo elocuente sobre el uso de la palabra “pédé” en el título de *La guerre des pédés* (1982), resaltando así cómo lo procaz es un gesto más amplio que el de la simple grosería. “[L]a palabra ‘pédé’, en sí una forma inexacta y calumniante de referirse a los homosexuales” es usada para “cuestionar la identidad falsa entre homosexualidad y pedofilia” (Pron 2007, 46). Aquello que antes era usado como calumnia ahora se transforma en un nuevo mensaje.

So what has happened? A border has disappeared that as late as Adorno had the unquestionable status of a metaphysical principle guaranteeing the possibility of art: the border between art and the culture industry, and, simultaneously, between art and non-art. If one and the same garden gnome, as a piece of kitsch, signifies the total aesthetic incompetence of its owner, but as quotation testifies to an artistic sensibility so sophisticated as to be perverse, then—so it appears—the basis for Adorno’s aesthetic value-judgements has become deeply problematic (Bürger 1990, 48).

El artículo de Bürger evidenció la perplejidad que causó la imposibilidad de apelar a jerarquías previas; categorías férreas como arte e industria cultural u oposiciones simplistas entre “arte” y “no arte” resultaban inaplicables. Los criterios que antes habían alcanzado el estatus de preceptiva y de “principios metafísicos” demostraban una vez más su carácter arbitrario y mutable. Esta indagación de Bürger no solo evidenció el desmonte de la jerarquía, sino también cómo un mismo texto puede usarse de diversas maneras. Al final de la cita, con el ejemplo del gnomo de jardín, vemos como exactamente el mismo texto puede indicar “incompetencia estética total” o “sensibilidad artística sofisticada”; si bien es frecuente (y definitorio) de la semiósfera que varios textos puedan y sean decodificados según diferentes (sub)sistemas, en este caso llama la atención que estas dos decodificaciones tengan valoraciones estéticas opuestas.

La obra de Copi, al igual que las demás que nos ocupan, participa de un momento común en la historia del arte de finales del siglo XX. El artículo recién citado de Bürger, al igual que sus trabajos más amplios o los volúmenes mencionados de Danto y Huyssen, constatan y ejemplifican que este cuestionamiento de las jerarquías incluye a más obras y artistas.

En el caso de Copi, este desmonte es tan palmario que fue percibido como un acto violento. Un ejemplo de ello es la lectura que Alicia Montes hizo en “Camp neobarroco: homenaje, artificio y violencia”. Allí no solo vemos cómo se alude a temas ya presentes en el estudio de la obra de Copi, como la estética *camp*, la transgresión o el cuestionamiento del género¹²⁰, sino que estos cambios eran asociados a actos violentos e incluso pervertidos.

¹²⁰ La obra de Copi fue descrita como una transgresión simultánea de “las normas de género (literario y sexual)” (Rojas 2011, 53). Al apelar a temáticas homosexuales, la obra de Copi empieza por señalar la arbitrariedad de muchas convenciones asociadas al género sexual; esta transgresión lleva, a su vez, a cuestionamientos más amplios. Antonio Rojas lo resumió de la siguiente manera en su artículo “Géneros y cuerpos ‘degenerados’ en la narrativa de Copi”: En la obra de Copi “el objeto de la imitación tiene origen heterosexual”, y el cambio efectuado “radica precisamente en ‘homosexualizarlo’ o, si lo preferimos, en ‘queerizarlo’, es decir, en ‘enrarecerlo’, demostrando la falta de naturalidad, la falta de sustancia del objeto parodiado”. Y, con ello, “se manifiesta la igual identidad de original y copia,

El artículo de Montes evidencia hasta qué punto el cuestionamiento en la obra de Copi perturba la manera de decodificar una novela. La intersección fue descrita inicialmente como un “homenaje que revaloriza aquello que cita, recicla y usa” (Montes 2010, 100), señalando así cómo una intersección usa de nuevas maneras elementos previos. Pero, como parte de este material incorporado era menospreciado anteriormente, su inclusión en un nuevo texto fue descrito como un gesto violento; obras como la de Copi

[E]ntrecomillan su relación con la tradición literaria y la cruzan con los monstruos *kitsch* de la cultura de masas. Construyen, de esta forma, en el lugar híbrido y separado que delimitan, un espacio propio donde todas las perversiones, a través de las cuales manifiestan una pasión y un amor desmedidos por lo que es, tienen cabida. De modo tal que, aquello que sacralizan en el acto mismo de la elección, del recorte y de la separación, es convertido, al mismo tiempo, en objeto de escarnio, violación y sacrilegio (Montes 2010, 100).

Esta intersección fue descrita como un “lugar híbrido y separado”. Describirlo como un “lugar” nos recuerda la existencia de un espacio semiótico que, dada su particularidad y la heterogeneidad de los elementos que agrupa, es percibido como “híbrido y separado” o como un “espacio propio”. Dado que esta intersección delimita y agrupa elementos heterogéneos que antes no habían sido agrupados, precisamente el acto de elegir y delimitar hace parte de la propuesta estética. Montes lo describió como un proceso donde se “sacraliza” precisamente “el acto mismo de la elección, del recorte y de la separación”. Delimitar y agrupar nuevos elementos hace parte de la propuesta estética y de la renovación.

Si bien resaltó la propuesta estética de elegir y recombinar nuevos materiales, Montes apeló a términos reprobatorios para describir este ejercicio. Algunos elementos de la intersección fueron descritos como “monstruos *kitsch* de la cultura de masas”; no solo eran monstruosos ¹²¹, también acogían “perversiones”. Incluso el espacio

impidiendo el cierre metafísico que fundamenta la epistemología falocéntrica y la cultura heterocentrada” (Rojas 2011, 55). Un cuestionamiento sobre imposiciones de género sexual redundaba en un cuestionamiento sobre “la epistemología falocéntrica y la cultura heterocentrada”. Gracias a la estética *camp*, no solo se señala “el carácter biológicamente indeterminado y socialmente construido de la sexualidad” (Amicola 2000, 53) al parodiar, recombinar y señalar qué tan arbitrarias son las divisiones de género sexual, sino que paralelamente se “extiende su gesto transgresivo al ámbito de las convenciones narrativas” (Pron 2007, 41).

¹²¹ El diccionario de María Moliner define la palabra “monstruo” de la siguiente manera: “Ser que tiene alguna anormalidad muy notable y fea. En las fábulas y cuentos, animal dañino, grande y poderoso, generalmente de forma no real o resultado de combinar partes distintas de los animales reales. // Se aplica a una persona muy fea o repugnante por sus cualidades físicas o morales”. En el sexto capítulo volveremos a discutir este término para describir la renovación estética, pues la palabra “monstruo”

demarcado en la intersección fue descrito como un “objeto de escarnio, violación y sacrilegio”.

Términos como los anteriores remiten inexcusablemente a una reprobación moral y estética. Si a eso le añadimos la palabra “violación”, notamos que aquello reprobado moral y estéticamente resulta siendo percibido como un ataque, pues en una “violación” un “pervertido” ataca violentamente a otro (y por lo general en términos de acceso carnal violento).

Montes desarrolló esta lectura en su artículo e hizo de la violencia un eje y un motor, describiendo la propuesta estética de Copi como

una maquinaria violenta de escritura que *en y a través de esa violencia* funda, y conserva, su derecho estético a hacer con los materiales culturales lo que quiera: **fragmentarlos, tajarlos, disfrazarlos, profanarlos y llevarlos hasta sus límites extremos.** De modo tal que este juego no acabe hasta hacer de ellos algo **casi irreconocible** (Montes 2010, 101).

Si la obra de Copi fue descrita como violenta, podemos notar en qué medida se ha desmontado la jerarquía que resaltábamos. La alteración de los elementos previos y recodificados es tal que parecerían “casi irreconocibles”, de tanto que se han “tajado”, “disfrazado” y “profanado”. Allí notamos cómo se mantiene la reprobación religiosa y moral de un acto estético renovador (“profanar”), que incluso puede rayar en el delito o el anatema. Los “disfraces” nos recuerdan a los materiales previos recombinados, solo que ellos han sido “tajados” en este ejercicio renovador que va hasta los “límites extremos”.

En este punto se hace necesario hacer una pausa en el análisis. Si nos acercamos al trabajo de Copi desde preceptivas y codificaciones previas a las alteraciones que acompañan su obra, su renovación podrá ser vista como una “perversión” o una “profanación”. Si nos acercamos a ellos, por usar los términos de Rojas, desde “la epistemología falogocéntrica y la cultura heterocentrada” (Rojas 2011, 55), sus textos nos parecerán “degenerados”.

Esta arista del gesto es insoslayable, pero no es la única. Insistir en una lectura que halaga desde lo reprobatorio perpetúa aquellas valoraciones según las cuales estas transformaciones de códigos y fronteras entrañan algo “bajo”, “inmoral” o “feo”. El

también alude a seres particulares, únicos e irrepitibles, que difícilmente se pueden asociar a otros seres preexistentes o muestran mezclas novedosas. Si bien el trabajo de Copi también es “monstruoso” al buscar la originalidad, la renovación y la particularidad, es posible que la acepción de “monstruo” a la que aludía Montes esté más cerca de la fealdad.

malditismo resulta dándole la razón a aquellos a quienes se opone. Bajo estas lecturas, la obra de Copi quedaría relegada a una afrenta, una destrucción, un pecado o una violación, negándole a su propuesta estética la renovación de códigos y los nuevos caminos que entrañan y subsiguen a una explosión.

La renovación da un paso adicional y los códigos de la novela se han alterado. Simplemente son distintos, más allá de concepciones previas que no siempre competen a estos nuevos textos. Hay transformación, libertad y renovación, pero no hay necesidad de condenarlas. Los nuevos usos, si bien usan materiales que antes eran reprobados, no se quedan en una discusión sobre qué debe condenarse.

Como hemos insistido, los materiales previos se emplean para nuevos usos. Los elementos incluidos en la intersección, sin importar el prestigio que (no) tengan, son materiales empleados en una *nueva* recodificación. Como señala Aira en su ensayo sobre Copi: “La recurrencia de Copi al arte popular o masivo no tiene nada de moda o gusto por lo bajo” (Aira 1991a, 117). El “arte popular o masivo” es simplemente un material con el que se trabaja para nuevas obras de arte; no es lo mismo el material de una obra de arte que su resultado. Si el material tomado pertenece a un subsistema, nada obliga a que la nueva recombinación pertenezca únicamente a ese subsistema.

De igual manera sucede con las palabras procaces y su uso del idioma francés. Aunque parezca una perogrullada, hemos de recordar que tanto el artista como el editor no son ingenuos. Si bien Copi aprendió francés como lengua extranjera, eso no implica que su uso de ese idioma sea obligatoriamente pobre o que no pudiera escribir de otra manera. Copi, como muchos escritores en muchas lenguas, buscó usar el idioma de una manera novedosa y original; él mismo afirmó en su entrevista con José Tcherkaski que su fin como artista era ser original (Tcherkaski 1998, 32). No es por azar que su editor, cuando hablaba de su uso escrito del francés, lo describía como algo que no existe en ninguna parte: “Copi écrit en Copi. Il n’est pas un français qui ne pas habituelle, mais un français que **n’existe nulle part**” (Bourgois 1999). Un francés que no existe en ninguna otra parte es un francés novedoso, una nueva manera de hacer arte.

Si el uso del francés de Copi fuera efectivamente torpe y no pudiera “escribir bien”, eso no implica que la editorial no pudiera usar un corrector de estilo ni que las partes “mal escritas” no puedan resaltarse para luego ser cambiadas. Lo mismo puede decirse sobre cambios de tema intempestivos, exageraciones sentimentales, escenas violentas o

“inconsistencias” narratológicas: un *Lektor* (en el sentido alemán del término) fácilmente podría haber señalado estos “errores” y sugerir su “solución”¹²².

Cuando el arte cambia sus códigos y fronteras también cambia su noción de “bueno” o “bello”. Lo bueno o bello suele ser juzgado apelando a códigos y preceptivas preexistentes; si una explosión altera y permite que esos códigos se renueven, los códigos previos no tienen completa cabida (persisten como memoria, pero hay más) en la nueva recodificación. El aporte estético también radica en no caer en soluciones argumentales de “buen gusto”, ni en reducirse a nociones previas de lo que puede ser un uso “literario” del idioma que se use para escribir.

Aira trató sobre este tema en otro texto, *Cumpleaños*, y lo dicho allí se ajusta a lo que acá discutimos sobre la renovación evidenciada:

Y el arte no hay que hacerlo bien. Si se lo quiere hacer bien, es una artesanía, algo para vender y por ello sujeto al gusto del comprador, que por supuesto va a querer algo bueno. El arte crea su propio paradigma; no es ‘bueno’ de acuerdo a patrones preexistentes sino que lo que venga después (las artesanías que vengan después) serán juzgadas de acuerdo con él (Aira 2001a, 77).

Una artesanía, entonces, remite a preceptivas y códigos preexistentes, a aquello que se conoce antes de la aparición de un texto artístico y que predefine sus atributos. El arte, en cambio, transforma su lenguaje¹²³ y en virtud de estos cambios se decodifica después.

Las renovaciones estéticas no son variaciones de temas anteriores (que se leerían desde la combinación o enfrentamiento de códigos previos); ellas entrañan aumentos en la informatividad de un sistema, más allá de una recombinación. Como señalaba Aira en el mismo texto: “Las expectativas de cambio se construyen alrededor de un tema, pero el cambio siempre es un cambio de tema” (Aira 2001a, 9). El cambio de tema es lo que nos ocupa acá, y seguiremos pormenorizando.

¹²² Tal vez la prueba más certera de que este uso del idioma es deliberado es la versión en español que Copi hizo de *La vie est un tango* (1979). En *La vida es un tango* (1981) Copi también usó palabras soeces e incluyó “inconsistencias” similares a las de otras obras escritas en francés. Aira revisó el uso del idioma en la versión en español y señaló: “El castellano de *La Vida es un Tango* es peculiar: es el habla adolescente porteña de los años cuarenta y cincuenta. Esto también es deliberado: Copi no había olvidado su castellano. Es más, para encontrar el tono del relato se ayuda con el idioma estereotipado del folletín o el cine argentino de esos años” (Aira 1991a, 68). El idioma, en sus diferentes registros, se convierte en un material de trabajo. Aira hablaba del “tono del relato” y con ello se resaltaba que este uso del idioma hace parte de la propuesta estética. Además, si bien estos registros pueden ser menospreciados por algunos, eso no implica que la propuesta estética que los emplea también busque o apele al menosprecio: “Respecto del uso de la lengua estereotipada, Copi cree en esa lengua, no la usa como parodia. **La usa, simplemente**” (Aira 1991a, 68).

¹²³ Aira se refirió a esta alteración en términos de “cambió de paradigma”, aludiendo a la metodología de Kuhn. Para recordar las diferencias metodológicas entre la metodología de Lotman y la de Kuhn a este respecto, véase nota 17 en la sección 1.1.1.

4.3. Resumen del capítulo.

La copresencia de elementos heterogéneos en una intersección (texto) explica y estimula el aumento de informatividad en un sistema. Si un texto que sigue las normas de un género incluye elementos de otro, los elementos del género acogido podrían reestructurarse según los códigos del género que los incorpora. Ahora bien, si ningún género prevalece sobre los demás, no hay jerarquías entre ellos y el texto no se puede acoplar acorde a un único subsistema, se sugiere la posibilidad de que el texto sea alternativamente decodificado según uno u otro (o ninguno). Este ejercicio se hace más estimulante cuando los distintos subsistemas/géneros no solo tienen códigos distintos, sino valoraciones diferentes en el sistema más amplio que los acoge (la novela).

Para explicar este proceso hicimos una lectura atenta de *Le bal des folles* de Copi. Empezamos describiendo qué elementos se encuentran en la intersección y luego describimos las consecuencias de esta copresencia.

Primero revisamos los elementos heterogéneos en *Le bal des folles*. Al intentar agruparlos empleamos tres géneros: novela rosa, novela policiaca y *Künstlerroman*. En la novela rosa encontramos una historia de amor, la posibilidad de realización de un personaje mediante una relación en pareja y los distintos obstáculos que debe enfrentar. Este género es a veces menospreciado por sus retruécanos, cambios injustificados y por el exceso de sentimentalidad— y justo esto, lo que más se le reprocha, es lo que se explota en *Le bal des folles*. En el eje de la novela policiaca encontramos crímenes, pesquisas policiales, negocios ilegales y un personaje que huye. En este caso el menosprecio podría venir del “mal uso” de los códigos del género policiaco; no solo se rompe un pacto hecho por el narrador/protagonista, muchos elementos de la novela policiaca son usados atrabancadamente y algunas soluciones parecen facilistas. El tercer eje es el *Künstlerroman*, lo que estimula y complementa el alto componente metaficcional de *Le bal des folles*. “Copi”, el narrador y protagonista de los ejes anteriores, debe escribir una novela “sobre los homosexuales” por petición de su editor: se sugiere que los demás elementos narrados pertenecen a la novela que el protagonista “escribe” y pondera sobre la marcha. Con ello se tematiza el proceso creativo y se discute el origen del material con el cual se crea. La burla acompaña a la reflexión,

haciendo que *Le bal des folles* también se lea como una lectura irónica del género del *Künstlerroman*.

Después de indicar la presencia de diferentes subsistemas, señalamos las consecuencias de esta copresencia. La intersección de diferentes subsistemas deja de regirse según los códigos y fronteras de uno u otro, permitiendo así nuevas remodificaciones, usos y ampliaciones. Los resultados adicionales de esta heterogeneidad tienen como resultado dos alteraciones subsidiarias: primero, la imposibilidad de encontrar una lógica causal entre los eventos, lo que impide explicaciones e interpretaciones; y segundo, dado que los elementos presentes tienen valoraciones distintas, las nociones de valor del sistema de la novela son alteradas. Como ningún subsistema prima sobre otro y los hechos aparecen inconexos, la novela prescinde de la lógica causal y de relaciones obligatorias entre los eventos. Esta copresencia, sumada a la imposibilidad de explicaciones generales y de relaciones causales, también imposibilita la interpretación; si la formulación de una conjetura implica que esta sea aplicable al texto como un todo, la heterogeneidad y la copresencia impiden explicar o interpretar. La sucesión de hechos inmotivados impide al lector asumir que un hecho que precede a otro sea entendido como su antecedente lógico, imposibilitando asumir una argumentación. La copresencia de elementos con valoraciones distintas cuestiona y renueva la definición de valor en literatura. Si nos acercamos desde preceptivas preexistentes sobre “bueno” o “malo”, estos nuevos usos causarán perplejidades y rechazos, pero hemos de notar y subrayar que las recodificaciones del sistema conllevan redefiniciones del valor literario.

5. Confrontación con otras artes. *La télévision* (1997) de Jean-Philippe Toussaint: Traducciones ilegítimas, tropos y tensión.

En la sección 2.3. revisamos varios mecanismos de renovación. Entre ellos, la traducción y los diálogos entre sistemas y agentes se mostraba como un terreno fértil. Además, como revisamos en la sección 2.1., la semiósfera está caracterizada por su heterogeneidad y su asimetría; estas características no permiten que las traducciones siempre sean fieles, posibles o recíprocas, pues no siempre hay equivalencias.

Precisamente esta búsqueda de traducciones, acompañada de la dificultad de hacerlo con precisión, estimula aumentos de informatividad. Ya Lotman señaló la riqueza que ello genera, pues

[I]t is precisely in these situations that efforts to translate are most determined and the results most valuable. For the results are not precise translations, but approximate equivalences (...). This kind of ‘illegitimate’, imprecise, but **approximate translation is one of the most important features of any creative thinking**. For these ‘illegitimate’ associations provoke new semantic connections and give rise to texts that are in principle new ones (Lotman 1990, 36).

Si un texto no puede traducirse a otro lenguaje, el diálogo obligará a transformaciones que redundarán en aumentos de informatividad. Los resultados de estas traducciones “ilegítimas” son muy valiosos y estimulan nuevas conexiones semánticas. La creación está íntimamente ligada a la traducción, pues presupone y exige alteraciones que de otra manera habrían sido inimaginables.

Antes del análisis se hace necesario presentar algunos detalles sobre estas traducciones “ilegítimas”. Primero, veremos cómo el concepto de *tropo semántico* nos ayuda a comprender qué sucede en aquellos procesos “ilegítimos” de traducción, señalando cómo ciertos elementos remiten a su sistema original; y segundo, revisaremos cómo la *tensión* entre sistemas –fruto del diálogo entre ellos– también estimula la renovación.

A veces una traducción entre lenguajes se da de manera “legítima” y no se pierde información; pero no siempre es así y, con frecuencia, persisten elementos intraducibles del lenguaje original. Estos rastros se pueden comprender más fácilmente si recordamos los *tropos semánticos* y las figuras retóricas.

Los tropos semánticos permiten la creación de nuevas conexiones semánticas y simultáneamente mantienen rastros de su sistema original. Para comprender mejor este

concepto se hace necesario recordar cómo operan algunas figuras retóricas, como los símiles y las metáforas, para luego extender este mecanismo dentro del diálogo entre sistemas¹²⁴.

Recordemos brevemente qué define a una figura retórica en un lenguaje primario (japonés, embera, etc.), como los símiles y las metáforas. En términos generales, una figura retórica crea una relación entre elementos de diferentes campos semánticos, elementos que de otra manera no estarían conectados: “A pair of **mutually non-juxtaposable signifying elements**, between which, thanks to the context they share, a relationship of adequacy is established, form a semantic trope” (Lotman 1990, 37).

Por ejemplo, si usamos el símil “la literatura es como la carpintería” o la metáfora “la literatura es mi alimento”, las nuevas conexiones proporcionan asociaciones antes inexistentes. De todas maneras, el rastro del primer campo semántico se mantiene y aquella porción intraducible persiste después de emitida la figura retórica. Un tropo genera nuevas relaciones sin dejar de mantener la diferencia semántica explícita. En nuestro ejemplo sabemos que la literatura *no* es un trabajo con la madera y tampoco nutre el cuerpo; la figura retórica se puede comprender y asimilar, pero eso no implica que la literatura sea literalmente carpintería o algo de comer.

Este mecanismo se puede extender a toda la semiósfera; si antes hablábamos de distintos campos semánticos, ahora hablamos de distintos lenguajes. El mismo mecanismo se puede generalizar y extender:

A trope, therefore, is not an embellishment merely on the level of expression, a decoration on an invariant content, but is a mechanism for constructing a content which **could not be constructed by one language alone**. A trope is a figure born at the **point of contact between two languages** (Lotman 1990, 44).

El tropo se extiende a la semiósfera y manifiesta su naturaleza multilingüe: Un tropo es un “punto de contacto” entre lenguajes. Un lenguaje aislado no alcanzaría a emitir muchos mensajes si no existieran textos en otros lenguajes que, gracias a estos puntos de contacto, se puedan producir. Además, como el término “punto de contacto” lo sugiere –y como sucedía con las figuras retóricas de los lenguajes primarios–, siempre habrá elementos del lenguaje original que permanecerán en las nuevas recodificaciones.

Este contacto no solo estimula la creatividad, también la caracteriza:

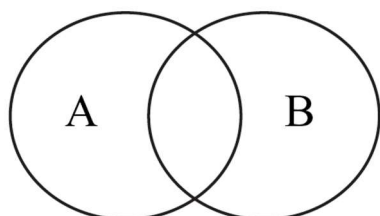
¹²⁴ Este proceso está explicado con mayor detalle en el capítulo “Rhetoric as a mechanism for meaning-generation” de *Universe of the Mind* (Lotman 1990, 36-53).

Tropes (...) **constitute the essence of creative thinking, and their function extends beyond art.** They are inherent in all creativity. For example, all attempts to create visual analogues for abstract ideas, to depict continuous processes in discrete formulae with the help of broken lines, to construct spatial physical models of elementary particles, and so on, are rhetorical figures (tropes). And just as in poetry, so in science, an 'illegitimate' juxtaposition often provokes the formulation of a new law (Lotman 1990, 37).

Los ejemplos de Lotman, más allá de los lenguajes artísticos, demuestran cómo el contacto entre sistemas permite describir y explicar muchos fenómenos. Sus ejemplos demuestran también cómo un tropo mantiene los códigos de su sistema original y, en virtud de los códigos originales, permite nuevos desarrollos.

Describir los tropos nos permitió explicar cómo numerosos elementos remiten a otros sistemas. Ahora recordaremos cómo el modelo lotmaniano de diálogo proporciona más herramientas para analizar los procesos de traducción y nos recuerda la importancia de aquello que es exclusivo de un sistema.

Pasemos ahora a explicar el papel de la *tensión* entre lenguajes en el aumento de información. Para ello, se hace necesario recordar el modelo de diálogo explicado en la sección 2.3. Como vimos allí, la comunicación entre distintos sistemas o agentes solo es posible a través del espacio lingüístico que comparten en su intersección:



(Lotman 2009, 5)

De la misma manera que recordábamos cómo la comunicación solo es posible en aquel espacio compartido, también insistíamos en la importancia del espacio lingüístico *fuera* de la intersección. Recordemos esta cita de Lotman para señalar la trascendencia de este espacio:

It appears that the value of dialogue is linked not to the intersecting part, but to the transfer of information between non-intersecting parts. This places us face-to-face with an insoluble contradiction: we are interested in communication in the very sphere which complicates communication and, in actual fact, **renders it impossible.** Moreover, the more difficult and inadequate the translation of one non-intersecting part of the space into the language of the other, the more valuable, in informative and social terms, the fact of this paradoxical communications becomes (Lotman 2009, 5-6).

Anteriormente señalábamos la importancia del material que pudiera llevarse a la intersección entre un sistema y otro. Entre más logre incluirse mayor será el aumento en informatividad: si un lenguaje carecía de esos elementos, al incorporarlos en esta intersección su potencialidad aumentará significativamente.

Esto conlleva un proceso recíproco: Siempre va a haber una porción del espacio lingüístico que no podrá llevarse a la intersección con otro sistema, creando así tensión. Habrá esfuerzos y esta intersección se ampliará y alterará, pero seguirá habiendo espacios de la semiósfera exclusivos de uno u otro sistema. Lotman insistía en ello: “In normal lingual communication it is necessary to introduce the concept of tension, **some form of resistance**, which the spaces A and B use to oppose one another” (Lotman 2009, 5). Al tiempo que el diálogo entre lenguajes se estimula, también habrá algo de resistencia: no todo lo que un lenguaje expresa puede ser expresado en el otro.

Esta dificultad recorrerá nuestro análisis. El lenguaje de la literatura aumenta su informatividad gracias al contacto con otros lenguajes: traduciendo lo que puede traducirse, legítima o ilegítimamente, y apelando a aquello exclusivo a su gramática. Si bien estos contactos permiten la inclusión de nuevos elementos, también señalan la especificidad de la literatura. Como veremos en el análisis, muchos procedimientos provenientes de otros lenguajes artísticos serán usados *como solo la literatura puede hacerlo*.

A continuación, revisaremos cómo se da esta confrontación entre lenguajes y cómo redundará en beneficio de la literatura. Para ello trabajaremos en detalle con *La télévision* de Jean-Philippe Toussaint. Este proceso se explica siguiendo dos pasos: Empezamos mostrando cómo se *podría* traducir la simultaneidad de la televisión o el cine en el lenguaje de la literatura. Sin embargo, como la bastardilla lo resalta, estos mecanismos *podrían* traducirse, pero nunca total ni legítimamente; por ello, luego revisamos cómo el lenguaje de la novela se aprovecha de esta imposibilidad y narra *desde la tensión*. Más que imitar o copiar, la literatura se nutre del contacto con otros lenguajes y se piensa a sí misma, tomando de otros lenguajes aquello que le permite explorar y alterar su propia gramática.

5.1. Temporalidades e imágenes superpuestas.

Lenguajes audiovisuales, como la televisión o el cine, tienen textos que pueden emitir varias imágenes simultáneamente; la coincidencia temporal de varios eventos, al intentarse traducir a la literatura, se evidencia en una serie de sucesos que orbitan sobre un punto temporal y que a su vez se despliegan a través de las páginas.

A continuación, veremos dos mecanismos empleados en *La télévision* para buscar esta simultaneidad. Primero mostraremos cómo se emplean dos temporalidades, una continua y otra cíclica (de estas dos temporalidades, la segunda persigue la simultaneidad al acumular imágenes alrededor de un momento puntual). Y segundo, revisamos una escena donde se entreveran estas temporalidades en un solo párrafo.

Empecemos por las temporalidades. *La télévision* mezcla dos tiempos: por un lado, un *tiempo continuo*, de quien recuerda y narra; y, por el otro, un *tiempo cíclico y recurrente* que se acumula alrededor de un evento.

La télévision gira alrededor del momento en el que el protagonista decide apagar el televisor y no volver a ver televisión. La novela orbita alrededor de los eventos que anteceden y subsiguen a esta decisión; el texto acumula imágenes y recuerdos alrededor de un punto temporal, añadiendo detalles o recordando sucesos cercanos y relacionados con esta decisión. En el primer párrafo encontramos rastros de las dos temporalidades. Se marca ese punto sobre el cual se orbitará y simultáneamente se marca el momento posterior en el que se recuerda:

J'ai arrêté de regarder la télévision. J'ai arrêté d'un coup, définitivement, plus une émission, pas même le sport. **J'ai arrêté il y a un peu plus de six mois, fin juillet, juste après la fin du Tour de France.** J'ai regardé comme tout le monde la retransmission de la dernière étape du Tour de France **dans mon appartement de Berlin**, tranquillement, l'étape des Champs-Élysées, qui s'est terminée par un sprint massif remporté par l'Ouzbèke Abdoujaparov, puis je me suis levé et j'ai éteint le téléviseur. **Je revois** très bien le geste que j'ai accompli alors, un geste très simple, très souple, **mille fois répété**, mon bras **qui s'allonge et qui appuie** sur le bouton, l'image **qui implose et disparaît** de l'écran. **C'était fini, je n'ai plus jamais regardé la télévision** (TV, 7).

El narrador ve la retransmisión de la última etapa del Tour de France a finales de julio de 1993 en Berlín. La fecha no está explícita, pero el narrador menciona que el uzbeko Djamolidine Abdoujaparov ganó. Esta etapa se corrió el 25 de julio y, como el

protagonista vio la retransmisión aún en julio, colegimos que este evento sucede entre el 26 y el 31 de julio de 1993¹²⁵.

El tiempo continuo, de quien recobra y redacta, suele estar conjugado en presente del indicativo; de este presente no sabemos casi nada, salvo escasas excepciones. Sin embargo, esa sensación de visita al pasado recorre toda la novela. Sobre el momento y lugar desde donde se rememora no podemos hacer mayores precisiones. Este primer párrafo es redactado algo más de seis meses después de la decisión, lo que nos ubica a principios de 1994: “J’ai arrêté il y a un peu plus de six mois” (TV, 7); nada garantiza que los capítulos de *La télévision* hayan sido redactados consecutivamente y no es imposible que algunos capítulos hayan sido escritos antes.

La temporalidad continua, con un narrador que revisita su pasado y su memoria, ya ha sido revisada por algunos críticos. Estas lecturas señalaban, en particular, su similitud con el proyecto de Marcel Proust. Esta conexión no solo ha sido identificada en las lecturas de *La télévision*, sino también en otras novelas suyas, y puede verse en los trabajos de Laurent Demoulin (“Dans le scriptorium de Jean-Philippe Toussaint”, 2010), Jacques Dubois (“Avec Marie”, 2010), Sjef Houppermans (“L’autre fugitive”, 2010), Pacale MacGarry (“T(itien) V(eccellio) / TV: Défense et illustration de la culture dans *La télévision*”, 2003), Pierre Piret (“Portrait de l’artiste en Oriental”, 2010), Patrick Rebollar (“Mines de riens. Essai sur *La télévision* de Jean-Philippe Toussaint”, 2003) y Olivier Scholle (“Der blinde Fleck. Variationen phototheoretischer Thesen in Jean-Philippe Toussaints *L’appareil-photo*”, 2003). Esta afinidad de Toussaint por el proyecto proustiano se hizo explícita en su ensayo “Lire Proust” (Toussaint 2012b, 61-68), donde Toussaint empezaba afirmando que “Par sa richesse et ses dimensions exceptionnelles, *À la recherche du temps perdu* est un livre qui nous accompagne toute la vie” (Toussaint 2012b, 61)¹²⁶.

Si bien esta temporalidad ya ha sido reconocida, lo que hace particular y renovador a *La télévision* no es esta temporalidad continua, sino su copresencia con otra temporalidad, cíclica y recurrente, en un mismo texto. En esta *temporalidad cíclica* los

¹²⁵ Estas precisiones sobre las fechas resultan importantes para señalar posibles “inconsistencias” cronológicas, pues páginas más adelante se ubica este evento en otra fecha: “ce jour du début du mois de juillet où j’ai arrêté de regarder la télévision” (TV, 28).

¹²⁶ Este texto apareció como prefacio a la traducción japonesa de *À la recherche du temps perdu* y también hizo parte del catálogo que acompañó la exposición de Toussaint *Lire/Louvre* del 2012. Proust también es aludido en *La télévision*: el protagonista conoce a un personaje (John Dory) en una lectura en alemán de *À la recherche du temps perdu* (TV, 106).

recuerdos se acumulan y la simultaneidad de la memoria se asemeja a la “sincronicidad” de los lenguajes audiovisuales. Se narra un evento y, páginas más adelante, se narra un evento simultáneo al anterior, logrando así en un mismo texto incluir eventos paralelos¹²⁷.

El momento de apagar el televisor no solo es el núcleo temporal de la historia; esta recurrencia también manifiesta una idea fija. Como señalaba Susanne Schlünder, esto nos remite a una estructura cíclica y su recurrencia a una obsesión:

Ähnlich wie in *La salle de bain* [primera novela de Toussaint] beschreiben Romananfang und -ende [de *La télévision*] damit das **Paradox einer offenen Zirkelstruktur**. Die Narration kehrt an ihren Ausgangspunkt – dort das Badezimmer, hier den Fernseher – zurück, (...) womit die Erzählung gleich **einer neurotischen Struktur ewiger Wiederkehr** erneut in ihren Anfang münden könnte. Auf dieser Folie liest sich die Geschichte des Ich-Erzählers, der seine selbst gewählte Fernsehastinenz als heroische Geste ausgibt und dabei nicht nur fortwährend über das Medium Fernsehen reflektiert, sondern seinen Entschluß wiederholt trickreich unterläuft, als Geschichte einer Obsession (Schlünder 2002, 214).

El evento recurrente es indisociable de la idea fija: esta obsesión se hace explícita y se enfatiza al hacerse inescapable y cíclica. Schlünder no solo resaltaba cómo estas dos particularidades están relacionadas, también recalca cómo lleva a la paradoja temporal.

La señal más notoria de la recurrencia de los recuerdos se da en los tiempos verbales. En el primer párrafo notamos cómo el presente del indicativo señala la importancia y la persistencia de un momento definitivo; el narrador se recuerda apagando el televisor y describe el evento en presente: “Je **revois** très bien le geste que j’ai accompli alors, un geste très simple, très souple, **mille fois répété**, mon bras qui **s’allonge** et qui **appuie** sur le bouton, l’image qui **implose** et **disparaît** de l’écran” (TV, 7). El presente del

¹²⁷ En esta temporalidad también encontramos “inconsistencias”, pues al superponer eventos alrededor de un punto temporal se presta para contradicciones. A continuación, resumimos los eventos que circundan ese día, lo que nos permite evidenciar la acumulación y la contradicción: En la primera escena el protagonista apaga el televisor. Luego narra eventos anteriores y lo visto en distintos televisores. Esa misma noche va a regar las plantas de unos vecinos, quienes le han encargado que las cuide mientras están de vacaciones. Al día siguiente va a un parque a leer sobre Tiziano, donde contempla el paisaje, reflexiona sobre su trabajo, parafrasea sus lecturas sobre Tiziano y recobra/narra eventos previos a apagar el televisor; al salir de allí vuelve a su hogar y escribe un par de palabras (las primeras, y tal vez únicas) de su trabajo sobre Tiziano. Luego de una conversación telefónica con su pareja (pues ella y su hijo se encuentran en Italia), que se presta para describir el entorno en el que ella se encuentra y aventurar escenas imaginarias con ella, el protagonista se encuentra con un amigo, toman unos tragos y vuelve en la noche a casa. Después de reflexiones y descripciones de anécdotas previas, el protagonista vuelve a su edificio; allí recuerda que hace mucho no riega las plantas de sus vecinos y entra al apartamento de ellos. Algunas plantas ya se han secado y, mientras espía el apartamento, vuelve a ver televisión. Si bien han pasado varias páginas y eventos entre una visita y otra donde los vecinos, según esta línea cronológica solo están separados, como máximo, por un día.

indicativo señala que el narrador revisita este evento desde un presente (“Je revois...”) y que lo hace de manera visual; el recuerdo no solo rebrota: el recuerdo se ve, como en pintura o televisión.

Este tiempo verbal también señala la intemporalidad e imprecisión del recuerdo. El narrador revisita un evento “mille fois répété” y describe una imagen familiar. Justo después de esta escena intemporal volvemos a la escena fundamental; este paso de lo impreciso, vago y repetido a lo puntual se marca cambiando la conjugación a pasado compuesto. Al final del párrafo leemos “[c]’était fini, je n’ai plus jamais regardé la télévision” (TV, 7) y volvemos al momento puntual.

El presente del indicativo no vuelve a ser usado para eventos imprecisos o repetidos; sin embargo, sí identificamos otro modo verbal para señalar la repetición e imprecisión: el imperfecto. En francés, al igual que en otras lenguas romances, el imperfecto suele usarse para narrar sueños, momentos que se prolongaron (y que no sabemos necesariamente cuándo empezaron o terminaron) y eventos del pasado que sucedieron más de una vez.

Muchos sucesos de *La télévision* son descritos en imperfecto, dando esta sensación de imprecisión, continuidad o repetición¹²⁸. Junto a estos momentos encontramos otros narrados en pasado simple, pasado perfecto o pluscuamperfecto, pero volviendo con frecuencia al imperfecto.

Veamos un ejemplo de cómo las temporalidades se entremezclan en un solo párrafo. La simultaneidad que habíamos resaltado de los lenguajes audiovisuales, al darse o buscarse en la literatura, se evidencia en la copresencia de las diferentes temporalidades y, en esta escena particular, en una *sincronía*.

En el penúltimo capítulo el protagonista recuerda cuando jugaba hockey con su hijo pequeño mientras estaban en Berlín. Allí notamos el imperfecto, acompañado de una precisión puntual en pasado simple; una vez descrito el juego, una conversación en el recuerdo es descrita usando varios tiempos verbales. Luego de ello el paréntesis hará un salto temporal y en la última oración nos ubicamos indudablemente en el presente de quien escribe. Todo esto en apenas unas líneas; el protagonista jugaba con su hijo y:

¹²⁸ El uso del imperfecto en *La télévision* no remite a sueños. Este procedimiento fue usado en la novela anterior, *La Réticence* (1991), donde nunca queda claro si lo descrito es un recuerdo vago, un sueño o una invención.

Je **posai** la rondelle sur le sol, la **fis** glisser sur le parquet avec ma crosse, **commençai** à patiner à gauche, à droite, **évitai** mon fils qui se **jetait** dans mes jambes, me **redressai** sur une jambe, **vacillai**, **pivotai**, **tirai**, **marquai**. But ! T’as vu ça, dis-je. C’est une passoire, ton fils, dis-je à Delon en patinant dans le salon pour aller me replacer au centre du terrain. Mais laisse-le gagner, il a cinq ans ! **dit-elle** en s’asseyant en face de nous dans le canapé. Il a déjà cinq ans ! **dis-je** (c’était incroyable, ça changeait tout le temps : **il n’y a pas quinze pages, il avait quatre ans et demi**). Au rythme auquel t’écris, **remarque**, il sera majeur quand on te lira, dit Delon (TV, 210).

El juego recordado es narrado inicialmente en imperfecto, con movimientos que se prolongan. Llama la atención que al principio haya una mención en pasado simple (“je fis”), lo que señala que el juego sucedió una sola vez. La vaguedad se intensifica con varios verbos conjugados que, uno detrás de otro, insisten en el imperfecto: “[je] **évitai** mon fils qui se **jetait** dans mes jambes, me **redressai** sur une jambe, **vacillai**, **pivotai**, **tirai**, **marquai**” (TV, 210).

Esta temporalidad es interrumpida por un momento puntual: el narrador conversa con su pareja, Delon, y la charla mezcla el presente de la conversación con el (posible) pasado de la escena. Si bien términos como “dis-je” y “dit-elle” (“dije yo” y “dijo ella”) suelen estar conjugados en pasado simple al narrar diálogos, nada impide pensar que no “dis-je” y “dit-elle” no estén conjugados en presente del indicativo (“digo yo” y “dice ella”).

Suponer esta conjugación parecería forzado si en las oraciones siguientes no hubiera más saltos temporales. Después de comentar la edad del niño, el narrador abre un paréntesis que se sale del momento recordado, hace explícito el proceso de escritura y recalca cómo ha tomado tanto tiempo su redacción: “Il [el niño] a déjà cinq ans ! dis-je (c’était incroyable, **ça changeait tout le temps : il n’y a pas quinze pages, il avait quatre ans et demi**)” (TV, 210)¹²⁹. Del recuerdo del niño que jugaba y la conversación con la pareja pasamos a un narrador que recuerda qué tanto tiempo se condensa en unas páginas.

¹²⁹ El paréntesis en la obra de Toussaint no solo remite a cortes temporales. Es un recurso frecuente: incluyen comentarios irónicos que no se pueden adjudicar a ningún personaje particular, sugieren diálogos entre personajes o hacen cambios temáticos. María Luisa Guerrero, en su artículo sobre la copresencia de la continuidad y discontinuidad en *La télévision*, hizo una explicación sucinta de este uso: “[E]l narrador [de *La télévision*] se sirve del paréntesis como elemento de continuidad semántica pues en él introduce explicaciones o correcciones al mensaje en el que la información parentética se inserta, o bien da a conocer, entre estos signos de puntuación, breves fragmentos de discurso directo que sacan al texto de la monotonía de la narración exclusivamente filtrada por el discurso del narrador” (Guerrero 2014, 703). El uso del paréntesis cumple la función de “interferencia discursiva”. En un texto continuo, con párrafos amplios y cadenciosos, se incluyen paréntesis que insertan sucesos u opiniones que contraponen, contrastan o complementan lo narrado.

Por último, este proceso es evidenciado en el preciso momento de su escritura, gracias al comentario de la pareja: “Au rythme auquel **t’écris, remarque**, il sera majeur quand on te lira, **dit** Delon” (TV, 210). Este comentario cumple varias funciones. Primero, añade humor a *La télévision*, Delon se burla de la lentitud de quien redacta; segundo, esta burla, emitida en presente, nos lleva al momento de su redacción y la describe como un proceso pausado; y, por último, el comentario de la pareja señala otra particularidad de la literatura: sus textos suelen ser decodificados después de haber sido emitidos. Este último comentario recalca una característica definitoria de la literatura: su capacidad de concentrar el tiempo; en este caso alguien redacta en presente, recuerda un evento de su pasado y espera ser leído en un futuro.

Como lo muestra la revisión de esta escena, el uso de diferentes mecanismos propios de la literatura (como los tiempos verbales y el uso de paréntesis) permiten incorporar, *mutatis mutandis*, algunas particularidades de los lenguajes audiovisuales: varias temporalidades conviven en una escena. Ahora bien, esta es una escena particular. En *La télévision* la “sincronicidad” de los eventos es un efecto *a posteriori*, después de terminada la lectura. Esta simultaneidad es enteramente literaria. Si bien la revisión anterior señala la simultaneidad y la indiferenciación de las temporalidades en *una* escena particular, la simultaneidad de *todas las escenas* que giran y recurren alrededor del centro argumental (aquel día en que dejó de ver televisión) solo se puede observar en el texto como un todo, pues la literatura visita cada escena una a una¹³⁰.

5.2. Traducciones hipotéticas y tensión.

Jean-Philippe Toussaint se quejaba de la escasa comunicación entre lenguajes artísticos en una entrevista. Según él, los escritores actuales sabrían poco de arte contemporáneo,

¹³⁰ Sandra Contreras, al aproximarse a la obra de Aira, reconoció una problemática análoga en sus temporalidades. Ella lo llamó “velocidades relativas” y lo resumió así: “El procedimiento de las velocidades relativas según el cual el relato avanza hacia el final alternando entre **urgencia y retardo**, entre **simultaneidad y sucesividad**, muestran el continuo de su carácter de impulso hacia adelante” (Contreras 2002, 208). La alternancia entre simultaneidad y sucesividad remite a la confrontación con otras artes y a su respuesta literaria; la simultaneidad es lo buscado en otras artes y la sucesividad la respuesta literaria. Vale resaltar la similitud entre aquello que Contreras designaba como un vaivén entre “urgencia y retardo” y lo que Toussaint sugería en su ensayo “L’urgence et la patience” (Toussaint 2012b, 21-46); en ambos casos el proceso creativo se explica como una alternancia entre distintas velocidades: la lentitud y la velocidad. Volveremos sobre este ensayo de Toussaint en el aparte 7.4.2.

de la misma manera que los artistas visuales parecerían leer poco de lo que se escribía a su alrededor. Los escasos intentos de traducción entre lenguajes restringen los aumentos de informatividad:

J'ai souvent, en effet, le sentiment que la littérature contemporaine est plus littérature que contemporaine. Je ne suis pas sûr que les écrivains actuels aient une bonne connaissance de l'art contemporain. (...) Les barrières sont encore très rigides. Je n'ai pas non plus l'impression que les plasticiens lisent beaucoup la littérature contemporaine, pas plus que les cinéastes. Chacun vit dans son monde. Pourtant, les rares curieux enrichissent considérablement leur travail (Bourmeau y Toussaint 2005, 3).

Las fronteras entre lenguajes se mantienen rígidas porque los artistas no intentan sobrepasarlas o aprovechar su riqueza, recriminaba; “chacun vit dans son monde” y, por ello, los escasos artistas con curiosidad en otros lenguajes enriquecerían su trabajo.

El choque estimula la renovación de la literatura. ¿Qué puede hacer la literatura en un mundo de imágenes? Toussaint, en otra entrevista, también se refirió a cómo la literatura incorpora materiales audiovisuales y los emplea como solo ella podría hacerlo:

Je suis un écrivain visuel, plutôt que cinématographique. Dans mes livres, je crée des images, mais ces images ne sont pas physiques, elles ne sont pas faites, comme au cinéma, avec des comédiens, avec de la pellicule et de la lumière, ce sont des images mentales, faites de mots, de verbes, d'adjectifs et d'adverbes, ce qui est éminemment littéraire (Henry y Toussaint 2009, 1).

Su trabajo es “eminente literario”; las imágenes no son “físicas”. La literatura trabaja con sus propios elementos y responde a aquello que causó y señaló la tensión.

En esta sección desglosaremos este proceso en *La télévision*. En el primer aparte revisaremos el componente ensayístico: aquello que el narrador alaba o recrimina de otras artes. Luego revisaremos cómo algunos tropos y particularidades de otras artes se invocan o buscan incorporarse a la literatura: en el segundo aparte exploraremos cómo las imágenes estáticas de la pintura permiten incluir tropos semánticos, sugerir valores asociados a la contemplación y reflexionar sobre las artes; y en el tercer aparte veremos cómo se estimulan exploraciones para la literatura al narrar como si los eventos estuvieran viéndose en televisores.

5.2.1. Particularidades y valores de otros lenguajes.

Un error frecuente en algunas aproximaciones a *La télévision* fue equiparar los juicios del protagonista a la exploración artística de la novela. Según Warren Motte, después de leer *La télévision*, se concluía que la televisión: “fosters indifference, its representation of experience is reductive, it doesn’t leave time for reflection, etc. (...). As a man of the written word, he [el protagonista] is convinced that literature is vastly superior to television” (Motte 1997, 159). Pascale MacGarry señaló una oposición entre televisión y “cultura”, llegando a afirmar que en la novela “tout en confirmant son attachement à un système de valeurs qu’il estime menacées [por la televisión] et dont il prend donc la défense” (MacGarry 2003, 87); esta “amenaza” a la “cultura” se contraponía a los valores ensalzados en (y atribuidos a) la pintura. Emer O’Beirne vio las menciones a la historia del arte europea como una prueba de esta oposición: “the text is part critique of television, part descriptive account of places and events seen by the narrator through the filter of major works of art. The art-historical roll-call is impressive” (O’Beirne 2006, 242); además, ella hizo una revisión de las críticas a la televisión de estudiosos como Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu, Paul Virilio, Marc Augé, Régis Debray y Stéphane Breton y señaló su presencia en *La télévision* (O’Beirne 2006, 239-242)¹³¹. Por su lado, Olivier Mignon declaró a la televisión como “l’ennemi juré de la pensée” (Mignon 2010, 70) en su lectura de *La télévision*.

El narrador sí emite juicios en contra de un arte y a favor de otro, pero eso no implica que la novela sea únicamente esta diatriba o loa. En este aparte revisaremos brevemente los argumentos de la porción ensayística. Seremos breves por dos razones: primero, esta condena a un lenguaje y el ensalzamiento de otro ya ha sido documentada en los artículos recién citados; y segundo, lo que nos interesa analizar es cómo el lenguaje de la novela se enriquece después de la confrontación.

En términos generales, la contraposición señalada por el protagonista se puede resumir así: por un lado, tenemos una *quietud contemplativa y estimulante* asociada a la

¹³¹ La presencia de ensayos sobre lenguajes artísticos en la obra de Toussaint ha estimulado en la academia un ejercicio particular. Dado que en sus novelas se puede rastrear la presencia de ensayos de pensadores del siglo XX sobre estos temas, algunos críticos recalcan los apartes de las novelas que coinciden o discuten con los de algunos pensadores. Un buen ejemplo se encuentra en las lecturas que se han hecho sobre *L’appareil-photo* (1989) y su convergencia con algunos ensayos sobre fotografía. Ver Albright 2011, Mignon 2010, Ost 2014, Scholle 2002 y Winter 2002.

pintura y, por el otro, un exceso de *movimiento acelerado e infértil* asociados a la televisión. El primer capítulo de la novela funciona como la apertura de un ensayo: primero se muestran los efectos de estas artes sobre el protagonista, para luego presentar algunos juicios sobre ellas. Esto dispondrá el material para el resto de la novela y los desarrollos o complementos de estas opiniones.

Empecemos por los efectos de la televisión y la pintura. En las primeras páginas el protagonista describe largas sesiones frente al televisor que lo dejan aturdido y abotagado; después de varias retransmisiones de eventos deportivos narra que “[j]e sortais de ces retransmissions nauséux et fourbu, l’esprit vide, les jambes molles, les yeux mousses” (TV, 10). Luego de ello, presenta la concentración y contemplación previas a un trabajo creativo como una parte esencial del proceso de escritura; este lento proceso de maduración de las ideas es descrito como “no hacer nada” y asociado a los valores que acompañan a la pintura. Pero “no hacer nada”, en este caso, tiene una connotación positiva:

Par ne rien faire, j’entends **ne faire que l’essentiel**, penser, lire, écouter de la musique, faire l’amour, me promener, aller à la piscine, cueillir des champignons. Ne rien faire, contrairement à ce que l’on pourrait imaginer un peu vite, exige **méthode et discipline, ouverture d’esprit et concentration** (TV, 10-11).

“Ne rien faire” es centrarse en lo esencial. Con ello, a lo largo de la novela, se invocará la “ouverture d’esprit et concentration” indispensables para la preparación y continuación de un proceso creativo. Esta quietud metódica y concentrada se opone al empacho y la sobreestimulación que podrían causar largas horas frente a un televisor.

Una vez descritos los efectos, pasemos a los juicios expuestos en las primeras páginas. El narrador, al discutir sobre la “ilusión de realidad” que cada uno de estos lenguajes alcanzaría, presenta algunas de sus opiniones. Por ejemplo, describir cómo se logra esta “ilusión” en un cuadro del renacimiento le permitirá realzar las particularidades que encuentra en la pintura, para luego oponerlas a las que ve en la televisión:

L’illusion de la réalité dans un tableau de la Renaissance, l’illusion, à partir des couleurs et des pigments, des huiles et des coups de brosse sur la toile, des retouches légères, au pinceau ou même au doigt, d’un simple frottement du bord du pouce dans la pâte encore légèrement humide d’huile de lin, d’avoir en face de soi quelque chose de vivant, de la chair ou des cheveux, de l’étoffe ou des drapés, d’être en présence d’un personnage complexe, humain, avec ses failles et ses faiblesses, quelqu’un avec une histoire, avec sa noblesse, sa sensibilité et son regard – combien, au juste, de millimètres carrés de couleur représente la force de ce regard qui traverse les siècles ? –

est par nature fondamentalement différente de l'illusion que propose la télévision quand elle représente la réalité, simple résultat mécanique d'une technique inhabitée (TV, 13-14).

Aquí se ensalza la pintura y sus resultados. La pintura, según este argumento, *remite a un proceso* y lo hace explícito. El narrador, al describir los méritos de la pintura, hace una lista de los materiales de un pintor y de sus elecciones.

Más que la diferencia entre materiales entre un lenguaje y otro, este ensayo sobre la pintura subraya la *elección* del artista. Según este argumento, un cuadro terminado remite a gestos y elecciones rastreables. La materialidad de una pintura hace evidente la elección de implementos y materiales y, por ende, el uso de determinados códigos. Una pintura incluye el proceso que condujo a completarla y la contemplación/decodificación de este trabajo corrobora a la culminación de un mensaje.

La “ilusión” alcanzada por la televisión, en cambio, se describe como un “simple résultat mécanique d'une technique inhabitée”. Y los resultados que logre serían alcanzados “par mégarde, pourrait-on dire, par simple déterminisme technique, par incontinence” (TV, 13).

Al terminar el primer capítulo quedan expuestas las opiniones del narrador y los efectos asociados a cada lenguaje. Por el lado de la pintura, notamos que el resto de la novela es un ejercicio de los atributos alabados y buscados en ella. El proceso de creación acompaña *La télévision*: cómo trabaja el protagonista, cómo recoge información, cómo se prepara, cómo medita, qué palabras elige y qué quiere aportar. No solo eso, la noción de temporalidad asociada a la pintura, con la quietud y la lenta exposición de sus elementos, es ensalzada e invocada con frecuencia: el protagonista contempla cuadros con detenimiento, camina largamente, observa/describe el paisaje y va a nadar con frecuencia¹³².

¹³² Toussaint continuará desarrollando su ensayo sobre las particularidades de la pintura en otros textos. De particular interés para nuestra argumentación es el prólogo de la reedición del 2012 de *Autoportrait (à l'étranger)*. Si la pintura, como acabamos de señalar, incluye el proceso en el resultado final, el autorretrato es una reflexión sobre la pintura misma: “En peinture, il y a toujours quelque chose d'émouvant dans la pratique de l'autoportrait. (...) Quand Rembrandt peint des autoportraits, c'est de peinture qu'il nous parle, pas de lui-même. Certes, il se prend lui-même comme sujet d'étude, mais sa personne n'est qu'un prétexte, c'est son art qu'il interroge” (Toussaint 2012a, 10). El arte se cuestiona a sí mismo en los autorretratos. Por extensión, cuando un artista hace un retrato de sí mismo (y no solo en la pintura), el trabajo se torna en una reflexión sobre la creación y el arte.

La pintura también estará presente en varias descripciones: imágenes que remiten a pinturas conocidas, algunas pinturas suscitarán reflexiones y algunas escenas aludirán a cuadros de la historia del arte europeo occidental.

A la diatriba del personaje contra la televisión se agregarán matices, detalles y anécdotas. Ya se ha mencionado la abulia a la que conducen largas sesiones de televisión. Este embotamiento será descrito con frecuencia en la novela, acompañado de escenas donde el protagonista se entorpece después de ver televisión. También hay críticas sobre la ubicuidad de estos aparatos (TV, 129-130), la calidad de sus contenidos (TV, 132) y su excesiva presencia en la prensa (TV, 55) y en las conversaciones (TV, 204-205). La televisión le impedirá concentrarse hasta el último capítulo e interrumpirá varios intentos por trabajar (TV, 19-20, 40, 221-222).

Si bien el exceso de información, el flujo continuo de imágenes y la heterogeneidad son condenados por el personaje, precisamente estos atributos serán incorporados en el mismo texto que defiende una temporalidad pausada, contemplativa y sosegada. En los siguientes apartes veremos cómo estas particularidades se traducen de manera “ilegítima” al lenguaje de la literatura; si bien estas características pueden ser reprochable al observarse en televisores, cuando ellas se incorporan en una novela la literatura se enriquece y cuestiona. El arte de la novela, sin necesidad de perder una postura crítica ante la televisión, puede tomar de ella recursos que le permiten renovarse.

5.2.2. Quietud y minuciosidad buscadas en la pintura: Tropos, contemplación y arte sobre el arte.

La pintura cumple varias funciones en la renovación. Para explicar este proceso en *La télévision* dividiremos la argumentación en tres pasos. Primero explicaremos cómo son tomados algunos referentes y usados en *tropos semánticos*. Este proceso es muy similar al de cualquier texto literario que aluda a imágenes. En el segundo paso veremos cómo se apela a la pintura para comunicar valores asociados a la *contemplación* y la *creación*, como la observación detenida, la inmovilidad y el ritmo pausado. Al incorporar códigos de este lenguaje y escribir desde la tensión, se desarrolla un ensayo sobre el proceso creativo. Por último, con miras a conectarnos al siguiente aparte, veremos cómo la

pintura, unida a la televisión en un texto literario, permite una *reflexión de las artes sobre las artes*.

Empecemos con los *tropos semánticos*. Como decíamos al principio del capítulo, si bien la porción traída desde otro sistema ayuda a comunicar un mensaje (o simplemente es incluida en un texto retórico), la traducción no es completa: la porción aludida sigue remitiendo al sistema original.

La pintura y la televisión median el relato y sus referentes son invocados con frecuencia en *La télévision*. El protagonista remite a una memoria visual (posiblemente compartida por lectores de culturas afines y, en los casos de menciones explícitas de obras, siempre verificable) y cita referentes de la historia del arte de Europa occidental. De la misma manera que se invocan códigos de otro sistema, también se alude a decodificaciones previas de ellos.

La historia del arte de Europa occidental recorre *La télévision*. El protagonista investiga sobre Tiziano, describe varios de sus cuadros, visita el museo de Dahlem en Berlín y relata escenas apócrifas sobre el pintor. Como en los tropos semánticos, algunas escenas son descritas apelando a símiles: imágenes vistas por el narrador remiten a cuadros y algunas escenas son descritas como si fueran una pintura.

La pintura enriquece el texto. No solo las alusiones visuales, que traerían una imagen, sino también a la manera de percibir (y, por ende, de narrar). Las alusiones a pinturas de Europa occidental y América del Norte recorren la novela¹³³ y son más abundantes que las alusiones a otros lenguajes artísticos¹³⁴, dándole así un especial énfasis.

Veamos un ejemplo de cómo funcionan estos tropos. Al aludir a determinadas pinturas, la imagen visual se transmite con una precisión distinta a la que lograría la literatura; además, más allá de lo visual, se invocan valores implícitos en esas obras de arte. El tropo que usaremos como ejemplo también apela a la televisión, mostrando cómo las remisiones a distintos lenguajes enriquecen el proceso y dan más información. La pintura y la televisión no solo proporcionan textos (imágenes): estas imágenes sugeridas también son usadas en el ensayo.

¹³³ Encontramos alusiones a pinturas de Amberger (TV, 196), Boucher (TV, 185), Cranach (TV, 38, 200), Durero (TV, 186), Van Eyck (TV, 101), Fragonard (TV, 123), Hoppner (TV, 185), Largillière (TV, 185), Raeburn (TV, 185), Rafael (TV, 135), Nattier (TV, 185), Pollock (TV, 96) y Leonardo da Vinci (TV, 135-136, 183).

¹³⁴ Del arte contemporáneo encontramos alusiones a Kienholz (TV, 123), Paik (TV, 216), y Vostell (TV, 216); a la escultura se alude en una anécdota asociada a Miguel Ángel (TV, 74-75).

El protagonista divaga y se pregunta por su decisión: “je me demandai alors pour quelles raisons, dans le fond, j’avais fini par arrêter de regarder la télévision” (TV, 134-135). Se descubre incapaz de dar una respuesta precisa y, más que contestar con ideas, responde con una *imagen*:

C’est un faisceau de raisons, sans doute, qui était à l’origine de ma décision d’arrêter de regarder la télévision, toutes étant nécessaires, aucune n’étant suffisante, et il serait vain, je crois, de chercher une raison unique susceptible de pouvoir expliquer mon passage à l’acte. **On m’avait raconté qu’un jour, aux États-Unis, un journaliste d’une chaîne de télévision** privée était par venu à interroger un désespéré qui venait de se tirer une balle dans la tête sur les raisons qui avaient pu expliquer son geste (le document, un peu **gris**, un peu **flou**, **avait été filmé de façon très brute, très documentaire**, l’opérateur ayant mis un genou à terre, caméra à l’épaule, et le journaliste ayant simplement approché son micro de la bouche du désespéré et soulevé sa nuque, avec beaucoup d’égards, pour qu’il veuille bien, s’il voulait parler, parler dans le micro), et que le malheureux, étendu sur le trottoir et baignant dans son sang, aurait juste, en guise de réponse, dans un faible geste de la main tournée vers les cieux qui rappelait **autant le geste auguste de Platon dans *L’École d’Athènes* que celui, plus énigmatique, du *Saint Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci**, tendu péniblement le majeur de la main droite en direction de la caméra et murmuré *Fuck you*.

Je serais assez tenté à m’en tenir également, pour l’heure, à cette explication – et j’étéignis la télévision (TV, 135-136).

Primero está la pintura. Un hombre yace en un charco de sangre después de dispararse en la cabeza. Su mano se extiende y recuerda a la de Platón en *La escuela de Atenas* del pintor italiano Rafael y a la de san Juan Bautista en el cuadro homónimo del también italiano Da Vinci. La mención de estos cuadros permite una descripción precisa de la posición de la mano, descripción que tal vez sería dificultosa (y por lo menos más larga) sin esta alusión. Quien conozca los cuadros podrá recordar detalles y añadir información¹³⁵.

No solo se invocan imágenes, también valores asociados a ellas. El gesto de Platón es “augusto” y el de san Juan “enigmático”; con ello se le añade solemnidad y pompa al moribundo. La gravedad asociada a esta expresión también participa de la exaltación de la pintura; como sus textos han sido alabados por el protagonista, descritos en detalle y estudiados, cuando la imagen del moribundo se incluye en el mismo campo semántico, ella es asociada a todo lo dicho sobre pintura.

¹³⁵ Quien revise los cuadros notará que la mano de Platón y la de san Juan Bautista están en una posición incómoda para el cuerpo, difícilmente imaginable para alguien que acaba de darse un tiro. La improbabilidad de este gesto en un moribundo del siglo XX remite con insistencia a la pintura y señala que, más que describir una escena, se invoca un lenguaje.

En la cita también surge el reproche a la televisión. A la gravedad del gesto de un moribundo se le superpone una grabación televisiva imaginada por el narrador “filmé de façon **très brute**, très documentaire”. El código de la televisión es invocado y con él un juicio implícito. De manera similar a como sucedía con las alusiones a códigos que señalábamos en el aparte 3.1.2., los códigos de un lenguaje son aludidos sin necesidad de remitir a textos precisos, o inventando mensajes hipotéticos. Al igual que sucedió con el tropo anterior, podemos imaginar esta imagen televisiva con facilidad, dándole más información al texto. La televisión es reprochada con la imagen de un periodista haciendo preguntas e invadiendo a alguien en su lecho de muerte.

Los tropos semánticos no solo remiten a porciones intraducibles de otros lenguajes, también son parte de la argumentación. Ante la pregunta sobre qué motivó el abandono de la televisión, el protagonista responde con una imagen inventada que remite a otros lenguajes; su respuesta es un tropo más amplio.

La imagen con la que el protagonista contesta está inventada por él. Allí incluye códigos de programas de televisión e imágenes precisas de pinturas, acompañados de juicios sobre cada lenguaje. La respuesta a por qué ha dejado de ver televisión es la imagen literaria de un hombre diciéndole *Fuck you* a una cámara. Aludir a otros lenguajes permitió hacer más clara la argumentación; sin embargo, esta respuesta es únicamente literaria.

Pasemos al segundo paso y revisemos cómo se apela a valores asociados a la *contemplación* y la *creación* mediante la pintura. Para ello recordaremos una escena que toma una buena porción de *La télévision*: la mañana y tarde que el protagonista pasa en el parque berlinés de Halensee¹³⁶. Los eventos se pueden resumir en unas pocas líneas: el protagonista va al parque, observa a la gente, recuerda, lee, cavila, toma un baño desnudo, se encuentra con dos conocidos y vuelve a casa.

Y estos eventos, cotidianos y exentos de emociones fuertes, remiten a los valores y características asociados a la pintura. Como vimos en el aparte anterior, en *La télévision* se sugiere que decodificar una pintura es contemplarla para así reconocer un proceso y una ponderación. En la escena del parque, conforme pasan las páginas y se complementa la imagen del paisaje, notamos cómo se entrelazan varios temas

¹³⁶ Alrededor de una cuarta parte de la novela: 4 capítulos (de 15) y 54 páginas (de 223) acompañan este episodio y las reflexiones que suscita.

relacionados con la pintura; la contemplación, la observación detallada y la descripción visual son asociadas al proceso que antecede a la creación.

Después de abulias y bloqueos, el protagonista intenta desentumecerse y continuar (o empezar) con el proceso investigativo/creativo; para ello va al parque: allí toma fuerzas mientras contempla el paisaje, divaga y lee para su trabajo. Ya desde la entrada al parque encontramos una descripción visual (meticulosa y lenta) de una escena (meticulosa y lenta):

Sur les pelouses vertes et rases du parc de Halensee qui descendaient en pente douce vers le lac, trois à quatre cents personnes, pour la plupart nues, prenaient le soleil allongées ou assises en tailleur, un mouchoir sur la tête, lisaient un journal à plat ventre, mangeaient des tomates assis sur des tabourets de camping en toile multicolore, sur des transats, des glaciers à côté d'eux. De nombreuses bicyclettes, çà et là, étaient couchées à flanc de colline, leurs propriétaires allongés dans l'herbe, les mains derrière la nuque, la verge de guingois, ou à plat ventre, une casquette rouge sur la tête, tournant lentement les pages d'un livre ouvert devant eux. Beaucoup se baignaient dans le lac... (TV, 50-51).

El ritmo se altera con el ingreso al parque y la descripción visual de la primera impresión irá acumulando detalles, página a página, hasta llegar al final del capítulo (TV, 64). Si antes se remitía a un exceso de imágenes asociadas a televisores, ahora nos detenemos en una imagen y la complementamos. Se delinean colores, personajes y paisaje. Esta descripción minuciosa y cuidada apacigua el ritmo y nos prepara para la contemplación y la lentitud.

En este cambio de ritmo se evidencia aquello que Scarlett Winter llamó la “Ästhetik der Langsamkeit und des Moments, der Beobachtung und Reflexion” (Winter 2002, 202). Ante la rapidez incesante y acumulativa de otras imágenes que la anteceden, la observación minuciosa se presenta como una oposición y un escape:

In seinen Romanen *La salle de bain*, *L'appareil-photo* und *La télévision* oder *Autoportrait* (...) setzt Toussaint diesem Schwindel der beschleunigten Bilder und Realitäten eine **Ästhetik der Langsamkeit und des Moments, der Beobachtung und Reflexion** entgegen, mit der sich **die äußere Bewegung** (gemeint ist hier sowohl die Geste des Schreibens als auch die Bewegungsgeste der Romanfiguren) **verzögert, innehält** und ein Spiel des Denkens, des Sehens und der Medialität beginnt (Winter 2002, 202).

Esta “estética de la lentitud, del momento, la observación y la reflexión” no solo surge como respuesta a los afanes que impiden la concentración, la contemplación y la creatividad; ella retarda los movimientos externos y estimula la reflexión.

Como recalcó Winter, este proceso se observa en varias novelas de Toussaint¹³⁷; ahora bien, lo que singulariza a *La télévision* es que este detenimiento contemplativo es asociado a varios lenguajes en un solo texto¹³⁸.

Hechos y personajes son descritos cuidadosamente; largas páginas se van en describir con tranquilidad y esmero su estancia y sus observaciones. La lentitud y la observación detallada asociadas a la pintura se toman el texto. No solo encontramos una descripción visual (una traducción de una imagen), también se incorporan los valores recién descritos; la literatura incorpora aquellos valores adjudicados a la pintura: la elección, la contemplación, el uso explícito del material y el proceso.

El protagonista va al parque a trabajar; trabajar es observar, rumiar y prepararse. Veamos cómo se describe esta potencialidad y se asocia con la contemplación del paisaje:

Je refermai mon livre posément, que je posai à côté de moi sur la pelouse, et je m'étendis sur le dos en fermant les yeux. Je ne bougeais plus, et je me demandais si je n'étais pas en train d'essayer de me dérober à mon travail (...). En même temps, n'était-ce pas précisément cela travailler, me disais-je, **cette lente et progressive ouverture de l'esprit et cette totale disponibilité des sens** qui me gagnait peu à peu ? Et, si non, n'était-ce pas au moins aussi gratifiant ? (...) J'étais toujours couché sur le dos, une main sur la cuisse, l'autre reposant librement à côté de moi dans l'herbe, et je continuais de rêvasser ainsi aristotéliennement à mon étude. J'ai toujours remarquablement bien travaillé mentalement, il est vrai, **me laissant peu à peu imprégner** par le livre que je projetais d'écrire en suivant simplement le fil de mes pensées, tandis que, sans que j'agisse le moins du monde pour en perturber le cours, affluaient tout doucement dans mon esprit **une multitude d'impressions et de rêveries, de structures et d'idées**, souvent inachevées, éparses, inaccomplies, en gestation ou déjà abouties, d'intuitions et de bribes, de douleurs et d'émois, auxquels il ne me restait plus qu'à donner leur forme définitive (TV, 74-75).

Solo allí, inmóvil sobre la yerba, empiezan a llegar las ideas necesarias. Impresiones, ensoñaciones e ideas inconclusas se acumulan y de entre ellas se tamizan y desarrollan aquellas que luego servirán para el trabajo. El desarrollo de estas no habría podido darse si el narrador no hubiera estado allí. Precisamente esta contemplación minuciosa y esta

¹³⁷ Para el momento de la redacción de su artículo estaba recién publicada *Fuir* (2002), pero es posible que no haya sido incluida (pues no fue citada). Si bien la revisión de Winter cortó en el 2002, esta característica puede encontrarse en novelas posteriores de Toussaint, hasta la actualidad en *Football* (2015).

¹³⁸ Un ejercicio similar, pero asociado al lenguaje de la fotografía, se evidencia en *L'appareil-photo* (1989). Para una revisión de este caso, ver el artículo recién citado de Winter o los trabajos de Albright (2011), Mignon (2010) y Ost (2014). En *La salle de bain* (1985) encontramos reflexiones sobre pintura. Para una descripción de las recurrencias temáticas sobre la pintura y la quietud en *La salle de bain* y *La télévision*, ver el trabajo de Heidi Marek "Pascal im Bade" (Marek 2001).

lenta convivencia con los temas es necesaria para crear. Una parte del trabajo artístico incluye este periodo de inmersión y observación¹³⁹.

Es en este lugar, mientras contempla el paisaje, donde el protagonista desarrolla sus ideas sobre Tiziano. Allí lee un texto útil para su investigación y pondera la información. Esta lectura acompaña y estimula la formulación de distintas hipótesis sobre historia del arte europeo¹⁴⁰.

La contemplación es indisociable de la creación. De la misma manera que el protagonista invoca una contemplación y descripción detallada de la pintura, el texto resultante se sumerge en los mismos valores, logrando así que el lenguaje de la literatura los tome para sí y los aplique a un texto no pictórico (la novela).

El encuentro del protagonista con otros personajes también resalta el papel de la pintura en el aumento de informatividad. Mientras cavila, el personaje se desnuda, nada en el lago y luego toma el sol; estando allí, desnudo sobre la yerba, se encuentra con dos hombres de letras (Michelius, el coordinador de la beca que costó su estancia en Berlín, y el escritor neerlandés Cees Nooteboom) que continúan su discusión sin inmutarse por la desnudez del protagonista. Esta imagen, como ya lo señaló O'Beirne, alude al cuadro del pintor francés Manet *Déjeuner sur l'herbe*, que ilustra una escena similar¹⁴¹.

Luego veremos cómo esa introspección y contemplación acompaña más eventos. De particular importancia serán aquellos eventos relacionados con la televisión, pues gracias al proceso recién descrito, incluso aquellas imágenes asociadas a la rapidez, la inestabilidad o la vaguedad (adjudicadas la televisión) son contempladas con minuciosidad.

Antes de señalar la confrontación con la televisión, pasemos al tercer paso: una *reflexión del arte sobre el arte*. Al analizar uno de los tropos sugeridos en *La télévision* veremos no solo cómo la alusión a una pintura enriquece la reflexión, sino también

¹³⁹ Este momento asociado a la contemplación es un ensayo sobre el proceso creativo. Volveremos con más detalle a este aspecto en el aparte 7.4.2. cuando revisemos cómo se tematiza la explosión.

¹⁴⁰ Este excursus se presta para que el protagonista describa lo que le gustaría escribir en su ensayo/investigación sobre Tiziano. Esta elucubración será importante pues, dado que el texto que él piensa hacer sobre Tiziano nunca llega a terminarse, podría sugerirse que *La télévision* (en virtud de este excursus donde se postula un ensayo imaginario) es el texto que el protagonista quiere escribir.

¹⁴¹ La lectura de O'Beirne es un ejemplo de cómo aquellos procedimientos de decodificación empleados por los receptores del texto citado (la pintura de Manet) también son incorporados por los receptores del texto que cita (la novela de Toussaint). O'Beirne recordó la polémica que acompañó a la pintura de Manet y vio una presencia de los mismos temas en la novela de Toussaint: "Running through this slapstick episode is a veiled reflection on the place of the nude in everyday life, and both strands combine adroitly and comically in a nod to Manet's *Déjeuner sur l'herbe*" (O'Beirne 2006, 243).

cómo la televisión participa de este análisis y lo amplía. Esta escena también funciona como transición al siguiente aparte, pues ya empieza a mostrar las potencialidades de la televisión.

En otro de los eventos superpuestos en los primeros capítulos encontramos al narrador limpiando los vidrios de su apartamento. Luego limpia la pantalla del televisor, lo que le lleva a hacer asociaciones con la obra del pintor estadounidense Jackson Pollock (TV, 97). Después de limpiar la pantalla el protagonista ve su reflejo en ella; gracias a la interacción con la pintura, la imagen resultante resalta la arbitrariedad de varios códigos y suscita la autorreflexión.

El protagonista ve su reflejo en la pantalla del televisor y recuerda el *Retrato del Matrimonio Arnolfini* del pintor flamenco Jan van Eyck. La autorreflexión que involucraba esta pintura es incorporada y ampliada en la literatura:

Le jour était tombé maintenant, et je demeurais tout seul dans la pénombre en face du téléviseur éteint. Je n'avais pas encore allumé la petite lampe halogène à côté de moi dans le salon, et la pièce baignait dans une douce pénombre orangée de soir d'été. En continuant de regarder le téléviseur éteint en face de moi, je finis par remarquer que la partie de la pièce où je me trouvais se reflétait à la surface du verre. **Tous les meubles et les objets de la pièce, comme vus revers dans un miroir convexe à la Van Eyck, semblaient converger en se bombant vers le centre de l'écran**, avec le losange lumineux et légèrement déformé de la fenêtre en haut du boîtier, les formes denses et ombrées du canapé et de la table basse qui se dessinaient devant les murs, et les tracés plus fins, précis et nettement discernables, de la lampe halogène, du radiateur et de la table basse. **Moi-même, au centre de l'écran, je reconnaissais ma silhouette sombre immobile dans le canapé** (TV, 100-101).

Si bien el *Retrato del Matrimonio Arnolfini* no es mencionado explícitamente, la descripción del reflejo convexo remite a él. El cuadro de Van Eyck muestra a una pareja después de su matrimonio en un espacio cerrado. El reflejo convexo al que se refiere el narrador es el de un espejo circular en el centro de la composición; sobre él se ven las espaldas de los novios, curvadas por el espejo, además de dos personajes que observan a la pareja y están ausentes en la composición más amplia. No es claro si alguno de estos remite al pintor; de todas maneras, su presencia se hace inequívoca en la inscripción sobre el espejo: "Johannes de Eyck fuit hic 1434".

La presencia de un espejo en el cuadro de Van Eyck permitió la inclusión de una imagen adicional sin necesidad de romper las reglas de la pintura de entonces. Siguiendo lo explicado en la sección 3.1., el reflejo en mitad de la composición del cuadro puede entenderse como un "texto dentro de un texto". Cuando un texto incluye a

otro, los códigos del texto citado se cuestionan y las fronteras entre ambos se hacen difusas; este cuestionamiento sobre códigos y fronteras redundará en el texto más amplio que las acoge. No solo se incluye una imagen adicional en el *Retrato del Matrimonio Arnolfini*: esta imagen está distorsionada en el reflejo, lo que estimula la pregunta sobre mayores distorsiones en la pintura completa. La perspectiva se denuncia como código arbitrario al no ser usada a cabalidad en el reflejo. Por último, este espejo también señala un proceso artístico: Este reflejo, con la inscripción sobre él y los testigos ausentes en la composición más amplia, subrayan la presencia del artista, su mediación y su trabajo.

Esta reflexión, que ya suscita el cuadro, se desarrolla adicionalmente en *La télévision*. El reflejo del espejo se da ahora en una pantalla de televisión. La pantalla no solo es descrita como pintura, también remite a una. La televisión permite este cuestionamiento de los códigos y las fronteras del texto literario que las incluye.

Si en el cuadro de Van Eyck la presencia del artista se daba en una inscripción, en la novela de Toussaint se encuentra en el reflejo. El texto sobre el texto nos da la oportunidad de presenciar un autorretrato. El artista se ve a sí mismo a través del reflejo del televisor –y allí encuentra a una persona inmóvil.

Una reflexión de la pintura sobre la pintura es aludida por un reflejo sobre una pantalla de televisión en un texto literario. Si la pintura de Van Eyck –y el reflejo sobre una pantalla de televisor– denotan un ejercicio de lenguajes artísticos hablando sobre ellos mismos, la inclusión de esta reflexión en un texto literario redundará en una reflexión de la literatura sobre la literatura (a través de la televisión y la pintura).

Esta invocación de los valores asociados a la pintura nos permitió explorar cómo se apela a la minuciosidad y el detenimiento. Esto nos permitirá en el siguiente aparte explorar cómo ese ritmo contemplativo también incorpora imágenes heterogéneas y simultáneas.

5.2.3. Simultaneidad buscada en televisores e instalaciones.

La télévision gira en torno a la decisión del protagonista de no ver más televisión. La novela es la historia de una obsesión y un ciclo de imágenes superpuestas sobre un

punto temporal. Esa obsesión desencadena un *procedimiento* que estimula la creación artística: dado que el narrador no puede ver televisión, empieza a “ver” (i.e. a describir y narrar) lo que sucede *como si* se presentara a través de un televisor. Enfatizamos en el “como si”, pues la traducción legítima es imposible; sin embargo, la singularidad de la literatura puede explorarse también: si bien el procedimiento se catapulta con materiales ajenos al lenguaje, el resultado es enteramente literario¹⁴².

La literatura presenta la información consecutivamente y a lo largo del tiempo; sin embargo, puede invocar a otras artes que presentan la información de otra manera. Como vimos en el aparte anterior, cuando los tropos semántico incorporan material de la pintura remiten a textos que, al ser *imágenes estáticas*¹⁴³, presuponen una decodificación minuciosa (pues solo así se puede decodificar la información otorgada en un solo instante). Ahora bien, si al aludir a la pintura se invocaba *una imagen* en un instante, al aludir a televisores se remite a varias *imágenes simultáneamente* y, además, *en movimiento*.

A continuación, describiremos el uso y acercamiento a este procedimiento en cinco pasos. Primero veremos el caso más simple: traducción directa y écfrasis; el protagonista narra lo visto en un televisor. En el segundo paso nos empezamos a distanciar, pues ahora escenas cotidianas son descritas apelando a códigos de la televisión. Luego de ello, en el tercer paso, veremos cómo las ventanas de un edificio sugieren un collage con varios televisores o pinturas. En el cuarto paso este procedimiento se extiende, sugiriendo que un paisaje urbano se decodifique como una instalación con múltiples pantallas. Por último, veremos cómo este procedimiento se amplía al conjunto de la novela al acoplar imágenes que no sugieren pantallas o televisores.

Empecemos por el primer uso del procedimiento: traducción directa y écfrasis. El narrador cambia de canales antes de renunciar y describe lo visto en el televisor. Si bien

¹⁴² De la misma manera que sucedía en capítulos anteriores, una vez concluido el texto es difícil separar entre la explosión y la traducción. Una vez terminado el texto, aquella rareza o dificultad de incorporación ya ha sido superada: el elemento extrasistémico ya está acoplado y la traducción se verá como algo posible y ejemplificado en el texto. Antes de la explosión la irrupción estaba entre los posibles, pero no se había dado aún. Volveremos sobre este aspecto en el capítulo siguiente.

¹⁴³ Qué tan inmóvil llega a ser una pintura es también explorado por Toussaint. En *La salle de bain* hay porciones ensayísticas que sugieren que algunas pinturas dan la sensación de movilidad o quietud, pero que algunas de ellas, como las de Mondrian, son enteramente inmóviles (Toussaint 1985, 14-15, 86). Esta noción de (in)movilidad no altera los procesos de decodificación de la pintura, pues en todos los casos la imagen está quieta.

el texto describe una acumulación incesante de imágenes heterogéneas, el texto que las traduce es un texto literario que se lee de corrido y que podría contemplarse; al principio vemos un reproche al lenguaje de la televisión y luego una larga lista que, como las enumeraciones de Walt Whitman en *Leaves of Grass*, apela a una acumulación de imágenes y a una noción del ritmo enteramente literarios:

Partout **c'était** les mêmes images indifférenciées, sans marges et sans en-têtes, sans explications, brutes, incompréhensibles, bruyantes et colorées, laides, tristes, agressives et joviales, syncopées, équivalentes, **c'était** des séries américaines stéréotypées, **c'était** des clips, **c'était** des chansons en anglais, **c'était** des jeux télévisés, c'était des documentaires, **c'était** des scènes de film sorties de leur contexte, des extraits, **c'était** des extraits, (...) **c'était** un flash spécial d'informations, **c'était** du saut à ski, le skieur accroupi qui donnait l'impulsion et se lançait sur le tremplin, il se laissait glisser lentement sur la piste d'envol et quittait le monde en se figeant dans les airs, il volait, il volait, **c'était** magnifique, ce corps figé et courbé en avant, immobile et immuable dans les airs. **C'était fini. C'était fini**, j'avais éteint le téléviseur et je ne bougeais plus dans le canapé (TV, 19-21).

Las primeras líneas recuerdan la abulia y la condena de la televisión; las imágenes son indiferenciadas e incompresibles. Después del juicio sigue una oración que toma tres páginas. La anáfora (“c'étais..”) se desliza por las páginas, señalando el cambio de una imagen (canal) a otra e insistiendo en la temporalidad difusa. Esta figura literaria, fácilmente reconocible, llama la atención sobre el lenguaje literario. La anáfora persiste en una sola frase que describe el zapping, recuerda la temporalidad vaga del imperfecto y marca el ritmo. Al final de la enumeración caótica vuelve este “c'était” y aquello que antes demarcaba el cambio de imagen resalta la decisión final con una anáfora más amplia: “C'était fini. C'était fini”¹⁴⁴.

En el segundo paso vemos cómo escenas cotidianas son narradas como si estuvieran en televisión. Como el narrador no puede ver televisión y quiere ver algo, espía a otros vecinos: gente que baja las escaleras o simples transeúntes. Si el aparato de la televisión acaparaba la atención del personaje, desprenderse de él le obliga a dirigirla a otros lugares y buscar allí sus códigos. La incorporación de códigos televisivos desencadena el humor: el protagonista ve a unos vecinos pasar y, como si estuviera viendo un programa de detectives, elucubra crímenes y conspiraciones (TV, 30). Esta inclusión no difiere de los ejemplos analizados en el aparte 3.2.1: códigos genéricos que se emplean, pero sin ser tropos semánticos.

¹⁴⁴ La simultaneidad de muchos hechos de la novela se enfatiza más si recordamos que esta última oración se asemeja a la última oración del primer párrafo, que remite al mismo momento: “C'était fini, je n'ai plus jamais regardé la télévision” (TV, 7).

En el tercer y cuarto paso veremos cómo empiezan a sugerirse pantallas o marcos, invocando no solo así códigos de la televisión, sino también varias de sus características. Analizaremos estos casos más detenidamente: allí se explora el potencial del procedimiento y además se sientan las bases para que este pueda ser aplicado a instancias posteriores.

En el tercer paso notamos cómo el protagonista describe los apartamentos en los edificios contiguos como si fueran televisores. En un principio describe televisores encendidos y luego lo allí visto; las ventanas se ven como pantallas o marcos y el collage se sugiere:

Quelques téléviseurs étaient encore allumés ici et là aux fenêtres des immeubles d'en face. **Dans chaque appartement où un téléviseur était allumé, la pièce principale baignait dans une sorte de clarté laiteuse qui, toutes les dix secondes environ, à chaque changement de plan du programme diffusé, disparaissait et laissait la place à un nouveau cône de clarté qui se déployait en deux temps dans l'espace.** Je regardais tous ces faisceaux lumineux changer ensemble devant moi, ou tout au moins par grandes vagues **successives et synchrones** qui devaient correspondre aux différents programmes que chacun suivait dans les différents appartements du quartier (TV, 37-38).

Las ventanas con televisores prendidos generan una sola composición de imágenes simultáneas: en cada apartamento un televisor produce un cono de luz con un programa. Si bien desconocemos qué se transmite en cada televisor, se insinúa la heterogeneidad que esta simultaneidad conlleva: una imagen con más imágenes, sucesivas y sincronizadas¹⁴⁵.

El procedimiento prosigue en el mismo párrafo. El protagonista, después de describir la composición completa, se detiene en algunas ventanas. Los marcos de estas funcionan como marcos de pinturas o programas de televisión. En uno de ellos encuentra a una mujer desnuda y la espía; la alusión a una pintura dentro de una imagen que parece televisiva intensifica la informatividad del texto al apelar a tres lenguajes simultáneamente:

¹⁴⁵ La simultaneidad que lograrían varias pantallas adjuntas también es sugerida por Echenoz y Aira. En *Nous trois* de Echenoz, múltiples transmisiones televisivas son “superposées” (Echenoz 1992, 57) durante todo un capítulo y “dizaines de petits écrans débordant de feuillets familiaux, documentaires sociaux, programmes culinaires, sitcoms domestiques et séries érotiques dont les grutiers se repaissent tout spécialement” (Echenoz 1992, 55). En *El sueño* de Aira algunos personajes pueden divisar toda la ciudad mediante cámaras de seguridad, acoplando imágenes simultáneas: “El espectáculo de las pantallas era absorbente. Tomaba casi todo lo que estaba pasando en la manzana, en sus distintos niveles. El propósito de ver ‘cómo estaban las cosas’ se veía amenazado por el exceso: eran demasiadas cosas, cada una sucediendo en su lugar, y se habría necesitado una mente sobrehumana para sacar alguna conclusión de la repentina contigüidad de todas ellas” (Aira 1998e, 189)

[À] ce moment précis, dans **l'encadrement** d'une des fenêtres du grand immeuble moderne qui me faisait face, au troisième étage exactement, une jeune femme apparut à poil dans son appartement. L'envoyée du ciel (...) était entièrement nue et en tous points délicieuse, qui me faisait un peu penser à **une créature de Cranach**, Vénus ou Lucrèce, **la même silhouette** svelte et comme torsadée (...). [J]'avais tout loisir de suivre des yeux l'ondulante progression de ce qui me tenait le plus à cœur chez elle à ce moment-là **dans l'encadrement quasiment télévisuel de sa fenêtre illuminée dans la nuit, jusqu'à ce que, finalement, elle disparût de la pièce et éteignit la lumière. Fin des émissions célestes** (TV, 38-39).

Las ventanas son marcos de pinturas o pantallas de televisión. La mujer espiada asemeja a una creación de un pintor, incluso tiene “la même silhouette”. Este tropo semántico, como los que ya describimos, remite a la pintura. En este caso el procedimiento da pasos adicionales, pues el tropo de una pintura también alude a la televisión. El marco de su ventana ya no es el de un cuadro: se convierte en el marco de una pantalla de televisión donde se puede espiar una intimidad ajena sin ser descubierto. El *voyeur* acopla la imagen como una emisión de un programa de televisión¹⁴⁶.

Este collage sugerido no solo empieza a señalar el potencial del procedimiento, también sienta algunos elementos que serán empleados en el siguiente paso: ventanas como marcos; imágenes heterogéneas y sincronizadas; tropos semánticos simultáneos; intrusión en vidas ajenas.

En el cuarto paso describiremos una escena donde se explora con mayor riqueza el procedimiento: una visita al barrio berlinés de Marzahn. John Dory, un amigo del narrador, es invitado por una alumna suya a sobrevolar Berlín; antes del vuelo, el protagonista y John Dory pasan al apartamento de la alumna en Marzahn y lo allí descrito resulta siendo una exposición amplia del procedimiento. El procedimiento se despliega paulatinamente durante esta visita: primero, el protagonista lee una teleguía; luego, describe televisores en diferentes ventanas del barrio y se sugiere una instalación urbana; y, por último, la instalación sugerida se entrelaza con más imágenes televisivas y una porción de ensayo.

El protagonista llega al apartamento de la alumna de John Dory un domingo por la mañana. Los padres de ella están recién levantados y ven televisión; mientras, el

¹⁴⁶ Sugerir que ventanas también sean pantallas de televisión y simultáneamente permitan ver lo que sucede en otro lugar también ha sido explorado por Echenoz y Aira. En *Nous trois* de Echenoz las pantallas son ventanas “le spectacle des tours proches, tout ce qu'on peut voir par leurs fenêtres” (Echenoz 1992, 55). En *Embalse* de Aira un personaje observa las ventanas de una casa y nota que cada cuarto “tenía una ventana como una pantalla de televisión” (Aira 1992, 165) y al final de *El llanto* se acumulan muchas imágenes “no gracias a la televisión sino, en un paso más allá, en las ventanas” (Aira 1998b, 224).

protagonista ojea una teleguía. La revista describe un programa de televisión estadounidense con mucha audiencia en los noventa, *Baywatch* (acá llamado “Malibu” (TV, 167)¹⁴⁷), y el protagonista parafrasea su contenido. Esta traducción (un texto literario que narra un texto televisivo) narra el argumento del programa de televisión y empieza a señalar la potencialidad del procedimiento. El personaje, después de ojear la teleguía, sugiere que tal vez sea más “inteligente” aproximarse a la televisión de esta manera: “C’était là une façon doublement intelligente de regarder la télévision, me semblait-il, non seulement avoir une connaissance approfondie du programme qu’on avait sélectionné, mais, en plus, ne pas le regarder” (TV, 167). Si bien el elemento humorístico y la diatriba contra la televisión son inseparables de esta apreciación, ella también explora las posibilidades de sugerir programas de televisión.

El procedimiento se emplea más a fondo en los dos párrafos siguientes: la televisión, aparte de estar en la revista, aparece en muchas pantallas del barrio, sugiriendo así una instalación urbana. En el párrafo siguiente se disponen elementos heterogéneos en la composición: primero se hace una descripción de lo visto a través de las ventanas, con cables de alta tensión, callejones de cemento y edificios en bloque; luego pasamos a ver televisores encendidos:

(...) [J]e pouvais même voir assez distinctement ce que chacun était en train de regarder dans les différents appartements, ceux qui regardaient la même série que nous et ceux qui en avaient choisi une autre, ceux qui regardaient l’aérobic et ceux qui regardaient la messe dominicale, ceux qui regardaient le cyclo-cross et ceux qui avaient choisi une émission de téléachat (...) (TV, 168).

Los contenidos audiovisuales dialogan con (y complementan a) las descripciones del barrio, haciendo de esta instalación un comentario social. La uniformidad del paisaje, sumada al cemento y desolación del barrio en la mañana, añade un marco a la composición de imágenes heterogéneas; estas imágenes, a su vez, siguen andando después de enunciadas y remiten a códigos reconocibles: televentas, aeróbicos, misas católicas y *Baywatch*.

Si varios de estos programas son reconocibles sin necesidad de haberlos visto, ello resalta su escasa variedad. Susanne Schlünder, al revisar esta descripción, coligió una complementariedad entre los distintos elementos de la instalación:

¹⁴⁷ Es posible que “Malibu” remita a una designación popular o familiar del programa, pues el título alemán era *Die Rettungsschwimmer von Malibu* y el francés *Alerte à Malibu* (el título en español era *Guardianes de la bahía*). Dar el título errado del programa también puede leerse como desdén.

[D]ie Lektüre der veralteten Programmzeitschrift [vermittelt] nicht nur einen Einblick in die Variationsarmut einer repetitiven Programmgestaltung, in der die immergleichen amerikanischen Serien einander abwechseln, sie steht vielmehr in Bezug zur Sicht der Protagonisten auf die architektonische Monotonie umliegender Wohnblöcke (Schlünder 2002, 216).

Esta conexión, enteramente válida, es una de las lecturas que suscita la copresencia de múltiples imágenes en movimiento. De la misma manera que un crítico de arte podría comentar un trabajo de Wolf Vostell o Nam Yune Paik con distintos televisores y decodificar este texto (la instalación), un crítico literario hace lo mismo con la novela que los sugiere.

Esta lectura evidencia cómo la literatura, al aludir a códigos y referentes de otros lenguajes, también apela a sus mecanismos de decodificación. Si en el procedimiento el narrador escribe *como si estuviera viendo* en televisión, igualmente se puede decodificar *como si estuviéramos viendo* varios televisores en instalaciones. Estas lecturas no solo se estimulan por los ejercicios de écfrasis, también por las alusiones (la mención de Vostell o Paik no es casual, estos nombres también son citados en la novela) y los elementos ensayísticos sobre arte. De la misma manera que el cuadro de Van Eyck es un ejemplo de pintura hablando de sí misma, *La télévision* es televisión y pintura hablando de sí mismas en un texto literario que habla de las tres.

Los elementos de la instalación ya se han dispuesto. Ahora veremos el párrafo donde mejor se explora la capacidad de sugerencia de los tropos semánticos, sin dejar de aprovechar la tensión entre lenguajes. El protagonista ve las ventanas, allá está el barrio y los televisores; desliza su mirada entre imágenes heterogéneas, fuera y dentro del apartamento, y crea una instalación que solo podría darse en la literatura; no solo es un texto que nunca deja de ser literario, también termina con un ensayo. Veamos:

Et c'est alors que, continuant de regarder distraitement tous ces téléviseurs allumés aux fenêtres de l'immeuble d'en face, je fus frappé par la présence d'un téléviseur allumé tout seul dans un salon désert (...). Le téléviseur diffusait **la même série américaine que celle que nous regardions nous-mêmes** chez les Schweinfurth, de sorte que, debout à la fenêtre du salon, **l'image et le son de la série américaine me parvenaient simultanément**, quoique par des canaux distincts, quasiment stéréophoniques, j'avais l'image devant moi, toute petite et lointaine, sur le gros écran bombé de ce téléviseur allumé au quatrième étage de l'immeuble d'en face, et le son dans mon dos, qui résonnait dans le salon des Schweinfurth. Lorsque, finalement, **je déplaçai mon regard** vers une autre fenêtre, le son ne changea pas derrière moi (...), mais **à ce son imposé je pouvais ajouter les images de mon choix et me composer le programme que je voulais**, je n'avais qu'à laisser glisser mon regard de fenêtre en fenêtre pour changer de chaîne, m'arrêtant un instant sur tel ou tel programme, telle série ou tel film. (...) **[J]e continuais de changer de chaîne au hasard des fenêtres** de l'immeuble d'en face, un

peu machinalement, passant d'un écran à un autre d'un simple déplacement des pupilles le long de la façade, et le songeais que c'était pourtant comme ça que la télévision nous présentait quotidiennement le monde : **fallacieusement, en nous privant, pour l'apprécier, de trois des cinq sens dont nous nous servions d'ordinaire pour l'appréhender à sa juste valeur** (TV, 168-170).

Ya señalamos cómo la copresencia de elementos heterogéneos se presta para sugerencias; el paso siguiente es qué hacer con ellos. Los televisores lejanos son ahora descritos detenidamente, como paisajes o pinturas. La composición sugiere una instalación con televisores: los sonidos de un televisor lejano coinciden con los del televisor junto al artista; como en un paisaje sonoro, los sonidos se graban y se repiten desde diferentes distancias. Vemos una misma imagen en movimiento (*Baywatch*) repitiéndose en diferentes marcos y a diferentes distancias. El sonido del programa, que se emite desde el televisor de los Schweinfurth (la familia que visitan Dory y el protagonista), empieza acompañando esta imagen, pero luego pasa a complementar todo el paisaje de los televisores.

La instalación es enteramente literaria. El narrador desliza la mirada entre las ventanas como si cambiara de canales (“je déplaçai mon regard...”). Allí se sugieren textos posibles, pero sin dejar de señalar la disposición arbitraria y la mano del artista que hace explícito el proceso y la ponderación del material; esta arbitrariedad recalca una vez más la tensión y la aprovecha: el narrador compone una imagen que no vemos, el texto que se despliega. Si antes él veía uno u otro televisor, ahora desliza la mirada de un lugar a otro. Con ello se logran dos complementos adicionales: no solo agregamos más imágenes a la composición inicial (“je pouvais ajouter les images de mon choix et me composer le programme que je voulais”), sino que también se le da la bienvenida al azar (“je continuais de changer de chaine au hasard des fenêtres”); de esta manera no solo se agregan imágenes suplementarias, sino que muchas de ellas no son sugeridas por el artista¹⁴⁸.

La imagen sugerida, como en la lectura de Schlünder, también incluye comentarios sociales. La composición de los bloques recuerda a las fotografías de Andreas Gursky hechas en esos años, con su uniformidad, amplitud y repetición; la imagen interior del apartamento sugiere una fotografía de Richard Billingham, con sus colores saturados, la decoración de las viviendas populares europeas de los noventa y un cierto aire

¹⁴⁸ El papel del azar es fundamental en los procedimientos explosivos, pues así también se logran incorporar nuevos elementos. Volveremos sobre este tema en la sección 6.2.

documental. Los televisores en una amplia construcción de cemento sugieren una instalación inexistente que podría estimular nuestro aparato crítico. Leemos un libro como si fuera una obra de arte contemporáneo; la instalación se ahorra –solo se sugiere– y la literariedad se recalca.

La tensión aumenta al final del párrafo cuando se vuelve a condenar a la televisión, llamándola falaz y privadora. La televisión se puede aprovechar, recalca el texto completo, sin por eso perder distancia crítica.

Esta larga escena no solo explora varias potencialidades del procedimiento¹⁴⁹, sino que también permite seguir empleándolo en escenas posteriores sin necesidad de apelar a televisores, pinturas o ventanas. En el quinto paso veremos cómo nuevas imágenes heterogéneas y simultáneas son sugeridas.

Como habíamos dicho, el protagonista y John Dory van al barrio Marzahn a recoger a una alumna de este último; ella está aprendiendo a pilotear y los ha convidado a un vuelo de prueba. Justo después de la instalación recién sugerida los personajes salen del apartamento y sobrevuelan Berlín. Durante varias páginas (TV, 175-183) se describe el paisaje de la ciudad y se acumulan imágenes urbanas simultáneas y heterogéneas.

El procedimiento se ha ampliado. La descripción de las imágenes de la ciudad y de los encuentros se extiende a toda la novela. María Luisa Guerrero, en su ensayo sobre *La télévision*, identificaba (a su manera) la presencia del procedimiento:

¹⁴⁹ En otras escenas se sugieren instalaciones que desencadenarían discusiones análogas: apelan a varios lenguajes, a su tensión y a las posibilidades de su copresencia. Si bien el mecanismo de exploración ya fue explorado, las mencionamos rápidamente para demostrar cómo se aplican en dos casos adicionales:

1. En los últimos párrafos de *La télévision* el protagonista compra un televisor en una calle atestada de comerciantes y paseantes; al tiempo que se narra el paisaje, se describen los mostradores de las tiendas de tecnología, donde los televisores encendidos remiten a obras tempranas de Paik o Vostell: “Dans une de ces boutiques vieillottes et poussiéreuses qui avait des faux **airs d’authentique galerie d’art d’avant-garde**, treize téléviseurs standards étaient exposés en vitrine de la façon la plus classique, comme s’il s’agissait de quelque **œuvre de jeunesse de Paik ou de Vostell**” (TV, 216). Arte de vanguardia en una calle comercial. El protagonista lee una imagen como arte de vanguardia y sugiere que esta escena sea decodificada así.

2. En una visita al museo el protagonista contempla pinturas de distintas maneras. Primero las observa personalmente, para luego –después de una serie de equivocaciones– mirarlas a través de televisores de seguridad. En la instalación encontramos pinturas, pero ellas no se pueden ver con claridad por la resolución de la cámara y la subexposición de algunas imágenes. Dado que él no puede observar los cuadros como le gustaría, prefiere cerrar los ojos e imaginarlos. Cuando abre los ojos encuentra su propio rostro en las pantallas: “Je rouvris les yeux, et, lorsque je posai de nouveau le regard sur l’écran du moniteur, c’est mon propre visage que je vis apparaître en reflet sur l’écran, qui se mit à surgir lentement des limbes électroniques des profondeurs du moniteur” (TV, 196-197). La instalación apela a pinturas y televisión y reprocha la traducción que la televisión podría hacer de la pintura. La multiplicidad de lenguajes y la crítica a uno de ellos da paso a un nuevo ejercicio de autorreflexión: otro autorretrato que brota gracias a confrontaciones entre lenguajes.

Espectador errante y errático que, por otra parte, **va a repetir ese modo particular de mirar la televisión en su manera de aprehender el paisaje** (...); de este modo, su descripción del parque de Halensee el domingo en que decide pasar allí la mañana o la contemplación panorámica de Berlín que realiza el día de su paseo en avión, **quedan convertidos en catálogos de imágenes variadas**, ya humanas, ya objetuales (Guerrero 2014, 699).

Aquello que Guerrero llamó “manera de aprehender el paisaje” no es otra cosa que las descripciones que conforman el texto. El procedimiento prueba su validez en tanto que abarca momentos (como la visita al Halensee o el sobrevuelo que ella menciona) donde no es sugerido explícitamente.

Todo lo narrado en *La télévision*, los paisajes, las reflexiones y los encuentros, se tiñen de esta manera de decodificar, de la misma manera que sucedía con la pintura. Los lenguajes se incorporan de maneras explícitas y desconcertantes, se discuten y se aluden; este ejercicio, más que una escenificación del proceso o una reflexión sobre distintos lenguajes, resalta el carácter literario del texto que los acoge.

Ulrike Schneider, desde la metodología de la intermedialidad, señalaba cómo la presencia de alusiones explícitas a otros lenguajes resalta el carácter literario:

In einer Eng- und Weiterführung dessen, was aus anderen Romanen Toussaints bereits vertraut ist, werden dabei auf einer Metaebene intermediale wie intertextuelle Referenzen als **Verfahren** deutbar, **die zur Schärfung gerade der Spezifika verbalsprachlichen und näherhin literarischen Erzählens funktionalisiert sind** (Schneider 2008, 158).

Aquello que ella llamaba “Metaebene intermediale wie intertextuelle Referenzen” remite a citas, procesos autorreflexivos y tropos semánticos. Vale la pena resaltar que estos procedimientos (“Verfahren”) logran llevarse a cabo precisamente por ser explícitos y discutidos. La autorreflexión no basta por sí misma y solo evidencia aumento en la informatividad cuando explora las particularidades de la literatura. Todo se lee como si estuviera en televisión y se contemplara en una pintura, pero sin dejar de recordar que estamos ante un texto enteramente literario.

Esta multiplicidad de códigos, perspectivas, ritmos y paisajes superpuestos nos devuelve a la temporalidad analizada al principio del capítulo. Las imágenes superpuestas en el recuerdo se deslizan consecutivamente en un texto literario, sin dejar por ello de remitir a un tiempo difuso, con imágenes heterogéneas y simultáneas.

La temporalidad aparentemente contradictoria corrobora la presencia del procedimiento. “Inconsistencias”, recurrencias, “contradicciones”, ciclos y elementos

desuncidos son una manifestación literaria de la simultaneidad y heterogeneidad perseguida. El tiempo se suma y se acopla en las letras.

Como veíamos en el aparte 1.1.2., estas características fueron descritas como errores o torpezas: cuando los textos eran juzgados según usos previos, su nuevo empleo parecía una falla o carencia. Ahora bien, como se prueba en este análisis de *La télévision*, la tensión y el diálogo con otros lenguajes permite alterar nociones de temporalidad, consistencia temática y congruencia argumentativa, recalcando así que estos códigos, como todos los demás, también son arbitrarios y mutables.

La literatura no es la misma después de la confrontación. Ya no puede ser igual. Si bien el diálogo permite y estimula la renovación, no deja de haber nostalgia por los textos previos. No olvidemos que *La télévision* es también un texto sobre la impotencia literaria, las distracciones del creador, los trabajos perdidos y las obras que no pasan de esbozos. El texto que el narrador quería escribir sobre Tiziano nunca se completa, apenas conocemos lo que le gustaría haber escrito. *La télévision* documenta una explosión: aprovecha las posibilidades de la incorporación de nuevos elementos y simultáneamente hace un luto burlón por los textos que ya no existirán.

5.3. Resumen del capítulo.

La confrontación entre lenguajes artísticos estimula la renovación. Dado que no siempre es posible, ni deseable, lograr traducciones exactas, muchas de ellas son aproximativas o inventivas.

La confrontación entre lenguajes está acompañada de dos procesos: los tropos semánticos y la tensión entre lenguajes. Con los tropos nos referimos al material que, incluso después de haber sido incorporado a un sistema, todavía remite a su sistema original (pues parte de su material no puede decodificarse con los códigos del sistema que lo incluye). La tensión acompaña diálogo entre lenguajes: si bien una intersección permite el ingreso de nuevo material, también hay una porción del sistema que se resiste a ser llevada al espacio lingüístico común. Esta resistencia, fruto de las particularidades de cada lenguaje, también estimula su renovación: gracias a la confrontación, cada lenguaje responde y crea material como solo él podría hacerlo.

Para explicar este proceso tomamos *La télévision* de Jean-Philippe Toussaint. Allí se evidencia cómo puede explotarse la confrontación con la pintura, la televisión y el arte contemporáneo: al tiempo que se incorporan tropos y se sugiere que el texto podría ser una traducción, la tensión entre lenguajes resalta que nos encontramos ante un texto eminentemente literario. La posibilidad de incluir tropos y sugerir traducciones hipotéticas permite a la literatura incorporar códigos de otros lenguajes y usar este material según su propia gramática.

Primero señalamos las dos temporalidades que recorren *La télévision*: Por un lado, la novela puede leerse de corrido, siguiendo los recuerdos de alguien que visita su memoria. Por el otro, los eventos narrados describen un ciclo que orbita sobre el mismo punto temporal; múltiples eventos se superponen y acumulan sobre este momento. Con esta segunda temporalidad se busca invocar para la literatura la simultaneidad propia de los lenguajes con imágenes visuales.

También se hizo necesario rescatar el componente ensayístico. De la pintura se rescata la contemplación que exige, la minuciosidad que reclama, el proceso que alude, las elecciones que manifiesta y la creatividad que estimula. Describir estos valores permitirá que ellos sean sugeridos para la literatura. La actitud del personaje hacia la televisión es una diatriba: la televisión sobreestimula, distrae, fomenta la abulia y la desidia; es reduccionista, invade los espacios, anestesia, trivializa y repite lugares comunes.

Haber invocado valores de la pintura permite sugerirlos y hacer *como si estuviéramos viendo* una pintura. La minuciosidad, la contemplación, la elección explícita, la reflexión sobre el proceso y la inmovilidad se abogan para la literatura. Eventos y paisajes son descritos como si estuvieran en cuadros, pero sin dejar de resaltar que nos encontramos ante un texto literario.

El protagonista rechaza la televisión, pero eso no implica que la novela desaproveche su potencial. Dado que los tropos de la pintura y la porción ensayística sugieren que la novela se decodifique minuciosa y pausadamente, esta actitud se extiende a toda la novela. Esto resulta útil pues, de la misma manera que sucedió con la pintura, *La télévision* también sugiere una traducción de la televisión; lo narrado puede decodificarse *como si estuviéramos viendo* un televisor o una instalación con varios de ellos.

La renuncia a la televisión desencadena un procedimiento que estimula la creatividad: dado que el protagonista decide dejar de ver televisión, empieza a ver (esto es, a narrar y describir) todo a su alrededor *como si estuviera* en uno o varios televisores. Este procedimiento se demuestra fecundo en varias oportunidades, agregando y variando elementos. Además, si el narrador describe el paisaje como si estuviera en uno o varios televisores, también se sugiere que lo allí descrito se puede decodificar de la misma manera; la literatura incorpora códigos del arte contemporáneo y sugiere ser decodificada *como si fuera* una instalación o un collage.

El resultado es enteramente literario. No solo se mantienen recursos literarios, como el ritmo y el trabajo verbal, la disposición de las obras de arte hipotéticas es únicamente posible en un texto literario. Paralelamente, el texto literario hace explícito el proceso de ponderación del material y de escritura.

6. Procedimientos para explotar. *El congreso de literatura (1997)* de César Aira: Mecanismos de incorporación.

En los capítulos anteriores revisamos cómo la novela se renueva apelando a lo relativamente conocido: otras artes, recomblando su propio material, acoplado lo heterogéneo o buscando nuevas intersecciones. La pregunta siguiente es tan simple como difícil de contestar: ¿cómo seguir buscando? Y, más perentorio aún, ¿dónde?

La historia de los sistemas va alternando entre dos tendencias, “the tendency toward the repetition of that which is already known and the tendency toward the creation of that which is fundamentally new” (Lotman 2009, 154). Si algunos artistas buscan aquello que es fundamentalmente nuevo, ¿cómo se busca?, ¿dónde está aquello que tal vez no (re)conocemos, no hemos visto o no hemos (re)descubierto? Al estudiar la historia de un lenguaje notamos que varios cambios, impredecibles antes de que se dieran, resultaron afectando significativamente su devenir.

Lotman, cuando presentó el concepto de explosión, lo describió como aquel momento que “renders the incompatible adequate and the untranslatable translatable” (Lotman 2009, 23). Las dinámicas del sistema se alteran momentáneamente, permitiendo que lo “incompatible” se haga adecuado y que aquello que no casaba sea incorporado en el sistema. En este momento lo “intraducible” se hace traducible o, por decirlo de otra manera, aquello para lo cual no había equivalentes o no había manera de acoplar en un sistema ahora sí es incorporado.

Durante la explosión un sistema se aparta de su desarrollo gradual. Si durante el desarrollo gradual los sistemas siguen lógicas internas y causalidades, durante la explosión estos mecanismos se desactivan y permiten renovaciones previamente impredecibles; con ello se incorporan elementos improbables y un sistema incrementa su informatividad significativamente.

Lo nuevo no brota de la nada. Los elementos que permiten una explosión ya hacían parte de la semiósfera o de la realidad extrasemiótica al momento de ser acoplados o de entrar en relación con ellos. Además, si en la explosión se logra “traducir lo intraducible” o “hacer lo incompatible adecuado”, eso implica que antes de darse la explosión no

había cómo incorporar aquello que desencadenó la renovación. Antes de una explosión no hay manera de saber que ella se dará ni qué consecuencias tendrá¹⁵⁰.

Pero desconocer el futuro de un sistema no implica que sus cambios sean imposibles. Por ello se hace necesario definir la relación entre pasado y futuro en la metodología lotmaniana; si bien el futuro es impredecible en un momento particular, eso no implica que este futuro no esté relacionado con el presente. En todo instante el futuro se presenta como uno de los posibles: “Each time we speak of unpredictability we have in mind a specific collection of equally probable possibilities from which only one may be realised” (Lotman 2009, 123). Lotman describió la relación entre presente y futuro de la siguiente manera:

The future appears as the space of possible states. The relationship between present and future may be outlined as follows. The present – this is the outbreak of the as yet space of meaning generation. **It includes within itself the potential of all possible future paths of development** (Lotman 2009, 13-14).

El presente, asumido de manera instantánea (esto es, partiendo de que un sistema se desarrolla de manera continua y que, en cada instante, de manera infinitesimal, se pueden tomar distintos caminos) incluye de manera potencial los posibles desarrollos de un sistema.

Lotman, al relacionar las explosiones con los eventos posibles, los presentó así:

It is important to emphasise that the selection of any one of these [possible future states] is determined by neither the laws of causality nor those of probability: at the moment of explosion these mechanisms are wholly inactive. Future choice comes about by chance. (...) The developmental curve jumps, here, to a completely new, unpredictable and much more complex path. The dominant element, which appears as a result of the explosion and which determines future movement, can come from any element of the system or may even be an element of another system, randomly pulled by the explosion into the web of possibilities of future movement (Lotman 2009, 14).

¹⁵⁰ Estas afirmaciones son también una declaración de principios en la filosofía de la historia. La metodología lotmaniana se desprende del determinismo y abre la posibilidad de desarrollos insospechados. Si bien *Culture and Explosion* exploró cómo la explosión permite la asimilación de elementos improbables en un sistema, este no es el único mecanismo en el cual se opone y aparta del determinismo histórico. Lotman dedicó una buena porción de *Universe of the Mind* a ello, en especial en la tercera parte: “Cultural memory, History and Semiotics” (Lotman 1990, 217-280). Indagar cómo funciona la memoria de un sistema es también preguntarse cómo la información se mantiene y reproduce a lo largo de su historia; esta (re)producción de la historia involucra cambios y asimilaciones que la semiótica explica, lejos de cualquier determinismo histórico o filosófico. De particular interés para su posición en la filosofía de la historia es el capítulo “Historical laws and the structure of the text” (Lotman 1990, 221-244). Para un desglosamiento de sus premisas e implicaciones, ver el artículo de Thomas Grob: “Der doppelte Lotman: Jurij Lotmans Konzeptionen kulturhistorischer Dynamik zwischen Gesetz und Zufall” (2013).

La causalidad y la probabilidad (aquello que participa de un desarrollo gradual) son desactivados temporalmente durante una explosión. El tiempo se disloca y nuevos elementos son incorporados¹⁵¹; dado que ellos se apartan (o no participan de) los desarrollos graduales, los elementos incorporados en la explosión redundan en un aumento en la informatividad y permiten desarrollos improbables.

Si en una explosión la causalidad se desactiva, no hay manera de saber *a priori* cuándo se dará ese cambio ni qué se incorporará gracias a él. La explosión llega gracias al azar. Además, el azar, por más impredecible que sea, opera siempre dentro los posibles.

Esta revisión del concepto de explosión nos permite resaltar dos características que operarán como punto de partida para nuestro análisis: primero, sabemos que durante la explosión se incorporan elementos preexistentes (ya sea en otro sistema o fuera de la semiósfera); y segundo, sabemos que esta explosión está marcada por el azar y es impredecible.

Hechas estas aclaraciones, volvemos a las preguntas del principio: ¿cómo hace un agente –artista, participante de un sistema, etc.– para saber de dónde vendrá la renovación? Si no se sabe cómo es ni dónde está, esta debe buscarse; si se espera que lo “incompatible se haga adecuado” y lo “intraducible traducible”, deben buscarse condiciones que lo permitan. Como veremos en este capítulo (y ya se vislumbraba en el anterior al describir el procedimiento de *La télévision*), una manera de buscar lo impredecible e incorporarlo al lenguaje de la novela es buscar mecanismos que lo acojan.

En el corpus la explosión aparece gracias a un *procedimiento para explotar*. Si un agente no sabe cómo, ni de dónde, vendrá la renovación, este debe buscar mecanismos que, al ponerse en marcha, permitan encontrar e incorporar esa novedad. No se sabe de dónde vendrá la renovación, pero los elementos que la catapultarán ya existen en algún lado.

Un procedimiento para explotar presupone dos procesos: por un lado, dar la oportunidad para que lo ajeno o lo nuevo se *reconozca o tenga cabida*; y, por el otro,

¹⁵¹ Soo Hwan Kim ha analizado esta dislocación del tiempo durante una explosión. Esta incorporación de lo impredecible altera las dinámicas internas de un sistema y estimula incorporación de elementos de múltiples orígenes: “The heart of dislocated temporality lies (...) in opening up moments of exceptional indeterminacy for the advent of true otherness that is utterly unpredictable (and therefore seen as impossible) from the viewpoint of the previous period” (Kim 2014, 23).

debe haber alguna manera de *incorporarlo*. Un procedimiento para explotar debe garantizar que estos dos procesos se mantengan: Se buscan mecanismos que permitan identificar o señalar lo novedoso y raro, lo diferente; y, paralelo a ello, debe haber una manera de incluirlo en un texto y ponerlo en relación con los demás elementos del sistema. El texto resultante, al participar del sistema de la novela, señala y sugiere nuevas dinámicas. Con ello también se señala que la pertinencia de estos procedimientos excede a sus aplicaciones particulares o a los elementos precisos que cada aplicación puntual haya incorporado; más allá de la casuística, lo relevante son los resultados renovadores en el sistema: recodificaciones, transformaciones y alteraciones.

En este capítulo usaremos *El congreso de literatura* de César Aira para analizar los procedimientos para explotar. Ahora bien, antes de escrutar las implicaciones puntuales de un texto donde se practica y tematiza el procedimiento para explotar, primero se hace necesario hacer algunas aclaraciones sobre la obra de Aira en general. En varios ensayos de Aira se ha tematizado el uso del procedimiento y su obra novelística se puede estudiar como una puesta en práctica de estas propuestas. La obra de Aira, como un todo, participa de un proyecto donde los procedimientos juegan un papel fundamental. El proyecto artístico amplio de Aira se puede describir como un *procedimiento de procedimientos* y, por ello, cada texto se lee como una aplicación de algún procedimiento particular que se acoge a las premisas de este procedimiento de procedimientos.

Tal vez una de las características más llamativas del proyecto artístico de César Aira es su desmesura. Desde principios de los ochenta publica/termina tres o cuatro novelas por año, por lo general breves, y, salvo un hiato de unos tres años en la segunda mitad de los ochenta, este ritmo no ha decaído hasta el momento (2016). Esta desmesura condiciona la aproximación a su obra pues, independientemente a que un lector tenga acceso a todos sus textos (publicados en muy distintas editoriales y países, algunos de ellos de escasos tirajes o con distribución limitada), cada novela se asume como parte de un proyecto más amplio. Graciela Speranza describió a este proyecto como un “continuo airiano [que] atenta contra cualquier principio formal totalizador y sin embargo se presenta como un paradójico ‘proyecto’ unificador” (Speranza 2005, 303). La dificultad de tener acceso a todas las novelas, sumado al trabajo de revisarlas,

sugiere la imposibilidad de acercarse a su obra completa y desvía la atención hacia sus causas o premisas generales¹⁵².

Más que una obra en particular, de Aira se conoce su proyecto artístico. La noción de procedimiento, presentada en textos como “Ars Narrativa” (1994) o “la Nueva Escritura” (1998c) y bastante afín a la noción de *procédé* instaurada por Raymond Roussel en *Comment j’ai écrit certains de mes livres* (1935), remite a la invención y búsqueda de mecanismos particulares para hacer un texto¹⁵³. La presencia del procedimiento en la obra de Aira ha sido estudiada por varios especialistas en su obra, como Sandra Contreras (Contreras 2002, 219-235), Mariano García (2006, 79-109), Djibril Mbaye (2011, 84-88; 342-355), Graciela Montaldo (Montaldo 2005, 99-110), Jesún Montoya Juárez (2008b, 341-360) y Graciela Speranza (Speranza 2006, 281-315); en nuestro caso, al introducir la metodología lotmaniana, buscamos desarrollar esta discusión.

Saber que una novela pertenece a una serie que se acumula gracias a un procedimiento más amplio condiciona e ilumina la lectura. Por oposición, cuando un artista manifiesta que un texto único es el resultado del trabajo de varios años, con revisiones y retrabajos, el texto terminado se presenta como la consecución de un proyecto. Ahora bien, si los textos se publican, redactan y acumulan desmesuradamente, como en el caso de Aira, la atención va más allá del procedimiento particular de cada texto y se dirige hacia aquello que lo sobrepasa; el ojo crítico no solo se dirige al

¹⁵² Para esta investigación revisamos las obras publicadas por cada autor en el siglo XX. En el caso de Aira, dada su abundancia, este proceso presentó varias dificultades. La primera dificultad fue tener acceso a todas las novelas; para ello hubo que encargar en distintos lugares y confiar en la exhaustividad de diversas bibliotecas. La siguiente dificultad fue consecuencia de la abundancia: Analizar casi cuarenta novelas, con muy diferentes extensiones, repeticiones o logros, implica un trabajo amplio. Sin embargo, la abundancia no estimula la coherencia o la exhaustividad, sino que ratifica la heterogeneidad. Al revisar tantos textos de un mismo novelista no se construyó un lugar imaginario ni se añadieron detalles o personajes a una historia amplia; todo lo contrario: los argumentos se confundían, los momentos ensayísticos se dispersaban y, de no ser por las notas, muchas acotaciones se desgajarían y olvidarían. Esta heterogeneidad en la obra de Aira permitió que la mirada analítica se dirigiera a dos polos: primero, a los resultados generalizados en el lenguaje de la novela (transformaciones, recodificaciones y nuevas dinámicas textuales); y segundo, al procedimiento más amplio que las excede y causa.

¹⁵³ Aira ha hecho manifiesta su afinidad con la noción de *procédé* de Roussel en varias ocasiones. Por ejemplo, en trabajos como “La nueva escritura” o el primer texto de *La trompeta de mimbre* (1998), apeló a la noción de procedimiento para explicar su búsqueda. En “Raymond Roussel. La Clave Unificada” (2011) hizo explícita su afinidad; incluso el título de su ensayo *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (1991), donde también desarrolla su postura estética, es una alusión al trabajo de Roussel *Nouvelles impressions d’Afrique* (1932). Para una revisión de la presencia de la poética rousseliana en la obra de Aira, ver el trabajo de Diego Vecchio “Procedimientos y máquinas célibes. Roussel, Duchamp, Aira” (Vecchio 2005, 167-80), donde se revisó la presencia textual de un procedimiento rousseliano en la novela de Aira *Embalse* (1987), o “Vanguardia y mala literatura” de Julio Prieto (Prieto 2005, 181-194), donde se analizó el papel del agente en la aplicación del procedimiento.

conjunto más amplio —o tal vez, no necesariamente al conjunto más amplio—, sino *afuera* de él. Más que en procedimientos particulares y acumulados, el proyecto artístico de Aira se presenta como la manifestación de un *procedimiento de procedimientos*.

Esta aproximación tiene como resultado la abstracción de cada procedimiento particular y el rastreo de un procedimiento general que se varía y desarrolla. Cada novela se asume como uno de los tantos resultados de un mecanismo más amplio que, al no poderse precisar de manera ejemplar o unificadora (pues, de ser así, se agotaría en un solo uso), se sigue aplicando. Esta repetición sugiere que no se trata de un procedimiento que se pule paulatinamente en busca de algo definitivo, sino de un proceso que se varía y de una acción que se ejecuta, permitiendo así resultados que sugieren nuevas maneras de recodificar. Cada texto señala la pertenencia a un proyecto más amplio difícil de verbalizar y que llama la atención por la capacidad de acumular novelas con tanta rapidez y por producir textos que no se ajustan a las descripciones convencionales.

Y es acá donde el concepto de explosión resulta iluminador, pues él nos permite aproximarnos a este procedimiento general. El mecanismo amplio de César Aira se puede definir como un procedimiento para explotar. Como acabamos de señalar, antes de una explosión se ignora cuáles serán los elementos que perturbarán las relaciones de un sistema y cómo serán esas nuevas relaciones; no solo eso, también se ignora qué será necesario para esta incorporación y posterior participación en el sistema.

Recordemos los dos procesos que un procedimiento para explotar presupone: el primero remite a la necesidad de identificar lo nuevo o raro, mientras que el segundo subraya la necesidad de incorporarlo en el texto resultante. En el caso de Aira, estos dos procesos se manifiestan de la siguiente manera: En lo que refiere al primer proceso, encargado del reconocimiento, los nuevos elementos se buscan por dos frentes: por un lado, el agente busca fuera de él, apelando a métodos que le permitan salirse de sí mismo (de su espacio semiótico) y alcanzar elementos insospechados; y, por el otro, los nuevos elementos se pueden hallar apostándole a la individualidad y las particularidades de la figura del autor. El segundo mecanismo, encargado de la incorporación, apela a la continuidad argumental: hilar y conectar los nuevos elementos dentro de un solo texto.

En una entrevista, Luis Dapelo le preguntaba a Aira sobre la mezcla que se evidencia en sus textos. Aira, en su respuesta, señaló la necesidad de buscar lo novedoso y también de acoplarlo al texto:

Sí, yo la **fantasía** la tomo de mis **delirios internos** pero también de lo que se llama habitualmente la **cultura popular, la televisión, los dibujos animados, cómics, mitologías populares**. En el trabajo de la narración pienso que es muy anticuado, muy estricto, mantener un verosímil que no se rompa nunca, **pasan las cosas más extrañas del mundo y siempre introduzco un modo para explicarlas**. (...) A mí nunca me gustó esa acumulación a la que suele tender el surrealismo, eso de poner distintas cosas extrañas una al lado de la otra. **Para mí esas cosas tienen que unirse causalmente, una tiene que ser la causa de la otra y la otra el efecto de la anterior**. Es un trabajo casi artesanal que yo hago (Aira y Dapelo 2007, 46).

El primer proceso, lo nuevo e insospechado, se identifica simultáneamente en la esfera individual y también fuera de ella. La “fantasía”, al igual que sus “delirios internos”, remiten a la esfera personal y la búsqueda en lo propio. Y, paralelamente a esta búsqueda idiosincrática, también se busca en ámbitos externos, como “la televisión, los dibujos animados, cómics [y] mitologías populares”. La novedad puede buscarse en la esfera individual o en otros lugares de la semiósfera; en este caso se habló de “delirios internos” y “cultura popular”, pero allí también pueden entrar el *azar*¹⁵⁴ o cualquier elemento que sea *heterogéneo*¹⁵⁵. Más allá de su origen, lo importante es que gracias a su heterogeneidad presuponen y exigen transformaciones en los textos que las acogerían.

El segundo proceso se evidencia en la necesidad de incorporar lo nuevo al texto o, por ponerlo en términos de Aira, en la necesidad de que pasen “las cosas más extrañas del mundo” y siempre haya “un modo para explicarlas”. El material novedoso debe incorporarse en el texto resultante y poderse justificar con una lógica o giro argumental. Y no solo eso, también deben estar concatenadas: “esas cosas tienen que unirse causalmente, una tiene que ser la causa de la otra y la otra el efecto de la anterior”.

Aira ha hecho precisiones sobre su procedimiento para explotar, llamándolo “huida hacia adelante”. A continuación, haremos una cita de “Ars Narrativa”, donde presentó

¹⁵⁴ Por ejemplo, en otra entrevista explicaba que “de pronto ocurre algo, qué sé yo, aparece por la calle alguien disfrazado de ratón” (Alfieri y Aira 2004, 110).

¹⁵⁵ En una entrevista citada por Speranza afirmó que: “el truco está en encontrar cosas que sean de verdad heterogéneas, porque muchas que lo parecen, bien miradas tienen un plano de homogeneidad; (...) esa busca de heterogeneidades cada vez más marcadas, más irreconciliables, es el juego frívolo al que me dedico” (Speranza 2006, 305-306).

este método, pues allí se discutían y presentaban más detalles de cómo se persigue la explosión:

Mi modo de vivir y de escribir se ha ajustado siempre a ese denigrado **procedimiento** de la ‘huida hacia adelante’. (...) **Con la novela, de lo que se trata, cuando uno no se propone meramente producir novelas como todas las novelas, es de seguir escribiendo**, de que no se acabe en la segunda página, o en la tercera, lo que tenemos que escribir. Descubrí que si uno hace las cosas bien, todo puede terminarse demasiado pronto; al menos pueden terminarse las ganas de seguir, el motivo o el estímulo válido, dejando en su lugar una inercia mecánica. De modo que no haciéndolo bien (o mejor, haciéndolo mal) quedaba una razón genuina para seguir adelante: **justificar o redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer**. Hacer un capítulo dos que sea la razón de ser de las flaquezas del capítulo uno, y dejar que las del capítulo dos las arregle el tres... (...) Novelas biónicas, mutantes... (...) Si las flaquezas del capítulo uno son **graves**, si son de veras **aberrantes**, la extensión que habrá que cubrir en el capítulo dos para redimirlas será muy grande, **se abrirá a lo sideral**; todo surrealismo es poco; y los **disparates** en que habrá que incurrir para hacerlo obligarán a un capítulo tres de **mutaciones** ya insospechadas, a una **expansión de las fronteras imaginativas más allá de nuestras miserables capacidades**. Directamente empieza a parecerse a la realidad (Aira 1994, 2-3).

Desglosar esta “huida hacia adelante” nos da más pistas del procedimiento general. Primero, como el adverbio “adelante” lo sugiere, una de las premisas es el imperativo de continuar escribiendo y no detenerse, de seguir incorporando. Con ello, al continuar avanzando en un texto, se abren más posibilidades de encontrar e incorporar elementos heterogéneos. Además, en esta “huida hacia adelante” se buscan más condiciones para buscar la heterogeneidad: en este caso, lo que se busca es “escribir mal”. Al aludir a “malo”, “feo” o menospreciado nos referimos a aquello que estaba fuera de las fronteras o que por convenciones previas no era asimilable.

Pero si este elemento “malo” recién incluido amenaza con desganzar el texto, al seguir “huyendo hacia adelante” –al seguir ampliándose y abarcando más espacio semiótico en un solo texto interconectado– se hace necesario justificar o redimir este elemento novedoso. Entonces, si un texto –por cualquiera que sea el motivo– llega ante un elemento que es “malo” o está fuera de las fronteras de su lenguaje, en vez de eliminar esa porción, lo que se busca es encontrar conexiones para que este nuevo elemento se incorpore (poco importa si se les llama “motivos”, “excusas” o “pretextos”, lo importante es encadenar). Además, si el ejercicio se extiende y los eventos se acumulan, las fronteras del lenguaje de la novela se extenderán aún más. Y no solo eso, esta “expansión de las fronteras” fue descrita al final de la cita como una posibilidad de

“parecerse a la realidad”: Con ello se tematiza cómo varios elementos de la “realidad” son ajenos a la semiósfera y todavía deben buscarse mecanismos para incorporarlos.

De ahí que broten adjetivos como “mutante” o “sideral” para describir estas “aberraciones” o “disparates”. Con ello se señala no solo la búsqueda de la heterogeneidad, sino también la consolidación de ella en un texto. El nuevo texto, que ha incorporado nuevos elementos, parecerá según usos previos algo “mutante” (una alteración de los códigos en la reproducción de la información que redundará en nuevas especies) y permitirá desencadenar una explosión y “abrirse a lo sideral”.

Una vez explicado el procedimiento en términos generales, pasamos a *El congreso de literatura*, lo que nos permitirá comprobar cómo se tematiza el procedimiento para explotar en un caso puntual. En la primera sección discutiremos la búsqueda de lo heterogéneo: mediante metáforas como “clonación” o “traducción” en *El congreso de literatura* se tematiza la búsqueda en otros ámbitos, al tiempo que se recuerda la transformación y alteración que ello conlleva. En la segunda sección, de la mano de metáforas como el monstruo o de alusiones a la ‘máquina soltera’ de Marcel Duchamp, señalaremos cómo se tematiza la búsqueda de lo particular, se problematiza el procedimiento y se discute la injerencia del agente en un procedimiento para explotar.

6.1. Traducir y clonar.

Resumir *El congreso de literatura* manifiesta su heterogeneidad: El protagonista narrador, llamado igual que el autor del libro, cuenta la historia de cómo, después de haberse hecho rico al recuperar un tesoro, da rienda a su proyecto de conquistar el mundo. Como el narrador está invitado a un congreso de literatura en una universidad de Mérida, aprovecha su presencia allí para clonar una célula de Carlos Fuentes (otro de los invitados al congreso) y avanzar con su proyecto. Luego de buscar la célula a clonar, el resto de la novela describe los eventos que suceden antes de que la clonación se complete. La novela acaba con una catástrofe (y posterior solución): unos monstruos irrumpen en Mérida, pues el aparato clonador, en vez de clonar una célula de Fuentes, resultó reproduciendo las “células” de su corbata de seda. El protagonista es al mismo tiempo un científico loco, traductor y un escritor; el texto se presenta como una

traducción de una traducción, donde la fábula original y los textos traducidos se entremezclan en una única novela. Para añadir sugerencias, César Aira sí estuvo en un congreso de literatura en Mérida organizado por la Universidad de los Andes en septiembre de 1993 (la Segunda Bienal Mariano Picón Salas) donde leyó la conferencia “Ars Narrativa” que citábamos hace unas páginas; además, la primera edición de *El congreso de literatura* fue publicada por esta universidad. Por último, no sobra recordar que Aira también trabajó como traductor.

Esta heterogeneidad prueba cómo se acoplan diferentes elementos en un solo texto, fomentando nuevas codificaciones y redundando en un aumento de informatividad. En esta sección veremos cómo la clonación y la traducción tematizan varios procesos involucrados en el procedimiento explosivo. *El congreso de literatura* se sugiere como una novela donde fábula original y traducción (y traducción de la traducción) se entreveran en un mismo texto, tematizando así cómo un texto que persigue una explosión incorpora elementos ajenos a un sistema y los entremezcla con materiales previos. Luego veremos cómo la traducción y la clonación se presentan como un ejercicio creativo que va más allá de una reproducción. Cerramos esta sección revisando cómo se tematiza, a través de la clonación, la necesidad del artista de salirse de sí mismo.

6.1.1. Traducciones entreveradas e indiscernibles.

La heterogeneidad recién señalada también se manifiesta en la imposibilidad de discernir entre los diferentes textos sugeridos en *El congreso de literatura*. Según el narrador, algunas porciones del texto son traducciones, pero no siempre queda completamente claro qué porciones corresponden a una traducción, ni de dónde se tradujo; además, algunos eventos se entremezclan en el argumento, haciéndolo difícil de discernir.

En la primera parte de *El congreso de literatura*, llamada “el Hilo de Macuto” (CL, 9-23), el narrador se encuentra en la costa atlántica venezolana y narra la historia de cómo resuelve un enigma. Un barco pirata lleno de tesoros yace en el fondo del mar cerca de la costa y está atado a ella por “el Hilo de Macuto”. Muchos han intentado

resolver el enigma de este hilo, pero siempre sin éxito, y solo el narrador logra desenterrar el tesoro y hacerse rico.

El narrador, al explicar cómo resuelve el enigma, apuesta a su individualidad y afirma que:

No es que yo sea un genio ni un superdotado, qué va. Todo lo contrario. Lo que pasa (trataré de explicarlo) es que cada mente se conforma de acuerdo **con sus experiencias y memorias y saberes**, con la suma total, y la **acumulación personalísima** de todos los datos que la han hecho ser lo que es **la hace única** (CL, 14-15).

Allí explica cómo, gracias a la acumulación de “experiencias y memorias y saberes” personales y particulares, logra ser esa conjunción “necesaria para resolver el problema del Hilo de Macuto” (CL, 17). Luego de desenterrar el tesoro (que extrajo con un método risible e irreductible: “Toqué apenas los nudos con la punta de los dedos, los invertí en bloque sin intentar desatarlos...” (CL, 20)) se hace rico.

Gracias a ello el narrador, quien afirma que “[d]esde mi temprana juventud he vivido de mi trabajo de traductor” (CL, 21), puede dedicarse a sus anheladas “labores científicas” (CL, 21). La primera parte acaba con el narrador, ya rico, afirmando que “a la mañana siguiente, con los bolsillos llenos y precedido de un clamor de fama que llenaba los diarios del mundo entero, tomé el avión que me llevó a la bella ciudad andina donde se desarrollaba el Congreso de Literatura objeto de este relato” (CL, 23).

La primera parte toma un poco más de diez páginas y plantea un argumento que puede ser una metáfora de algo más o una escena risible: Un traductor rescata un tesoro con métodos hechizos y se hace rico; un artista apuesta a su individualidad para resolver un viejo enigma y con ello obtiene el dinero necesario para su “labores científicas”, que aprovechará para llevar a cabo durante un congreso de literatura.

Si *El congreso de literatura* ya es difícil de discernir en ese momento, al empezar la segunda parte (que toma el resto de la novela) aparece una afirmación que confunde más el argumento; porciones de lo sucedido y de lo que sucederá se sugieren como traducciones de otras historias, haciendo indiscernible saber qué está en función de qué (o qué es una traducción de qué):

Para hacerme entender en lo que sigue tendré que ser muy claro y muy detallado, aun a costa de la elegancia literaria. Aunque no demasiado prolijo en los detalles, porque su acumulación puede oscurecer la captación del conjunto; además de que, como ya dije, debo vigilar la extensión. En parte por la exigencia de claridad (me espantan las neblinas ‘poéticas’), en parte por una inclinación natural en mí a la disposición ordenada del material, creo que lo más conveniente será remontarme al comienzo. Pero no el comienzo de esta historia sino el anterior, el comienzo que hizo posible que

hubiera una historia. **Para lo cual es inevitable cambiar de nivel, y empezar por la Fábula que constituye la lógica del relato.** Después tendré que hacer la ‘traducción’, pero como hacerlo completamente me llevaría más páginas de las que me he impuesto como máximo para este libro, **iré ‘traduciendo’ solo donde sea necesario; donde no sea así, quedarán fragmentos de Fábula en su lengua original;** si bien me doy cuenta de que eso puede afectar el verosímil, creo que de todos modos es la solución preferible. Hago la advertencia suplementaria de que la **Fábula a su vez toma su lógica de una Fábula anterior**, en otro nivel más de discurso, del mismo modo que del otro lado la historia sirve de lógica inmanente de otra historia, y así al infinito. Y (para terminar) que **los contenidos con que he llenado estos esquemas no guardan entre sí más que una relación de equivalencias aproximativas**, no de significados (CL, 27-28).

Más adelante, y para complicar más las cosas, el narrador afirma que “Aquí debo hacer una primera traducción parcial. El ‘Sabio Loco’, por supuesto, soy yo” (CL, 36). Luego, al aclarar qué implica esto, llega “el momento de hacer otra ‘traducción’ de lo que vengo contando, para poner en claro mis verdaderas intenciones. (...). [M]i objetivo (...) es el típico del Sabio Loco de los dibujos animados: extender mi dominio al mundo entero” (CL, 55).

De la misma manera que en un personaje se entremezclan el autor del libro¹⁵⁶, el narrador, un traductor y un científico loco, en *El congreso de literatura* se entremezclan textos hipotéticos e imposibles de diferenciar; se supone que uno es la traducción del otro, que a veces no hay traducción y que en otras tantas leemos una traducción de una traducción. No hay marcas textuales para diferenciar entre un “texto hipotético” y otro, o entre una “fábula” y una “fábula anterior”, de la misma manera que nunca sabemos si lo dicho sobre el narrador puede leerse desde (o sobre, o a través) de sus distintos papeles de creador, traductor o científico loco. No se puede diferenciar y aquello que aplica o podría aplicar a uno de estos textos o personajes, podría aplicar simultáneamente a cualquiera de los demás.

Heather Cleary analizó esta mezcla, dejando claro cómo es imposible diferenciar entre “traducciones” y “personajes” implicados. Asumir el resultado final como una mezcla

presents the work as a **discursive hodgepodge** of ‘original’ and ‘translated’ texts spliced together like so much DNA, joining a preexisting base with an iteration meant to echo its content. (...) The first of these ‘translations’ reveals that the writer-translator who narrates the work is also the mad scientist described in its first chapter. This revelation establishes a connection between the narrator’s career as a translator (before coming into his fortune, this was the way he underwrote his scientific experiments) and

¹⁵⁶ El nombre del protagonista se mantiene anónimo hasta el séptimo capítulo, cuando es llamado “César”. Además, el narrador habla de sus textos de su “época darwiniana” (CF, 65), apelando a una calificación que Sandra Contreras hizo para un período de la novelística de Aira (Contreras 2002, 122-123).

his work with biogenetics, and the two vocations are often considered in terms of one another (Cleary 2015, 133).

La traducción se sugiere como un ejercicio de economía textual y como una manera de decir algo que de otra manera sería imposible; sin embargo, no se puede discernir qué es lo “traducido” y, por ende, se hace mucho más difícil de suponer qué se traduce (de qué lenguaje proviene ese otro texto, qué podría decir, a qué podría apuntar).

En este sentido, traducir un texto de un lenguaje a otro involucra los aumentos de información que ya habíamos señalado en el aparte 2.3.1.2. Al presentar un texto final como una traducción, se sugiere que allí se incluye algo que no existía en ese lenguaje y que además redundante en recodificaciones. Ahora bien, si en este caso la “fábula original” es un texto que desconocemos en un lenguaje que no se ha aclarado, ¿a qué se apunta con ello? No hay información suficiente para colegir su origen y lenguaje, ni siquiera si existe, y cualquier aproximación será aventurada. Lo que sí queda claro es cómo se tematiza la explosión: un elemento ajeno irrumpe en un sistema y genera transformaciones considerables. En este caso, la “fábula original” bien puede estar en la memoria del sistema, provenir de otro lenguaje o incluso de una realidad extrasemiótica.

La dificultad de discernir entre el argumento y los distintos “niveles de relato” corrobora esta idea. Si en el aparte 4.1.1. insistíamos en cómo esta imposible congruencia proscribía toda explicación coherente (y una interpretación), en este caso se demuestra que lo ajeno al sistema todavía no se ha asimilado completamente. Por el momento los códigos no se han alterado lo suficiente como para involucrar los cambios.

La explosión, más que dirigir la atención a uno u otro elemento incorporado, resalta la importancia de las recodificaciones, transformaciones y cambios de fronteras desencadenados. La imposibilidad de discernir entre diferentes “textos” en *El congreso de literatura* es una constatación y una tematización de un procedimiento para explotar: se busca algo que irrumpa en un sistema (a través de un texto), pero ese algo es ajeno al sistema y no se puede precisar *a priori*. Y luego, en el momento de entrar al sistema, este todavía no se ha recodificado, así que a primera vista (como lo señalaban todas las lecturas que ahondaban en la perplejidad que el corpus causó¹⁵⁷) no hay manera de decodificar el texto según los códigos previos.

¹⁵⁷ Ver 1.1.1.2. y 1.1.2.2.

6.1.2. Traducción y clonación: Metáforas de transformación y creación.

El congreso de literatura presenta la traducción como un proceso creativo que va más allá de un proceso derivativo y desmonta la jerarquía entre “original” y “copia”. Ilse Logie, al analizar la noción de traducción presente en la obra de Aira resumía su postura de la siguiente manera; la novelística de Aira *no* asume:

la traducción como un sucedáneo o una pálida copia del original (concepción convencional), ni como una caja de Pandora que disuelve y aplaza infinitamente el sentido (paradigma posmoderno). Antes bien, la enfoca como una estrategia extrema, milagrosa, desmesurada, que contribuye a romper el orden de la causalidad y se emparenta con la **metamorfosis y la invención**. Traducir implica **un cruce de fronteras** en el que emerge la diferencia: una cadena es sustituida por otra, igualmente totalizadora (Logie 2005, 293).

Traducir, más que transformar, es crear. Al igual que en una explosión, un elemento ajeno a un sistema (o temporalmente olvidado¹⁵⁸) irrumpe y, al relacionarse con los elementos del lenguaje o intentarse traducir/acoplar a él, aumenta la información y se crean nuevos códigos.

La noción de traducción presente en *El congreso de literatura* controvierte concepciones convencionales y evita riesgos epistemológicos. Heather Cleary exploró esta noción de la traducción en la obra de Aira y el autor brasileiro Luis Fernando Verissimo en el artículo “Of Monsters and Parricides: The Politics of Textual Reproduction”. Cleary revisó varias nociones y lugares comunes asociadas al proceso de traducción, al tiempo que señaló cómo el trabajo de Aira y Verissimo desmontan y discuten estos lugares comunes:

In combination with other tropes of translation theory, many of these writers mobilize the reproductive metaphors of translation mentioned above to generate politically productive figures of monstrosity and excess that undermine linear, hierarchical notions of intellectual influence by aspiring to erase the difference between production and reproduction which is essential to the establishment of power (...) [T]hese works join filial deference with parricidal defiance, and thus generate the conditions necessary for a reconfiguration of the dyads of original and copy, creation and derivation, center and periphery (Cleary 2015, 126).

¹⁵⁸ El rescate de materiales olvidados en un sistema está tematizado en la primera parte: “el Hilo de Macuto”. El protagonista desentierra un tesoro que, si bien era conocido y buscado por muchos, no había podido empezarse a usar. Aquello que desentierra, en virtud de todo lo que allí consigue, lo hace rico – hace que aumente la informatividad. De todas maneras, al desenterrar y reacoplar elementos olvidados, siempre queda la duda de cómo los vaya a aceptar el sistema: “Aquí hay un motivo extra de asombro, y es pensar cómo fue posible que una riqueza proveniente de cuatrocientos años atrás siguiera teniendo valor, y que este valor fuera enorme” (CL, 22).

La traducción se asume con un proceso creativo que se aparta de nociones que la describen como un proceso derivativo o que presuponen jerarquías entre los textos o sistema implicados. La traducción no puede entenderse en este caso como un proceso patrilineal (donde el potencial de información reside en el texto base) y, además, el sistema al cual se traduce deja de verse como un receptáculo sin capacidad de agencia. La traducción implica un abandono de aparejamientos con riesgos metodológicos y presuposiciones jerarquizadas. La traducción, que Cleary llamó “reconfiguración”, remite a lo que acá describimos como explosión: El aumento de informatividad excede códigos preexistentes y desmonta jerarquías previas de este fenómeno¹⁵⁹.

En este momento el proceso de traducción se confunde con el de clonación en *El congreso de literatura*. Ambos ejemplifican las reconfiguraciones y modificaciones que surgen después de transformar elementos previos.

Recordemos más elementos del argumento. El científico loco busca clonar una célula de Carlos Fuentes para conquistar el mundo y encarga a un robot hecho por él, una “avispa” clonada, para que tome una de sus células y poderla clonar. Pero la “avispa” comete un “error” y no toma una célula de Carlos Fuentes, sino de su corbata de seda, y el aparato clonador produce monstruos que se expanden por Mérida.

En estos dos eventos se resume y discute el proceso de renovación y creación. A continuación, señalamos cómo esta “avispa” tematiza el proceso creativo y la explosión. El resultado de la clonación, los gusanos gigantes, nos acompañará en varios momentos posteriores del análisis.

La descripción de la “avispa” es un ejemplo de las transformaciones que acompañan a la traducción y clonación. El narrador, cuando describe al robot, recuerda y remite a las “traducciones” que ha hecho para explicarse: “Hablar de ‘avispa’, o de ‘insecto’, como lo hago, es una simplificación abusiva; son palabras que, como hago repetidamente en este libro, uso sólo para hacerme entender” (CL, 50). Luego, una vez sugerido que hablar de avispa es hablar de otra cosa, como en las demás “traducciones”, el narrador alude a la transformación que implica la clonación: “Para crear mi ‘avispa’

¹⁵⁹ La lectura de Cleary no solo es relevante para discutir la noción de traducción desarrollada en *El congreso de literatura*; también lo es para señalar cómo la traducción hace parte del intercambio de información en la literatura mundial, señalando e insistiendo en que usar materiales “preexistentes” (ya sea de otro paisaje cultural, ajeno al sistema o de su pasado) no implica que deban asumirse jerarquías entre distintos sistemas ni reducir el intercambio de información a una “influencia”. Según Cleary, “these contemporary writers challenge centrist models of cultural geopolitics and posit ludic, nonhierarchical models of reciprocal influence in their stead” (Cleary 2016, 123).

yo había usado ADN de avispa, es cierto, porque necesitaba algunas de sus propiedades, pero las había usado sólo como maniquí (...). Pero la bestezuela resultante se parecía muy poco a una avispa: para empezar, era del tamaño de una mota de polvo” (CL, 50). Con ello se tematiza cómo el resultado es algo nuevo y distinto al elemento que irrumpió y se transformó.

El aumento de información después de la clonación es tal que la nueva creación desconcierta en su particularidad:

Bajo el microscopio, [la ‘avispa’] **se habría parecido** más a un hipocampo dorado, con vigorosas alas de polilla, en forma de abanico, y saliéndole de la cabecita algo entre cuerno de rinoceronte y pinza de cangrejo, articulado: el sacabocados celular. Todo eso hay, y más, en la zoología. Era un prototipo, un espécimen único, un simpático monstruito que no se repetiría (CL, 50-51).

La “avispa clonada” es algo que, gracias a la transformación y explosión, no se asemeja a nada que se haya visto antes y, dado que todavía no hay códigos para decodificarla, “se habría parecido” a una reconfiguración de componentes previos¹⁶⁰.

La explosión, tematizada en la clonación y la traducción, no puede juzgarse en términos de fidelidad con un “original”, ni como una variación o desarrollo de algo preexistente (como lo supondría un modelo de influencia); las alteraciones son reconfiguraciones del lenguaje que exceden las variaciones de elementos previos y redundan en transformaciones más amplias. Con ello no solo se desmontan jerarquías implícitas en la incorporación de materiales previos, sino que, por ponerlo en términos de Cleary, el modelo de Aira favorece y estimula los “principles of heterogeneity and interconnectivity” (Cleary 2015, 137-138). Las alteraciones fruto de explosiones no se pueden juzgar según códigos previos, pues ellas conllevan transformaciones en la forma de codificar.

Cerramos este aparte con la descripción que se hace de los “monstruos” que surgen de la traducción/clonación, pues con ello seguiremos revisando las tematizaciones del procedimiento para explotar. Los gusanos gigantes invaden la ciudad y originan una catástrofe. El narrador, cuando explica el origen de estos seres, recuerda la traducción y clonación presentes en el proceso:

Lo veía con una claridad meridiana: la célula de la seda contenía el ADN del gusano que la había producido, y el clonador, funcionando a la perfección, **no había hecho más que decodificar y recodificar la información, con el resultado que estaba**

¹⁶⁰ La renovación se muestra como algo único e irreplicable, monstruoso; volveremos a ello en la segunda sección del capítulo.

viendo. Los monstruos azules no eran ni más ni menos que los **clones de un gusano de seda**, y si se **habían magnificado hasta ese tamaño absurdo** era simplemente porque yo había puesto a funcionar el clonador en modo ‘genio’. En otras circunstancias habría sonreído con irónica melancolía al ver a qué torpe y destructivo gigantismo se reducía la grandeza literaria **al pasar por los telares de la vida** (CL, 102-103).

La clonación, como en una traducción, codifica y recodifica la información, resultando en nuevos seres/textos. El traslado y transformación de información se manifiesta en clones que, en virtud de ciertas propiedades del proceso (acá tematizado con ponerlo “a funcionar en modo ‘genio’”), resulta en la irrupción y creación de seres/textos anteriormente inexistentes. No solo perturban estos monstruos, ni siquiera hay términos suficientes para describirlos; el “destructivo gigantismo” pasa por los “telares de la vida” y resulta en algo nuevo y perturbador que, de tan nuevo que es, desconcierta y asusta.

6.1.3. Clonar: Salirse de sí mismo.

La explosión se caracteriza por la irrupción de un elemento ajeno. Si el elemento renovador de un sistema está fuera de este, ¿por qué no salir a buscarlo? César Aira, al discutir el concepto de procedimiento, señaló cómo este le permite a un escritor salirse de sí mismo:

Mediante el procedimiento el escritor se libera de sus propias invenciones, que de algún modo siempre serán más o menos previsibles, pues saldrán de sus mecanismos mentales, de su memoria, de su experiencia, de toda la miseria psicológica ante la cual la maquinaria fría y reluciente del procedimiento luce como algo, al fin, nuevo, extraño, sorprendente. Una invención realmente nueva nunca va a salir de nuestros viejos cerebros, donde todo ya está condicionado y resabido. **Solo el azar de una maquinación ajena a nosotros nos dará eso nuevo** (Aira 2011, 46).

La clonación tematiza este proceso: si el artista desea salirse “de su memoria, de su experiencia, de toda la miseria psicológica” (es decir, de su propia esfera semiótica y lingüística: su espacio en la semiósfera y el espacio donde se relaciona con otras esferas), debe haber una serie de procedimientos que le permitan salirse de esas fronteras e incorporar nuevos elementos. Graciela Speranza, cuando describió estos procedimientos, los llamó “operaciones del azar” y señaló como su objetivo es “sortear las trampas del yo, las emociones y los hábitos” (Speranza 2006, 309).

Veamos cómo la clonación se presta metafóricamente para lograr precisamente eso: “sortear las trampas del yo” y buscar en otros ámbitos. Como primera medida, debe recordarse que en este caso el proceso de clonación *no* es asumido como la replicación de algo previo; por ello, debe diferenciarse de una clonación simple.

Una clonación simple, como una “traducción ciega”¹⁶¹, no aportaría nuevas recodificaciones. Este es el primer problema que enfrenta el “sabio loco” y, al describir los productos de estas clonaciones simples, insiste en sus limitaciones:

El inconveniente, paradójico si se quiere, es que estas criaturas [producidas mediante clonaciones simples] no podían sino quedar a su merced. No podía quedar él a merced de ellos. Podían obedecerlo, pero él no podía obedecerlos a ellos; no veía razón para hacerlo: **eran seres sin prestigio, sin ideas, sin originalidad** (CL, 30).

Las clonaciones simples repiten algo que ya existe y están carentes de nuevas ideas, impidiéndole al artista salirse de sí mismo al emplearlas. El narrador, al enfrentarse a este problema, resulta con una respuesta metafórica que justifica el giro que tomará el resto de la novela y le permitirá “salirse de sí mismo”.

El clon que se busca no es un ser que repita órdenes o información; el clon anhelado deber ser original, nuevo y particular, y además debe estar en capacidad de dar órdenes. Solo así, cuando el narrador le obedece a un clon y se aparta de la esfera de lo propio, se pueden buscar elementos nuevos.

La solución metafórica que encuentra el narrador es “clonar a un hombre superior”; con ello se crea un ser que le permitirá salirse de sí mismo, dado que este clon tomaría decisiones con autonomía. El “sabio loco” se enfrenta a este problema y esta es la solución que encuentra:

El milagro de la creación espontánea de un sistema nervioso extra se anulaba al despojarlo de entrada de su posibilidad de dar órdenes, y **con ella de la facultad de crear**.

Era en este punto donde el Sabio Loco más se apartaba del estereotipo del Sabio Loco, que típicamente se obstina, con un empecinamiento autodestructivo, en preservar la posición central de su inteligencia. El nuestro llegó a la conclusión de que a partir del estadio al que había arribado, sólo lograría dar el **‘salto adelante’ si encontraba el modo de salir del centro, si su inteligencia se ponía al servicio de otra inteligencia, su poder al servicio de otro poder superior...** si su voluntad se degradaba dentro de un sistema de gravitaciones externas. Ahí estuvo su originalidad sin parangón (en

¹⁶¹ El narrador, al discutir las diferentes maneras de traducir sugiere que su intención es la de apartarse de la “traducción ciega”, de aquella que “se hace trasponiendo mecánicamente las lenguas, sin pasar por el contenido, que es lo que hacen los traductores profesionales cuando se topan con la descripción técnica” (CL, 99-100). En una “traducción ciega” no hay nuevos significados ni recodificaciones y el aporte creativo se disminuye, pues en esta basta con “traducir correctamente, frase tras frase, toda la página” (CL, 100).

términos de Sabio Loco): en reconocer que ‘otra’ idea siempre es más eficaz que ‘una’ idea, sólo por ser otra. A una idea no la enriquece ni la expansión ni la multiplicación (los clones) sino el **pasaje a otro cerebro**.

¿Qué hacer entonces? La solución obvia era clonar a un hombre superior (CL, 31-32).

El “salto adelante”, señalado al principio de este capítulo como “huida hacia adelante”, se tematiza en el “pasaje a otro cerebro”. El artista, al ponerse al “servicio de otra inteligencia” se “sale del centro”, de lo propio, e incorpora lo ajeno. El problema subsiguiente es cómo elegir a este “hombre superior” y cómo saber que determinada persona lo es. El “hombre superior” que se busca no es otro que Carlos Fuentes. La elección de Fuentes no está exenta de ironía: el narrador, al no saber cómo definir o acotar la superioridad o genialidad, se decide “por lo más simple y efectivo: por una Celebridad” (CL, 33).

Elegir a Carlos Fuentes por su estatus de celebridad hace el gesto de clonación sugerida más elocuente (aunque en últimas no se resulten clonando sus células), pues sigue dejando abierta la pregunta de qué es la superioridad/genialidad y cómo sería salirse de sí mismo.

Pero, como ya sabemos, la “avispa” no clonó una célula de Carlos Fuentes, sino que tomó una partícula de su corbata. Allí vemos cómo se tematiza la función del error, del azar y de lo particular en el procedimiento explosivo. En la siguiente sección discutiremos estos componentes del proceso.

6.2. Procedimientos para entramar, singularizar y participar.

El procedimiento para explotar se hace evidente en *El congreso de literatura* de diversas maneras; el texto se despliega remitiendo a elementos novedosos y, conforme se soluciona el argumento, estos elementos diversos son acoplados. A continuación, veremos cómo se tematiza y problematiza la explosión apelando a dos metáforas. Primero veremos cómo, con el *monstruo*, se describe la búsqueda de lo particular y único. Y luego, gracias a la *‘máquina soltera’*, el procedimiento se sigue pormenorizando, permitiéndonos generalizar el proceso y señalar el papel del agente en ello.

6.2.1. El monstruo: Lo único e irrepetible.

El tema del monstruo resume varias particularidades de una explosión. Allí se tematiza cómo surge, al igual que cómo se asimila lo desconcertante. A continuación, revisaremos cómo se da esta aproximación al monstruo en *El congreso de literatura*: primero, al recordar cómo fue desenterrado el tesoro, señalamos la importancia de lo particular; segundo, al escrutar el “error” en el aparato clonador, señalamos la importancia del azar en el surgimiento del monstruo; y, por último, al revisar cómo es descrito el monstruo, veremos cómo se tematiza la irrupción de lo inédito.

Comencemos recordando la importancia de lo particular. Como vimos en el aparte 6.1.1., cuando el narrador busca resolver el enigma del tesoro, lo que permite resolverlo son “sus **experiencias y memorias y saberes**, (...) la suma total, y la **acumulación personalísima** de todos los datos que la han hecho ser (...) única” (CL, 15). Al explicar esa particularidad recurre a sus lecturas y a cómo ellas condicionan y ayudan a construir un espacio semiótico singular:

Mi inteligencia, lo he comprobado a mis expensas, es muy reducida. (...) Pero es **única** en su calidad, y no es única porque yo me haya propuesto que lo sea, sino porque así tiene que ser.

Esto sucede y ha sucedido así con todos los hombres, siempre y en todas partes. Pero un ejemplo tomado del mundo de la **cultura** (¿y de qué otro mundo tomarlo?) puede hacerlo más claro. **La calidad de único de un intelectual puede captarse simplemente por la conjunción de sus lecturas.** ¿Cuántos hombres puede haber en el mundo que hayan leído estos dos libros: *La Filosofía de la Experiencia Vital* de A. Bogdanov, y el *Fausto* de Estanislao del Campo? Dejemos de lado las reflexiones que hayan podido suscitar, **las resonancias, la asimilación, que serán necesariamente personales e intransferibles.** Vamos al hecho bruto de los dos libros. La **coincidencia** de ambos en un lector es **improbable**, en la medida en que pertenecen a ámbitos apartados de la cultura, y a que ninguno de los dos forma parte del fondo de clásicos universales. Aun así, es posible que una docena o dos de inteligencias dispersas en el tiempo y el espacio hayan recibido este alimento dual. Pero basta que agreguemos un tercer libro, digamos *La Poussière de Soleils* de Raymond Roussel, para que el número disminuya drásticamente. Si no es ‘uno’ (es decir yo), le anda raspando. Quizás sea ‘dos’, y a ese otro yo tendría razones para llamarlo ‘mon semblable, mon frère’. Un libro más, un cuarto libro, y ya puedo tener la seguridad de estar solo. (...) Y además de libros, para no salir del campo de la cultura, discos, cuadros, películas... (CL, 15-16).

La búsqueda de lo singular se persigue y manifiesta en un espacio semiótico propio. Este espacio participa de la semiósfera al decodificar textos (leer) y, al buscar más textos y con mayores diferencias entre ellos, logra singularizarse. De la misma manera que apelábamos a intersecciones improbables en el cuarto capítulo para definir textos

peculiares y sus relaciones, también podemos definir de esta manera la consecución de un espacio semiótico propio. Entre más lecturas se acumulen, y ellas sean más divergentes, más se particulariza esa esfera. Estos textos, como lo señalan los términos “resonancias” y “asimilación”, entran en relación con el espacio específico y, en virtud de divergencias, acumulaciones y relaciones, ayudan a enriquecerlo¹⁶².

Pasemos a revisar cómo el “error” en el aparato clonador da la bienvenida al azar y permite una renovación mayor. Como vimos en la sección anterior, mediante la clonación y la traducción se tematiza la reconfiguración de materiales preexistentes. Aparte de estas reconfiguraciones, este proceso crea un monstruo gracias a la irrupción de lo improbable: el error, el azar. La “avispa”, en vez de tomar una célula de Carlos Fuentes, toma una “célula” de su corbata y al final de la novela brotan monstruos inesperados.

Si buscar fuera de la esfera local (al clonar o traducir) permitía identificar nuevos elementos, dar cabida al error permite ir mucho más allá en ese proceso de búsqueda de lo ajeno. En este sentido, el error no es una falla en un procedimiento, sino precisamente una oportunidad de mayores exploraciones. Es por ello que Cleary afirmaba al discutir este aspecto que

[i]n the novel, deviation is a constitutive part of the cloning process, and does not imply a failure of any kind—we recall that the mad scientist considers his ‘clones no parecidos’ to be part of his ‘invariable’ success. The legion of ‘monstruos’ that descends upon the city of Mérida, where the conference takes place, is not the result of an experiment gone awry, but is rather **the ideal outcome of the cloning process (...)**. **Monstrosity**, in other words, does not exist in opposition to the ‘success’ of the venture, but **is rather its essence** (Cleary 2015, 136).

Cleary describió la “desviación” como el “resultado ideal” de este proceso de clonación, incluso como su “esencia”. “Las **desviaciones** del canon físico producen **monstruos**”, dice el narrador en alguna de sus reflexiones, y luego afirma que “los

¹⁶² En este momento hablamos de una esfera específica y personal, pero si relacionamos esto con la figura de un autor, notamos cómo se estimula y crea un *mito personal* de él. Aira ya enfatizó en ello, por ejemplo, en *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, donde afirmaba que “el escritor debe dar un salto fuera de su obra y de su persona y crear su mito personal” (Aira 1991b, 62). Este mito personal, sumado a la figura mediática creada con la obra, los paratextos, las entrevistas y las apariciones públicas, ayudan a explicar aquella singularización del caso de Aira señalada en el primer capítulo. Esta lectura ha tenido resonancias en la crítica y Montaldo la resumió de la siguiente manera: “It’s as if his fiction doesn’t exist in any of his books **but rather outside them (...)**. But fiction is never alone; **it is necessary to construct the myth of the writer who forms a part of it**” (Montaldo 2000, 184). El mito personal del autor, más allá de las características que lo definan, es ya una prueba de la singularización y particularidad necesarias en este proceso. Para mayores implicaciones sobre el mito de autor en la obra de Aira, ver García Romeu (2005), Mbaye (2011), Montoya Juárez (2008b), Premat (2005), Prieto (2005) y Roger (2005).

monstruos **escapan de la red que trae a los humanos a la superficie**. Quedan flotando como ludiones en las penumbras de la irrealidad. Yo de esto sé mucho porque es la rama de la ciencia que practico” (CL, 45). Y eso es precisamente lo buscado en la explosión: escaparse de los mecanismos convencionales y explorar en las desviaciones de los cánones. Si la máquina de clonación permitía salirse de una esfera peculiar, el error permite salirse aún más. Es por ello que los monstruos se describen como algo ajeno a “la red que **trae** los humanos a la superficie” y luego se los asimila a la “irrealidad” (es decir, a aquello que se aparta de los códigos previos de lo “real”).

Completamos esta revisión analizando cómo el monstruo es descrito. La manera en la que la ciudad de Mérida asimila al monstruo demuestra cómo lo insospechado es recibido y la dificultad que acompaña a este acoplamiento.

La lectura que hizo Graciela Montaldo, al aproximarse a la temática del monstruo en la obra de Aira, es un ejemplo de cómo se reacciona ante esta novedad; Montaldo señaló cómo la irrupción de un monstruo se apartaba de concepciones preexistentes y abría el camino para reconfiguraciones: “**Adefesios y monstruos** pueblan una literatura que ha dado el **paso al vacío**: ha borrado la categoría de corrección, la de escritura, la de lo bello, la de la utilidad, la de la ética, la de realismo” (Montaldo 2005, 104). Los “adefesios y monstruos” fueron descritos por Montaldo como una manifestación de un “paso al vacío”, de una incursión en lo inexplorado y de un acoplamiento de lo inédito; lo monstruoso altera las concepciones previas de “corrección, (...) escritura, (...) lo bello, (...) utilidad, (...) ética, (...) realismo”.

La primera descripción del monstruo en *El congreso de literatura* evidencia rechazo y sorpresa. La explosión puede ser vista en primera instancia como una catástrofe: lo inédito parece ajeno, peligroso y desmesurado. El narrador está con Nelly, una vieja amiga, y los monstruos irrumpen:

Nelly me tomó el brazo. Estaba horrorizada. (...) [H]abía cientos de gusanos, todos bajando hacia la ciudad. Por los gritos de la gente, que de pronto empecé a entender, supe que en las montañas a nuestras espaldas, las que no podíamos ver, estaba pasando lo mismo. (...) En poco tiempo seríamos aplastados por los **monstruos**. Los desprendimientos que producían en los faldeos eran **cataclísmicos**; todo el valle temblaba con el rodar de piedras grandes como casas, y ya debían de estar sucediendo **destrozos** en las afueras. Un simple cálculo de proyección indicaba que la ciudad estaba condenada sin remedio. Dos o tres de esos gusanos bastarían para echarla abajo hasta el último ladrillo. ¡Y había cientos! Más que eso: con espanto y desaliento noté que la cantidad era indefinida... y creciente. (...). **Era una fatalidad casi mecánica, no debida a un impulso asesino de las extrañas bestias**. Justamente, **eran demasiado extraños para albergar designios** (CL, 94-95).

Allí notamos inicialmente estupor, pasmo y rechazo. Después de ello notamos cómo la irrupción es asumida como una destrucción: la explosión reconfigura códigos y la transformación se escenifica como un cataclismo. El monstruo acaba con Mérida, sus casas, su paisaje y sus habitantes, y parece condenarla.

Pero esta destrucción no tiene nada de maligna; los monstruos ni siquiera persiguen un fin puntual: “Era una fatalidad casi mecánica, no debida a un impulso asesino de las extrañas bestias. Justamente, eran demasiado extraños para albergar designios”. Con ello se resalta otra particularidad de la explosión: aquello que irrumpe y transforma no está dirigido a desmontar alguna estructura específica; su acoplamiento tiene como resultado la perturbación de códigos y fronteras particulares, pero eso no implica que ése haya sido el “objetivo” de esta irrupción. Tal vez un procedimiento para explotar busque irrupciones que redunden en transformaciones, pero antes de la irrupción no se puede saber qué vendrá ni qué alterará. Además, presuponer que un elemento pretende desestabilizar tal o cual código implicaría que la irrupción responde a una lógica del sistema, lo que de plano contradice la definición de explosión (pues en la definición se insistía en que durante la explosión un sistema se aparta de sus lógicas internas).

Si en una primera instancia la explosión se asimila como amenaza, una vez estos monstruos son contemplados ella se vislumbra como renovación. El narrador se acerca a ellos y los describe:

Quizás **nunca antes había hollado la tierra una criatura semejante**, un ser de seda azul, **tan artificioso y a la vez tan natural**. Su fascinación cabía toda en la magnificación. Seguía siendo una miniatura, sobre la que se realizaba la libertad sin límites del tamaño.

Me volví para verlo directamente. (...) Me habría quedado horas **admirándolo**. Después de todo, tenía motivos para pensar que era mi **obra maestra. Nunca volvería a hacer nada igual, ni aunque me lo propusiera**. Lo que le daba esa tonalidad de azul era el espesor de su materia, el hecho de que cada célula estuviera **compuesta de realidad e irrealidad** (CL, 113-114).

La novedad y las posibles reconfiguraciones empiezan a asimilarse. De entrada, se manifiesta su condición de inédito: el monstruo es algo que no se ha visto antes. Además, dado que una explosión reconfigura un sistema, su irrupción es descrita en términos familiares y ajenos a este: el monstruo es a la vez muy “artificioso” y “natural” y sus células están compuestas por “realidad” e “irrealidad”. Aquello que según codificaciones previas era excluyente, o no se consideraba propio de un código, participa ahora de un solo texto/momento. La irrupción no responde a precodificaciones

de un sistema y, por ello, al intentar describirsele o acogérsele en esos códigos, parecerá contradictorio o paradójico.

Por último, no solo desconcierta el monstruo al agrupar elementos aparentemente incompatibles, sino también las posibilidades de su incursión. El monstruo azul, entonces, despierta la admiración y es descrito como una “obra maestra”. Al acoplar el procedimiento y el azar logró crearse algo irrepetible.

6.2.2. La ‘máquina soltera’: Alejarse y actuar.

La última tematización de la explosión en *El congreso de literatura*, también aludida en otras novelas de Aira, es la ‘máquina soltera’¹⁶³; este término fue introducido por Marcel Duchamp al referirse a la parte inferior de su obra *Grand Verre* (o *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*) (Duchamp 1969, 209) y describe, a grandes rasgos, artefactos aparentemente únicos e irrepetibles, a primera vista inútiles e intrincados.

Si bien un término como “procedimiento” sugiere un proceso replicable en serie o un recetario, al agregar el adjetivo “soltera” se recalca su singularidad. Como pasaba con el monstruo, la ‘máquina soltera’ es otra manera de tematizar un mecanismo que incorpore y agrupe elementos antes incompatibles. De ahí que en primera instancia parezca inútil o incomprensible: se apela a elementos lejos de un sistema y las reincorporaciones que propone parecerán, juzgando desde los usos previos, inejemplares.

La ‘maquina soltera’ señala y busca aquello que está fuera de un lenguaje. Como es común en la explosión, una ‘máquina soltera’ es vista inicialmente como algo que no se puede acoplar. En este sentido la lectura de Graciela Montaldo es elocuente, pues ella, al describir las ‘máquinas solteras’ en la obra de Aira, insistía en que no producen ni generan nada:

[C]ada una de las obras de Aira es como una suerte de ‘máquina soltera’: se trata de fabricar máquinas que sirvan para hacer cosas que **no sirvan** (especialmente para hacer obras de arte, para entender la realidad); teorías, métodos, máquinas que se sustentan a sí mismas, que **no tienen una exterioridad** y que **dilapidan su energía** sin generar nada. La rueda de bicicleta de Duchamp o la destrucción del supermercado en *La*

¹⁶³ En *La mendiga* (Aira 1999, 32-35) y *Duchamp en México* (Aira 2000a, 42-49).

prueba [novela de Aira] prueban poco o nada, **funcionan para sí**, no para los otros, se exhiben pero **no producen ni reproducen** (Montaldo 2005, 102-103).

Si pensamos en códigos previos de un lenguaje (antes de la explosión), aquella novedad no prueba ni dice nada, no sirve ni es acoplable; pero, si recordamos que una explosión desencadena una reconfiguración y lo ‘intraducible’ se hace ‘traducible’, nuevos códigos surgirán para emplear estos nuevos elementos. Si bien el adjetivo ‘soltera’ insiste en la peculiaridad (y la dificultad de emparejarse) y una porción del gesto se agota a sí mismo en su ejecución, eso no implica que estén fuera del lenguaje del arte, ni que se queden sin exterioridad o su energía se disipe totalmente.

Las dos obras citadas por Montaldo (la rueda de bicicleta de Duchamp y *La prueba* de Aira) sí son obras de arte y no están aisladas del sistema. Es más, lejos de recordar la influencia de Duchamp en el arte del siglo XX, el simple hecho de que una de sus propuestas sobre cómo hacer arte sea empleada en la literatura es una constatación de cómo una ‘máquina soltera’ ha sido acoplada a los lenguajes artísticos.

En *El congreso de literatura* encontramos dos ‘máquinas solteras’: la primera es el aparato clonador que ya hemos descrito y la segunda es el “Exoscopio”, un aparato de utilería crucial al final del argumento. Estas tematizaciones nos permitirán discutir más implicaciones del procedimiento para explotar. Primero, al revisar el aparato clonador, veremos cómo se planea una ‘máquina soltera’: qué materiales tiene y cómo se observa. Luego de ello, al revisar el “exoscopio”, analizamos un problema bifronte del procedimiento para explotar: por un lado, se propone un mecanismo para que el artista se salga de sí mismo y, por el otro, se insiste en su injerencia personal.

Empecemos con el aparato clonador. Graciela Speranza, en “César Aira, literatura ready-made” (Speranza 2006, 281-315) hizo una lectura de la presencia de la obra de Duchamp en la poética de Aira y de la de Roussel en ambas. De Roussel rescató la noción de procedimiento/*procédé* y señaló cómo ella permite aplicarse para nuevas búsquedas y salirse de lo preestablecido (explotar). Como se ignora de antemano qué se va a buscar, lo importante es un mecanismo que lo permita:

La literatura no es la consecuencia feliz de una idea previa a la que la imaginación y el lenguaje deben adecuarse sino más bien la posibilidad de subvertir esa lógica causal y utilitaria que une el proyecto a la realización, reemplazándola por **una inadecuación deliberada que permita el puro gasto improductivo**. (...) La ausencia de proyecto y sobre todo la inadecuación entre el plan y el resultado, precisamente, son las condiciones necesarias para seguir escribiendo (Speranza 2006, 303).

Al unir procedimiento y ‘máquina soltera’ se persigue un mecanismo que busque, identifique y acople esa “inadecuación”. Esta búsqueda se tematiza con todo el proyecto de clonación. De allí se rescata lo único y lo particular, pues todo el proyecto del “Sabio Loco” se describe como el “lujo **inaudito** de haber hecho que un proceso evolutivo completo sirviera a un **fin determinado y único**, y además **subsidiario**, casi como ir a comprar el diario” (CL, 53-54). Lo inaudito señala lo nuevo; además, gracias a su difícil adecuación, parecería subsidiario.

La búsqueda de singularidad también se tematiza con los materiales empleados. Como sugería Montaldo, “[e]sas máquinas-obras son **simples** (se hacen, por lo general, a través de métodos lógicos, son postulaciones sobre el papel) y también son **baratas** (se arman con **desechos**: trapos, restos, sobrantes, diagramas, fórmulas)” (Montaldo 2005, 102). Con ello se enfatiza en la necesidad de pesquisar en ámbitos inéditos, rechazados u olvidados. Al describir al “sabio loco” como un “bricoleur aficionado” que se las arregla “con cartones y frascos, con juguetes reciclados y retortas chinas de ocasión” (CL, 29-30), se recalca, primero, en la búsqueda de diferentes elementos fuera de la frontera (lo desechado, lo olvidado, lo ajeno, lo rechazado, lo barato, etc.); y, segundo, en el trabajo de acoplamiento necesario y las nuevas capacidades que esto exige. Al llamarlo “bricoleur” se resalta la capacidad de combinar distintos materiales y se insiste en el lado no-profesional de este oficio –su ámbito casero, privado y desenfadado.

Veamos ahora el funcionamiento de esta ‘máquina soltera’. El sabio loco necesita una célula de Carlos Fuentes, encarga a una “avispa” para que la consiga y echa a andar un mecanismo que está fuera de él:

Confiaba ciegamente en ella, porque la sabía sujeto de las fuerzas infalibles del instinto, de la Naturaleza que nunca se equivoca. Y no lo defraudó: diez minutos después volvía, y traía en las patitas la célula... La puso de inmediato en la platina de su microscopio de bolsillo, y quedó extático. Confirmaba lo bien fundado de su **estrategia**: era una **célula bellísima, profunda, cargada de lenguajes**, irisada, de un color azul límpido con reflejos transparentes. **Nunca había visto una célula igual, casi no parecía humana.** La puso en el clonador portátil que había llevado consigo (...) y ya en los ventisqueros donde empezaba a faltarle el aire buscó un sitio recóndito para depositar el aparato. Esta **incubación** en la cumbre de una montaña no era un detalle poético: las condiciones de presión y temperatura a esa altura eran las que necesitaba el proceso (...). La dejó allá arriba y bajó. No le quedaba más que esperar (CL, 35-36).

Cuando el “sabio loco” confía ciegamente en la “avispa”, en su naturaleza y su instinto, se aparta de sí mismo y permite que el procedimiento alcance otros ámbitos.

Este elemento que irrumpe, gracias a su potencialidad, es descrito como algo “bello”, “profundo” y “cargado de lenguajes”. Una vez identificado algo ajeno, esto debe incorporarse; este proceso está tematizado con el clonador portátil, pues el material ajeno debe ser “incubado”. El clonador portátil hace su trabajo y el científico puede apartarse con tranquilidad: “No le quedaba más que esperar”.

En este punto llegamos a la otra arista: si una ‘máquina soltera’ permite a un artista hacer “procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran” (Aira 1998c, 167), ¿en qué momento se permite el ingreso del agente y cuál es su papel? Para ello revisamos la segunda tematización de la ‘máquina soltera’ en *El congreso de literatura*: el “exoscopio”; allí se señala el papel del agente en durante la explosión y su uso de ‘máquinas solteras’.

El “exoscopio” aparece dos veces en *El congreso de literatura*. Inicialmente es empleado como una pieza de utilería en una obra de teatro; al final de la novela, cuando los monstruos se toman Mérida, es usado por el protagonista para salvar la ciudad.

El congreso de literatura tiene eventos culturales paralelos. Uno de ellos es la escenificación de una obra de teatro, *En la corte de Adán y Eva*, una supuesta obra del narrador proveniente de su “época darwiniana” (CL, 65), montada por estudiantes de la Facultad de Humanidades.

El “exoscopio”, “que Adán cargaba todo el tiempo, toda la pieza”, es el “pivote sobre el que giraba todo el juego escénico” (CL, 74). El libreto de la obra no da mayores indicaciones sobre cómo se ve este aparato, salvo el tamaño, “dos metros por uno y medio por uno, más o menos”, y su “aspecto de dispositivo científico-óptico”. De todas maneras, el resultado del utilero es precisamente una ‘máquina soltera’: “La idea, que aquí el utilero había captado, era que fuese una ‘máquina soltera’; quizás lo había captado demasiado bien, porque este Exoscopio se parecía un poco en exceso al Gran Vidrio de Duchamp” (CL, 74).

El argumento de *En la corte de Adán y Eva* es confuso, tematiza las nuevas combinaciones e introduce el “exoscopio”. Mientras el protagonista observa la puesta en escena comenta que “[l]os incidentes de la trama iban pasando uno tras otro. Toda la intriga se basaba en una imposibilidad misteriosa que anidaba en el corazón mismo de la relación entre los dos protagonistas” (CL, 74). Hay un romance entre Adán y Eva,

pero el “amor se revelaba en una imposibilidad que parecía metafísica o sobrenatural, y en realidad era muy simple y hasta prosaica: Adán era casado” (CL, 74-75).

Este retruécano de la obra (la incorporación de algo ajeno) funciona como un ejemplo de una incorporación fallida, de una explosión que no llegó a darse. Si este retruécano hubiera podido solucionarse el elemento se habría incorporado (y el procedimiento para explotar habría sido exitoso), pero no fue así:

Debo confesar que **no supe resolver el difícil problema que presentaba este argumento.** (...) La idea (muy característica de mí, al punto que creo que es la idea que me hago de la literatura) había sido crear algo equivalente a esas figuras **a la vez realistas e imposibles**, como el *Belvedere* de Escher, que se ven viables en el dibujo pero no podrían construirse porque son apenas una ilusión de la perspectiva. (...) Yo fallo en la precipitación, en el apuro por terminar, y en la desesperación por gustar. (...) Fue entonces, cuando la acción se precipitaba al fin, después de los exasperantes diálogos del té, que cayó sobre mí como una bomba atómica mental la magnitud de mi chapucería. **¡Otra vez había cedido a la tontería, a la frivolidad de inventar por inventar, a recurrir a lo inesperado como un deus ex machina!** (...)

A continuación, en la gruta donde se había escondido Adán, el fantasma de Eva aparecía integrado a los cristales de la máquina soltera. Los agentes de una potencia extranjera aprovechaban la situación para robarle el Exoscopio, sin saber que Eva seguía viviendo en él... **Era grotesco, chocante, me avergonzaba** (CL, 75-77).

El resumen de esta obra apócrifa tematiza el objetivo de un procedimiento explosivo: lograr figuras “a la vez realistas e imposibles”, que incorporen nuevos materiales y los pongan en relación con elementos previos. Sin embargo, como acá mismo se denuncia, aquel elemento ajeno no siempre puede acoplarse, ya sea por “chapucería”, por un afán de precipitarse hasta el final, por apelar al “deus ex machina”, por frivolidad o por “ganas de gustar”. De todas maneras, el resultado “grotesco” y “chocante”¹⁶⁴.

Pero si *En la corte de Adán y Eva* es un ejemplo de un procedimiento para explotar fallido (ya que no logró solucionarse el argumento e integrar los elementos ajenos en un solo texto), precisamente *En la corte de Adán y Eva* permite que *El congreso de literatura* evite ese problema. Gracias a la obra de teatro el “exoscopio” ya ha sido introducido en la novela e interrelacionado con otros eventos.

El “exoscopio” es empleado en la obra y luego es llevado por los estudiantes a un bar. En la mañana siguiente los monstruos azules irrumpen y el protagonista soluciona la

¹⁶⁴ Esta descripción de una obra de la “época darwiniana” también es un guiño a la crítica de su obra, pues al condenar *En la corte de Adán y Eva* apela a calificativos similares a los que se usaron inicialmente para rechazar la obra de Aira. Para un resumen de las primeras reseñas, ver la nota 3 del capítulo “Literatura mala y genealogía del valor” de Contreras (Contreras 2002, 165-166).

catástrofe gracias a él. Es allí donde llegamos al segundo uso de esta ‘máquina soltera’, que nos ayuda a tematizar el papel del agente en la explosión.

Diego Vecchio señalaba cómo, para “Aira, el arte ideal sería un arte automático, un arte que se hace solo, un arte sin yo, un arte sin sujeto”, pero a renglón seguido admite el papel del agente en ello: “Desde luego, se trata de una pura utopía. El procedimiento pone fuera de circulación el sujeto como hacedor – o más humildemente: como fabricante – del libro. Pero a la vez el sujeto retorna, gracias al procedimiento, como nombre del autor” (Vecchio 2005, 172). El agente es quien crea y diseña el procedimiento, lo que también determina su agencia. Además, no podemos olvidar que la novela es redactada por el artista; el escritor no solo está encargado del diseño, sino de su ejecución.

La injerencia del agente no para ahí. Si un artista diseña un procedimiento para salirse de sí mismo, también debe hallar una manera de recuperar su participación en él. Si bien el azar, el error y los elementos ajenos permitieron que el procedimiento explosivo llegara a puntos a los que el artista no habría llegado por sí mismo, esto no implica que haya perdido su agencia. Speranza, al recalcar cómo los procedimientos de John Cage¹⁶⁵ o Marcel Duchamp comparten atributos con los de Aira, señalaba la importancia del azar; pero a renglón seguido recordaba, al citar un texto de Aira, el papel del artista en este proceso:

El azar anula la composición y la disposición deliberada de los elementos, promueve un grado mayor de libertad para la conjunción sorpresiva dentro de una estructura o un proceso dado, y convierte al arte en una especie de **bastidor arbitrario donde puede suceder lo inesperado**. Como en la obra de Cage o Duchamp, las ‘operaciones del azar’ **intentan sortear las trampas del yo** (...) mediante la aceptación de la gracia generativa del accidente. Y si, como sostiene Aira, el procedimiento de las tablas de elementos que usa Cage puede servir para cualquier arte incluida la literatura, sus relatos parecen entregarse a la ‘tabla de elementos’ más esencial de toda narración (...) actualizados con determinaciones azarosas. ‘Necesariamente’, acota en otro texto, **‘el azar debe ser auxiliado o complementado por el juicio crítico, y a éste lo alimentan reminiscencias de lecturas’** (Speranza 2006, 309).

Aquello que acá se llama “juicio crítico” no es otra cosa que la participación e injerencia del agente. Si bien el procedimiento y el azar acogen lo inesperado, el agente participa y elige qué se incluye.

¹⁶⁵ Aira, en “la Nueva Escritura”, usa la obra de Cage para dar ejemplos de procedimientos artísticos (Aira 1998c, 165-170).

Como sabemos, en la explosión lo “intraducible” se hace “traducible” y lo “inadecuado” se “adecúa”. El uso del “exoscopio” en *El congreso de literatura* tematiza el momento en el cual el agente, durante la explosión, vislumbra cómo podría usar estos nuevos elementos e incorporarlos. Las ‘maquinas solteras’, el azar, los planes del ‘sabio loco’ y la ‘avispa’ crearon monstruos hermosos que se toman Mérida; el protagonista ve la amenaza de los monstruos y allí se abre una puerta para su injerencia:

El sentimiento colectivo se volvía hacia sí mismo, a comprobar en el reactivo del miedo la realidad de lo que estaba pasando. Y en esa reversión me alcanzaba a mí. Como tanta gente, como todos quizás, **siempre he pensado que en una verdadera catástrofe colectiva podría encontrar la materia de mis sueños, tomarla en las manos, darle forma, al fin; así fuera por un instante, todo me estaría permitido.** Se necesitaría algo tan grande y general como un terremoto, una colisión planetaria, una guerra, para que **la circunstancia se hiciera genuinamente objetiva, y le diera espacio a mi subjetividad para tomar las riendas de la acción** (CL, 97-98).

Ha sido necesaria una catástrofe y una serie de pasos sucesivos para que la “circunstancia” se diera y la “subjetividad” del agente tomara “las riendas de la acción”. Como en la explosión, esta posibilidad de agencia y transformación solo se da por un instante breve: cuando se desactivan las leyes de la causalidad; luego se acopla el nuevo elemento. Si bien hay elementos ajenos al sistema (“la materia de mis sueños”) y que se reconocen como potencialidades que no se sabe cómo incluir, durante la explosión el agente logra finiquitar esa incorporación.

“Todo le está permitido” al personaje cuando irrumpen los monstruos; él “toma las riendas de la acción” y, para ello, se sirve del “exoscopio”. *El congreso de literatura* acaba con el uso del “exoscopio”, solucionando el argumento y rescatando a la ciudad:

El Exoscopio se había quedado muy quieto. Me incliné a mirar el vidrio. Allí estaba, una filacteria azul transparente, que se disolvía en átomos y se confundía en una furiosa batalla con los átomos dorados del sol, ya en un juego inofensivo, artístico, que se disipó en segundos. (...) Los haces atómicos se la llevaron en torbellinos hacia el fondo de la transparencia.

Me aparté. Todo había terminado. El público aplaudía y vivaba, y empezaron a oírse jubilosos bocinazos en toda la ciudad (CL, 116).

Los monstruos, las ‘máquinas solteras’, las clonaciones, el azar, las traducciones y el error fueron necesarios para identificar, reconocer y alcanzar ámbitos nuevos o ajenos – pero siempre es función del agente hacer este acoplamiento. Al fin y al cabo, las novelas del corpus han sido redactados por alguien; este arte ha sido hecho por personas.

6.3. Resumen del capítulo.

La explosión, a grandes rasgos, “renders the incompatible adequate and the untranslatable translatable” (Lotman 2009, 23). Cuando lo “intraducible” se hace traducible y lo “incompatible” adecuado un sistema alcanza nuevas codificaciones y dinámicas, permitiendo la participación de elementos antes incompatibles, antagónicos o inexistentes para este. Por un breve instante se desactivan los desarrollos graduales y las leyes de causalidad, permitiéndole el ingreso a elementos ajenos e insospechados que redundan en recodificaciones. Estos elementos pueden venir de otros sistemas, de la memoria del sistema o incluso de la realidad extrasemiótica; más allá de su origen, lo relevante es el cambio que desencadenan. Por último, dado que estas irrupciones (de elementos ajenos y azarosos) no responden a lógicas internas de un sistema, su aparición es impredecible *a priori* y de escasa probabilidad.

Pasando al lenguaje de la novela, nos interesa resaltar su reconfiguración. Si un elemento impredecible desencadenará una renovación, ¿cómo buscarlo? En el caso de del corpus, este problema se soluciona mediante *procedimientos para explotar*. Estos procedimientos implementan dos procesos: por un lado, buscar, identificar y reconocer elementos ajenos; y, por el otro, idear mecanismos para acoplarlos en el texto.

La obra de César Aira es una puesta en práctica de procedimientos para explotar. Aira, en algunos de sus ensayos, propone que sus novelas obedecen a procedimientos. Si bien cada texto presupone un procedimiento particular, lo que nos interesa escrutar es un procedimiento más general, un *procedimiento de procedimientos*. En términos generales, el procedimiento de procedimientos aplicado por Aira se puede resumir en los siguientes pasos: primero, al buscar lo nuevo y ajeno, encontramos dos frentes: por un lado, el agente apela a métodos que le permitan salirse de su espacio semiótico e identificar elementos insospechados; y, por el otro, apostándole a la individualidad y las peculiaridades de su espacio semiótico propio. El siguiente paso, encargado del acoplamiento, insiste en la lógica argumental: si hay elementos que por algún motivo irrumpen en la novela, la función del artista es solucionar el argumento y concatenar los eventos para que este elemento se justifique según la lógica interna de la novela.

En *El congreso de literatura* el procedimiento para explotar se evidencia en varias metáforas: la traducción, la clonación, el monstruo y las ‘máquinas solteras’.

La traducción y la clonación tematizan las transformaciones a partir de materiales previos. Al acercarnos a ellas nos detuvimos en tres ámbitos. Primero, la indiferenciación de diferentes elementos en el texto resultante; segundo, la traducción y la clonación como procesos creativos; y tercero, la clonación como método de un artista para salirse de sí mismo. *El congreso de literatura* se propone como una intersección de diferentes textos hipotéticos (una “fábula original”, una “traducción” y otras “traducciones de traducciones”), pero no hay marcas textuales ni maneras de distinguir entre ellos. Esta imposibilidad de discernir es una constatación de la explosión, pues los códigos no se han alterado lo suficiente como para involucrar las alteraciones. Luego revisamos cómo la traducción y clonación se describen como un proceso creativo: si en primera instancia una clonación/traducción podría suponer la replicación de algo preexistente, en este caso clonar y traducir implica transformar y crear. Si bien se toma un elemento previo para clonar/traducir, el resultado no es una derivación ni una variación; dado que la explosión conlleva una reconfiguración de códigos, estas transformaciones no pueden ser juzgadas ni decodificadas apelando a códigos previos a la reconfiguración. Por último, mediante la metáfora de la clonación y el aparato clonador, se tematiza la búsqueda de mecanismos para que el artista se salga de sí mismo: varias transformaciones se dan gracias a mecanismos sugeridos por el agente, pero no enteramente decididos por este.

La búsqueda y consecución de lo monstruoso se puede discernir en tres pasos. Primero, al recordar cómo el protagonista desentierra un tesoro, revisamos cómo se apuesta a lo particular apelando al espacio semiótico propio; cuando el protagonista explica qué lo hace único y por ende propicio para resolver el enigma de el “Hilo de Macuto”, apela a los distintos libros que ha leído y por ende a la singularidad de su espacio semiótico. Segundo, el aparato clonador y el “error” permiten la incursión del azar: Si bien el protagonista desea clonar una célula de Carlos Fuentes, la “avispa” encargada comete un “error” y toma una célula de la corbata de Fuentes, dando como resultado unos monstruos azules y gigantes; pero precisamente esta “desviación” es un éxito de proceso, pues solo así se llega al monstruo inédito y particular. Y tercero, la asimilación y descripción del monstruo tematiza la reacción ante lo nuevo: primero notamos cómo el monstruo es rechazado y visto como una amenaza; sin embargo,

después de una observación detallada, estos monstruos demuestran su amplia potencialidad y resultan una “obra maestra” (CL, 113).

Pasemos a la ‘máquina soltera’. A grandes rasgos, la ‘máquina soltera’ es un mecanismo que agrupa elementos antes incompatibles; por un lado, el sustantivo “máquina” remite a un procedimiento y, por el otro, el adjetivo “soltera” insiste en su peculiaridad. En *El congreso de literatura* encontramos dos ‘máquinas solteras’: el aparato clonador, que ya hemos descrito, y el “exoscopio”, un artefacto de utilería que resulta crucial al final de la novela. El proceso de transformación e incorporación de “errores” que presupone el aparato clonador ya fue explicado, así que pasamos al “exoscopio”. Para una obra de teatro del narrador, *En la corte de Adán y Eva*, se hace necesario un “exoscopio”, un aparato que se “se parec[e] un poco en exceso al Gran Vidrio de Duchamp” (CL, 74). Primero, al hablar del exoscopio en la obra de teatro, se describe uno de los riesgos de los procedimientos explosivos: no poder acoplar los nuevos elementos. Cuando el narrador ve la obra reconoce que es “grotesc[a], chocante” (CL, 77); ahora bien, precisamente esta reflexión, acompañada del uso del “exoscopio” en la obra de teatro, permite que el exoscopio se entrelace y participe de *El congreso de literatura*. Por último, la escena final señala el papel del agente en la explosión: los monstruos irrumpen en la ciudad y el protagonista usa el “exoscopio” para revertir el proceso. Si bien las ‘máquinas solteras’, el azar, los procedimientos y los errores permitieron al artista salirse de sí mismo, este sigue manteniendo su agencia: no solo al disponer los mecanismos que permitieron llegar a un punto, sino también al intervenir, usar y variar estos nuevos elementos.

7. Revisión transversal.

Entre el tercer y sexto capítulo aplicamos y explicamos cada proceso de renovación. Para facilitar el proceso argumentativo, en cada capítulo tomamos una novela del corpus para ejemplificar cada uno; ahora bien, como señalábamos en la introducción y en el primer capítulo, estos cuatro procesos fueron observados en varias obras de ambos paisajes culturales y, además, se pueden identificar en las cuatro novelas del corpus. Al apartarse de textos particulares, se insiste en las variables amplias involucradas, más allá de particularidades de una u otra obra.

A continuación, haremos una revisión transversal e indicaremos cómo los cuatro procesos son observados en el corpus. Esta participación en múltiples procesos también evidencia la participación del corpus en un momento de renovación común y paralelo. La revisión también señalará mayores aplicaciones de las herramientas presentadas entre el tercer y sexto capítulo. Ello permitirá explorar mayores implicaciones de los textos y, más aún, de las herramientas.

Esta recapitulación será necesariamente breve. Dado que ya presentamos cómo se puede analizar exhaustivamente cada proceso de renovación entre el tercer y sexto capítulo, ahora indicaremos cómo se podría aplicar en los demás casos. Mostraremos qué elementos identificamos para análisis similares a los previos y además señalaremos discusiones subsidiarias.

7.1. Alteración de códigos.

Más que a los códigos de uno u otro género, nos interesa acercarnos al lenguaje de la novela. En el tercer capítulo trabajamos con una novela que participa y perturba los códigos de un género con códigos identificables; esos códigos y convenciones suelen ser más estrictos en este género, pero hemos de admitir que novelas de otros géneros participan de códigos y fronteras claras.

A continuación, haremos análisis similares en las demás novelas del corpus. Nos interesa dar una imagen más amplia: al mostrar cómo se trabaja con distintos géneros y

sus códigos, dejamos de fijarnos en las especificidades de cada uno y dirigimos nuestra atención al lenguaje de la novela.

En *Le bal des folles* el marco de un texto autobiográfico y confesional es perturbado al incluir elementos de otros géneros y cuestionar los códigos a los que apela. Los códigos del texto autobiográfico también se perturban lúdicamente en *La télévision*; en algunas escenas el narrador “desconoce” aquello que narra, lo que redundará en situaciones divertidas que resaltan la arbitrariedad de los códigos. Por último, en *El congreso de literatura* los códigos de un género son el punto de partida para buscar la renovación.

7.1.1. *Le bal des folles*: Perturbación del pacto autobiográfico.

Como vimos en la sección 4.1., *Le bal des folles* tiene elementos de novela rosa, novela policíaca y *Küstlerroman*¹⁶⁶. Ahora bien, como recordábamos en aquella sección, estos tres géneros tienen a un mismo personaje como protagonista y narrador: “Copi”. Por ello, dado que los tres ejes argumentales son narrados por “Copi”, podríamos agruparlos de un marco más amplio: lo autobiográfico/confesional. La mezcla indiferenciada de ejes temáticos y planos narrativos, acompañada de hechos probados en la vida del autor empírico y otros simplemente imposibles (dejando una amplia zona gris entre ambos), hacen de esta novela un caso de autoficción con numerosos retos.

La obra de Copi ya ha sido aproximada desde la autoficción. Amícola vio en *L’Internationale Argentine* una revisión paródica del paisaje cultural argentino, donde también argumentó que la autoficción tiene “la bondad de vincular lo invulnerable” (Amícola 2008, 13-15)¹⁶⁷. Aira encontró en *La vida es un tango* un “un ajuste de cuentas con su historia familiar” (Aira 1991a, 78) y una “respuesta de Copi a su tío [que

¹⁶⁶ Pron, al revisar “la subversión en ocasiones paródica de géneros” (Pron 2007, 205) en la obra de Copi, sostuvo que *Le bal des folles* trabaja con lo policial (Pron 2007, 205). Si bien diferimos de su lectura al indicar la presencia de más géneros en esta novela, vale la pena resaltar el listado que hizo Pron de los géneros apelados y subvertidos en la obra de Copi: “La novela epistolar en *L’Uruguayen*, (...) la juvenil en *La Cité des rats*, el melodrama cinematográfico argentino y el folletín de las décadas de 1930 y 1940 en *La vida es un tango*, la literatura de ciencia ficción (...) en *La Guerre des pédés* [y] el ‘thriller’ político en *L’Internationale argentine*” (Pron 2007, 205-206).

¹⁶⁷ No sobra resaltar la similitud entre la afirmación de Amícola y la definición de explosión. “Vincular lo invulnerable” remite a la característica de la explosión de “render the incompatible adequate and the untranslatable translatable” (Lotman 2009, 23).

ya ha escrito un texto sobre la familia]” (Aira 1991a, 78). Alicia Montes, al notar que la autoficción se presta para múltiples fines en la obra de Copi, agrupó algunas novelas como “autoficción fantástica”, “autoficción biográfica” o “autoficción en clave especular” (Montes 2010, 107-109).

Una novela autobiográfica/confesional tiene códigos más flexibles que una novela de otros géneros y no exige desarrollos o nudos argumentales. En este caso suelen esperarse novelas en clave autobiográfica, con narrador autodiegético con focalización interna, pero puede variar. Si bien estos códigos son suficientemente flexibles, *Le bal des folles* logra usarlos para nuevos fines; veamos la definición de Philippe Lejeune, para así mostrar cómo esta novela se aparta de algunas características:

[E]n sentido estricto, se encuentran implicados en estas definiciones las características dominantes de la autobiografía: la centralidad del sujeto de enunciación colocado en una relación de identidad con el sujeto del enunciado y con el autor empírico del relato; el pacto referencial, que instituye la institución de un camino biográfico factualmente comprobable; la acentuación de la experiencia vivencial poseída por ese narrador que, al perfilar una situación expresa o camufladamente autodiegética, proyecta esta experiencia en la dinámica de la narrativa; el tenor casi siempre ejemplar de los acontecimientos relatados, concebidos por el autor como experiencias mecedoras de atención. (...) La clasificación de una narrativa como autobiográfica tiene el relieve de un pacto autobiográfico implícita o explícitamente establecido (Lejeune 1975, 26-27).

Esta definición nos permite encontrar y precisar varios de los atributos generales del género autobiográfico, como lo son el pacto referencial, el pacto autobiográfico, la situación autoral y el carácter ejemplar de los eventos narrados. Además, si a lo “autobiográfico” agregamos el adjetivo “confesional”, se sugiere que en novela algo se declara o admite; es decir, se narra y confiesa algo que antes habría procurado ocultarse. Lo confesado y antes guardado es algo que una cultura en determinado momento de su historia rechaza o condena, como por ejemplo un crimen.

Le bal des folles apela a los códigos de la novela confesional: “Copi” hace memoria de su vida, lo que la ubicaría dentro de lo autobiográfico, y al tiempo hace una confesión: nos cuenta cómo ha matado a su amante, Pietro Gentiluomo. La novela empieza alegando que el recuerdo de Pietro catapultó la narración: “Pierre est mort. Et le roman se compose tout seul dans la douleur que sa mort me provoque, vivant de ma douleur” (BF, 14). Luego, en el segundo capítulo, llamado “confession” (BF, 23-28), se hace claro que el narrador mató a su amante (BF, 25) y también se presenta la homosexualidad del narrador como algo a confesar:

Voici ce que je vous propose : dans ce roman je serai masochiste. J'aurai découvert ça en 1965, quand j'ai commencé à mener **une vie publique homosexuelle après l'avoir longtemps mal cachée.** Le masochisme se révéla pour moi comme une homosexualité de plus, ou de rechange. Jusque-là **j'avais vécu l'homosexualité comme un vice,** rendue publique elle devenait presque une vertu, je me réfugiai dans le masochisme (BF, 23).

Encontramos elementos para colegir que ser homosexual era visto como algo a esconder: se describe como un vicio y algo a ocultar.

Hasta este punto, podría pensarse que *Le bal des folles* únicamente describe la vida emocional de un personaje y los acontecimientos de una historia de amor que culmina con un asesinato. Y efectivamente, la novela sí narra la vida en el contexto del narrador (París en los años sesenta y setenta) y también narra una historia de amor que culmina con el narrador asesinando a su amante, pero en medio de ese periplo la novela se presta para giros, pesquisas estéticas, chistes y juegos.

La definición de Lejeune nos permite precisar cómo *Le bal des folles* se aparta de los códigos de lo autobiográfico al alterar dos pactos: el referencial y el autobiográfico. En el texto se narran catástrofes que no sucedieron, perturbando el pacto referencial; también se hace imposible encontrar una identificación entre autor, narrador y personaje, lo que perturba el pacto autobiográfico. Si bien esta alteración de los pactos puede designarse como autoficción, lo que nos interesa resaltar es cómo los códigos iniciales de un género permiten que su lenguaje proporcione más información de lo que permitían sus usos convencionales.

En las primeras páginas se dice que el editor le pide a “Copi” que escriba una novela; desde entonces se mezclan los planos indistintamente: “Copi” hablando con su editor, escribiendo, recordando, soñando o pensando en escribir. Esta discusión con el editor, sumado al carácter autorreferencial y metaficcional del texto, se presta para controvertir y cuestionar esos pactos de la novela. Su editor le pide expresamente: “Ça me paraît une bonne idée que tu écrites un roman sur les homosexuels, tu connais le sujet à fond” (BF, 17), así que siempre queda la duda de si todos los eventos sobre “les homosexuels” simplemente estén cumpliendo los deseos de un editor sobre un tema.

No solo se cuestiona la veracidad de lo confesado, sino el proceso de hacer memoria en una novela confesional. En la misma cita de arriba se percibe este juego, pues la confesión empieza con una propuesta: “Voici ce que je vous propose : dans ce roman je serai masochiste” (BF, 23). Con ello también se sugiere que todo puede ser un invento

arreglado sobre la marcha. No solo se duda del asesinato de Pietro, sino de su existencia inicial. El proceso de hacer memoria se mezcla con el proceso creativo y una novela sobre un “asesinato” resulta siendo una novela sobre la dificultad de escribir.

7.1.2. *La télévision*: Texto autobiográfico que “ignora” lo narrado.

A continuación, veremos cómo los códigos de un texto autobiográfico se siguen extendiendo para nuevos usos, ampliando la informatividad del lenguaje. De particular interés será que no solo se permiten usos insospechados, sino que también resultan cuestionándose sus premisas implícitas. En el caso de *La télévision* un texto autodiegético perturba sus premisas cuando el protagonista/narrador “ignora” los eventos que está narrando; esta alteración de los códigos no solo permitirá cuestionarlos y señalar su arbitrariedad, sino que también dará espacio para el humor.

Un texto autobiográfico emplea códigos flexibles: se narran hechos en los que participa el narrador. Si a esto agregamos que, como en el caso de *La télévision*, el narrador adelanta un libro sobre historia del arte y que las notas sobre este trabajo también hacen parte de la novela, se espera también que haya reflexiones sobre ese oficio.

La télévision usa esos códigos a cabalidad. El protagonista/narrador está de paso por Berlín mientras adelanta una investigación sobre el pintor italiano Tiziano. Durante ese período aprende más sobre Tiziano y el texto es rico en reflexiones sobre pintura y su papel en la historia del arte europeo; este ensayo sobre la pintura se entrelaza con un ensayo sobre las posibilidades de la televisión como lenguaje. La novela también narra eventos cotidianos de esos días, como charlas con su esposa, encuentros con otros personajes y visitas a la biblioteca, el museo o la piscina. Además, leemos reflexiones sobre el proceso de investigación que redundan en reflexiones sobre el proceso creativo en general.

Si bien el género autobiográfico es lo suficientemente flexible como para incorporar hechos diversos, entre los usos convencionales de sus códigos se incluía que el narrador/personaje conociera los eventos que narra. *La télévision* se sugiere como un

texto autobiográfico, pero el narrador se comporta como si desconociera aquello mismo que está relatando.

Nicole Brandstetter se aproximó a esta particularidad y, como hasta ese entonces los nuevos usos no habían sido practicados o percibidos, la renovación observada parecía entrar en contradicción con sus propias premisas. Es por ello que Brandstetter describió al narrador/emisor de *La télévision* como “incompetente”.

Brandstetter designó este nuevo uso de los códigos como “fingierte Inkompetenz des Senders”:

Zur Kategorie des Senders kann die Strategie der fingierten Inkompetenz gezählt werden. Hier dominiert die falsche Verwendung perspektivischer Konstruktionen. Heterodiegetische oder homodiegetische Erzählerfiguren überschreiten ihren Fokalisierungshorizont oder sind nicht eindeutig der Hetero- oder Homodiegetese zuzuordnen. Zudem begehen sie in teilweise vorgetäuschter Virtuosität den Handlungsaufbau betreffende Erzählfehler (Brandstetter 2006, 234).

Un código es usado para decir aquello se suponía excluido. Brandstetter describió a esta perturbación y al nuevo uso de los códigos como una “incompetencia fingida”. Su lectura nos resulta útil porque demuestra una vez más cómo un texto usa los códigos para nuevos fines sin dejar de usarlos para fines previos.

Estos códigos son cuestionados de manera lúdica, causando escenas divertidas. Esta “incompetencia” se hace notoria cuando el personaje “olvida” o “ignora” en qué situación se encuentra (si bien el personaje es el mismo narrador) y reacciona de maneras insospechadas (para alguien que conoce lo descrito). Una escena que resume y ejemplifica este proceso es el reencuentro del protagonista con sus vecinos (TV, 150-158). Al principio de *La télévision*, los vecinos salen de vacaciones y le piden al narrador que riegue sus plantas con regularidad, pero él olvida hacerlo y muchas de ellas mueren; además, en una de las escasas visitas al apartamento de los vecinos, había dejado un helecho en la nevera para intentar salvarlo (TV, 126). Cuando los vecinos vuelven de vacaciones, el protagonista los acompaña al apartamento e intenta distraerlos para así sacar el helecho de la nevera: para ello va al baño, cierra con llave, se escapa por la ventana y entra a la cocina. El humor radica en que los vecinos notan que hay algo extraño, pero el narrador cuenta como si lo “ignorara”.

Tal vez por ello algunas escenas de sus novelas fueron asociadas o descritas como escenas de *slapstick* en el cine mudo¹⁶⁸. El humor de la situación redonda en cuestionamiento de los códigos y señala una vez más su arbitrariedad¹⁶⁹.

La autoficción se presta para múltiples usos. La investigación sobre la obra de Tiziano se presta para reflexiones sobre el proceso creativo y el arte en distintos lenguajes: televisión, arte contemporáneo, pintura y literatura. La perturbación también se manifiesta en que esta reflexión sobre crear resulta siendo una reflexión sobre *no crear*. Del libro sobre Tiziano no conocemos más que sus primeras líneas: el narrador pondera largamente sobre qué palabra usar para empezar (TV, 84-85) y cómo designar a Tiziano, si usar un pronombre personal o qué idioma usar para nombrarlo (TV, 42-43). Además, la novela recorre y explica qué elementos impiden crear: la procrastinación, el trabajo perdido, los encuentros fortuitos, etc. Crear es no crear –crear algo distinto.

7.1.3. El congreso de literatura: Más que un episodio de caricatura.

El “científico loco” es un motivo recurrente de la literatura, el cine, las caricaturas y la televisión. Este se hizo evidente en el personaje de Victor Frankenstein de la novela de Mary Shelley *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818) y, desde entonces, ha sido usado en muchos textos, como por ejemplo *The Island of Doctor Moreau* de H. G. Wells (1896) o *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886). Este motivo hace parte de la cultura popular y también aparece en varios programas de televisión y caricaturas del siglo XX, como por ejemplo Lex Luthor en *Superman* (1938-presente),

¹⁶⁸ Birgit Acar, en su artículo “Ironie und Gestik” indagó esta similitud con el cine mudo y las películas de Buster Keaton (Acar 2003). De particular interés es que Acar relacionara este uso del humor con la ironía, pues allí también se resalta cómo un texto puede servir para varios usos simultáneos. El tropo de la ironía permite a un emisor dar una información y sugerir simultáneamente que quería decir lo contrario; cuando Acar describía el trabajo de Toussaint como “irónico” denotaba cómo los códigos son usados simultáneamente de diferentes maneras. Para un mayor análisis sobre la ironía en la obra de Toussaint, ver *L’ironie dans le roman français depuis 1980* (Zhao, 2012).

¹⁶⁹ La obra de Toussaint no solo ha sido vista como humorística. Sin embargo, vale la pena notar que cuando se hacen dossiers sobre su obra, suele incluirse al menos un artículo sobre su carácter humorístico. A la fecha se han publicado dos dossiers: *Entre parènteses* de 2003 (donde se incluyó el artículo de Acar) y el dossier *Jean Philippe Toussaint*, publicado en 2010. En este último el artículo sobre el componente humorístico fue “Mise en scène de l’écrivain en cinéaste patineur”, donde se describe la ironización que Toussaint hace del personaje de sí mismo es su obra narrativa y filmica.

el Professeur Tryphon Tournesol en *Tin tin* (1929-1976), Brain en *Pinky and the Brain* (1995-1998) o el Profesor Nerus en *Hijitus* (1967-1974).

En el sexto capítulo se hizo claro cómo ciertos códigos son usados en *El congreso de literatura* para diferentes fines. Por un lado, encontramos que se mantiene el marco del episodio de la caricatura: un científico loco planea un método para conquistar el mundo, el evento se sale de control y al final la catástrofe se resuelve; por otro lado, esos mismos códigos se emplean y muestran como un ensayo (ensayo, en ambos sentidos de la palabra: ensayo, entendido como una composición y meditación literaria, y ensayo entendido como intento y prueba) donde se busca crear algo nuevo y único.

Una vez más un lenguaje ha sido empleado a cabalidad y paralelamente se ha usado de manera novedosa. El personaje del “científico loco” conserva varios de las cualidades de este motivo reconocibles en los textos citados y paralelamente encontramos un nuevo uso. Es más, en este caso el proyecto de tomar códigos preexistentes para producir nuevos mensajes hace parte explícita del proyecto estético de *El congreso de literatura*.

Como vimos en la sección 6.1., el narrador define su texto como una “traducción”: un intento de usar los códigos de la novela para expresar algo que no había sido expresado previamente en este lenguaje. Según el narrador, este proceso de traducción es difícil de aclarar; en algunos casos no existen equivalencias y en otros es difícil saber a qué códigos se está apelando:

Para lo cual es inevitable cambiar de nivel, y empezar por la Fábula que constituye la lógica del relato. **Después tendré que hacer la ‘traducción’, pero como hacerlo completamente me llevaría más páginas de las que me he impuesto como máximo para este libro, iré ‘traduciendo’ sólo donde sea necesario;** donde no sea así, quedarán fragmentos de Fábula en su lengua original (...). Hago la advertencia suplementaria de que la Fábula a su vez toma su lógica de una Fábula anterior, en otro nivel más de discurso, del mismo modo que del otro lado la historia sirve de lógica inmanente de otra historia, y así al infinito. Y (para terminar) que los contenidos con que he llenado estos esquemas no guardan entre sí más que una relación de equivalencias aproximativas, no de significados (CL, 27-28).

Como vimos en el aparte 6.1.1., se hace imposible diferenciar entre la “fábula original” y las distintas “traducciones” hipotéticas. Esta indiferenciación no solo es una comprobación de la explosión, sino que también remite a la imposibilidad de diferenciar entre “textos dentro de textos”.

Precisamente esta imposibilidad nos remite al “texto dentro del texto” que revisábamos al principio de la sección 3.1. Como veíamos, cuando un texto incluye a

otro, los códigos del texto citado se cuestionan lúdicamente y sus fronteras se extienden (al incluirse en un nuevo texto); el cuestionamiento del texto citado redunda en el texto más amplio que lo cita, resultando en un cuestionamiento de sus propios códigos y fronteras.

En este caso, al fijarnos en “los textos dentro de los textos” en *El congreso de literatura*, notamos cómo este ejercicio se desarrolla y explota: No se puede diferenciar entre “textos dentro de textos”, lo que demuestra qué tanto se han perturbado las fronteras de cada texto aludido y cómo los elementos adjudicables a cada texto participan simultáneamente de otros.

7.2. Intersecciones novedosas.

El cuarto capítulo nos permitió aproximarnos a la heterogeneidad de una intersección, señalando tensiones y recodificaciones. Un ejercicio análogo se puede hacer con las demás novelas del corpus, pues allí también se intersectan elementos de diferentes subsistemas/géneros que no solían combinarse. Esto nos permite referirnos a la intersección en un sentido más amplio; más que referirnos a la copresencia de este u otro subsistema/género, resaltamos el mecanismo común de proponer una intersección novedosa.

Esta revisión nos permitirá avanzar en la discusión sobre las consecuencias e implicaciones de incorporar elementos heterogéneos. En *Les grandes blondes* veremos cómo en distintos personajes se aglomeran elementos heterogéneos. De *La télévision* señalamos una consecuencia adicional de perturbar las nociones de valor y prescindir de explicaciones: las intersecciones también cuestionan las nociones de pertinencia o importancia. Por último, de la mano de *El congreso de literatura*, resaltamos cómo la heterogeneidad y la copresencia de elementos con diferentes valoraciones son parte del proyecto estético.

7.2.1. *Les grandes blondes*: Aglomeración de elementos heterogéneos mediante personajes y continuidad.

En el tercer capítulo, cuando revisábamos *Les grandes blondes*, veíamos cómo los códigos de la novela policíaca se alteraban. Estos nuevos usos parecerían ajenos si nos acercáramos desde los códigos de la novela policíaca; ahora, si consideramos que esta novela es también una intersección, los diversos elementos son una constatación de la heterogeneidad.

A continuación, indicaremos cómo los personajes de la novela ejemplifican y acogen esa heterogeneidad y luego veremos cómo la continuidad conecta varios elementos heterogéneos. Una vez indicado este mecanismo, señalaremos brevemente qué elementos se acogen en esta intersección.

Recordemos algunos personajes de la novela: Gloria, la perseguida, es una cantante en desgracia que tiende a empujar hombres al vacío, posee atributos de *femme fatale* y recorre medio mundo al huir; o Salvador, el perseguidor, es un productor de televisión con acrofobia que investiga sobre la historia del cine e intenta crear un nuevo programa de televisión. Tal vez estos personajes, observados por separado, no entrañen tanta heterogeneidad, pero si recordamos que ellos, al igual que otros personajes particulares, hacen parte de una sola novela, la heterogeneidad de la intersección se evidencia.

Pero tal vez el personaje que mejor ejemplifica esta heterogeneidad es Béliard. Al presentar el argumento en el aparte 3.1.1. hablamos poco de él, pues su importancia argumental –vista según los códigos de lo policial– es escasa: Béliard es un “acompañante” de Gloria. Usamos la palabra acompañante entre comillas, pues no existe un término que pueda designar su particularidad: Béliard conoce todos los pormenores de su vida, discute con ella y la acompaña en varias de sus actividades; Béliard es también un hombrecillo que se sienta sobre los hombros de Gloria y solo es visto por ella; Béliard surge intempestivamente en varias escenas o lugares del mundo y desaparece con la misma prontitud. ¿Cómo asumir esta multiplicidad? No solo es un personaje difuso y difícil de definir: los atributos que lo definen lo relacionan con diferentes códigos de diferentes géneros.

Unos pocos párrafos después de su primera aparición, el texto deja abierta la pregunta sobre este personaje:

Au mieux, Béliard est une illusion. **Au mieux il est une hallucination** forgée par l'esprit déréglé de la jeune femme. **Au pire il est une espèce d'ange gardien**, du moins peut-il s'apparenter à cette congrégation. Envisageons le pire.

S'il en est vraiment un, né trop moche et trop petit pour être officiellement reconnu par une confrérie soucieuse de **son physique de cinéma**, tout de suite on l'a placé à l'Assistance. A moins qu'on l'ait abandonné sur une aire d'autoroute à l'occasion d'un déplacement, d'une procession, **d'un congrès d'anges à l'étranger**, cadenassé par son auréole de service à un poteau indicateur. Toujours est-il que très jeune il lui a fallu se débrouiller seul, mettant à profit malgré tout les dons et qualités conférés par sa naissance. Mais ignoré des siens, renié par sa hiérarchie, peut-être même frappé d'interdiction professionnelle, **c'est en free-lance qu'il exerce le métier, hors cadre et le plus discrètement possible** (GB, 36).

Béliard podría ser un personaje imaginario o un ángel guardián. La posibilidad se deja abierta y nunca se aclara. Si fuera un ángel guardián (como lo señala el uso del “si” y las conjugaciones verbales en condicional), Béliard no sería aceptado como tal y más bien parecería haber sido abandonado de su congregación; este “ángel guardián” que no es “ángel guardián” se habría apartado de su comunidad y trabajaría “free-lance”. Además, si a esto le sumamos que Béliard tiene un “physique de cinéma”, se recalca aún más que en un solo personaje se intersectan varios elementos.

Estos elementos heterogéneos asociados al personaje vuelven a brotar en la novela, enriqueciendo la intersección y haciéndola más difícil de contornear. Esta vaguedad se mantiene y nunca se aclara. Béliard, que supuestamente solo era visto por Gloria, salva a Donatienne y a Personnettaz del último empujón de Gloria y, después de discutir con ella, desaparece.

En el caso de *Le bal des folles* notábamos cómo párrafos largos y densos acoplan elementos heterogéneos: en un mismo párrafo, de una frase a otra, podía pasarse de un plano narrativo o temporal a otro y seguir aglutinando elementos diversos. En el caso de *Les grandes blondes* percibimos que esta concatenación no solo se logra con personajes heterogéneos, sino también apelando a la continuidad. Como veíamos en el aparte 3.2.2., la cacería de Gloria iba efectivamente de un lugar a otro, los detectives le seguían la pista y Salvador seguía investigando, pero la manera de unir lo heterogéneo parecía antojadizo según convenciones previas. Si bien se prescinde de la lógica causal, la continuidad opera como mecanismo para conectar eventos injustificados¹⁷⁰; con ello

¹⁷⁰ Como veíamos en la introducción al capítulo 6, la continuidad argumental también es una manera de acoplar elementos heterogéneos. Esta concatenación de eventos (junto con el hilo argumentativo que las une) volverá a ser revisada en el aparte 7.4.1.

cuestiona también los mecanismos empleados para acoplar diferentes eventos y, una vez más, muestra su arbitrariedad.

Si a la heterogeneidad de los hechos inconexos añadimos la particularidad de los personajes, notamos que *Les grandes blondes* acoge elementos diversos en un solo texto. Allí encontramos elementos de lo policíaco, pero esos no son los únicos: también encontramos un ensayo sobre la creación¹⁷¹ y discusiones sobre distintos lenguajes artísticos¹⁷².

Una vez más encontramos elementos de diferentes subsistemas y con diferentes prestigios en una sola intersección¹⁷³. Lo policíaco convive con un ensayo sobre la creación de obras de arte novedosas; elementos del arte masivo, como el cine hollywoodense, los seriados televisivos y la música pop se emplean para los usos previos y simultáneamente operan como catalizadores de renovación. La heterogeneidad enriquece y abre nuevas posibilidades para disipar jerarquías.

7.2.2. *La télévision*: División arbitraria entre “trivial” y “profundo”.

La télévision, al igual que *Le bal des folles* y *El congreso de literatura*, une elementos heterogéneos mediante un protagonista narrador. El protagonista de *La télévision* está en Berlín para hacer una investigación sobre Tiziano y decide dejar de ver televisión; en la novela encontramos apuntes sobre historia del arte europeo, reflexiones sobre la televisión, encuentros divertidos, disquisiciones sobre pintura, reflexiones sobre el acto de creación y escenas de vida en familia.

La conjunción de elementos heterogéneos, al igual que en el resto del corpus, ya es una novedad. En este caso también notamos cómo códigos de distintos subsistemas se intersectan en un solo texto, permitiendo recodificaciones cruzadas y aumento de la informatividad.

¹⁷¹ Salvador pondera sobre cómo lograr un programa novedoso. Al juntar material para su serie de “les grandes blondes” discute el proceso creativo. Su búsqueda de originalidad y particularidad se señala en su programa sobre la ‘blonde bizarre’, lo que le lleva a investigar más sobre Gloria. Ver 7.4.1.

¹⁷² Salvador investiga sobre “les grandes blondes” en la historia del arte popular del siglo XX (cine y música, en particular). Estas investigaciones, acompañadas de su trabajo como productor de otras series televisivas, se presta para varias discusiones sobre estos lenguajes artísticos. Ver 7.3.1.

¹⁷³ En la obra de Echenoz también se usan registros verbales que remiten a diferentes subsistemas y tienen distintos prestigios. Para una revisión de esta heterogeneidad ver “Sprachstil und Register” (Schmidt-Supprian 2003, 100-104) y “Spiel mit erstarrter Sprache” (Schmidt-Supprian 2003, 104-107).

Una vez señalado cómo se desdibuja la jerarquía entre “bueno”/“malo”, “arte”/“no-arte” y “tradición literaria”/“industria cultural” en el aparte 4.2.2, se abre una discusión adicional: la pertinencia e importancia de los eventos incluidos. De la misma manera que encontramos elementos con diferentes prestigios y valoraciones estéticas, a partir de *La télévision* podemos señalar una perplejidad adicional (igualmente presente en todo el corpus): los elementos incorporados en la intersección perturban la jerarquía entre “trivial” y “profundo”.

Un buen indicador de la cómo la obra de Toussaint puede ser vista simultáneamente como “trivial” y “profunda” se encuentra en las publicaciones académicas dedicadas a su obra. De la misma manera que existe una bibliografía dedicada a su componente humorístico¹⁷⁴ y “trivial”¹⁷⁵, también encontramos una que se dedica a su veta “profunda”¹⁷⁶.

La disposición tipográfica de sus novelas sugiere una serie de aforismos: cada capítulo es un párrafo breve, no hay cortes para diálogos y cada párrafo está separado del anterior por un espacio en blanco¹⁷⁷. En cada uno de estos capítulos/aforismos

¹⁷⁴ Ver notas 152 y 153 en el aparte 7.1.2.

¹⁷⁵ Lo humorístico, *per se*, no debe asociarse con lo “trivial”. Sin embargo, en el caso de Toussaint sí se ha hecho esa conexión en la crítica. Dado que los eventos y los cambios de tema se dan injustificadamente, esta ausencia de explicación es asociada al humor. Nada presupone un cambio de tema o una reacción del protagonista/narrador, así que lo inconexo es visto como trivial y divertido. Esta heterogeneidad también se manifiesta en los diálogos. Como en algunos casos parecería no haber conexión lógica entre las oraciones intercambiadas entre los personajes, estas charlas fueron descritas como si no comunicaran nada. Sarah Glasco, en su análisis de los recursos humorísticos en la obra de Toussaint, llamó a esta característica “Juxtaposition as Comical Contrast” (Glasco 2015, 293). Para una descripción de esta y otras “yuxtaposiciones” ver “Surface Humor and the *Saugrenu*: the more obvious playful aspects” (Glasco 2015, 286-302).

¹⁷⁶ Un buen ejemplo son los dossiers y las listas de trabajos académicos presentes en la página de internet de Toussaint. En el primer dossier (*Entre Parentheses*) Mirko Schmidt incluyó su artículo “Car qu’est-ce que penser - si ce n’est à autre chose ? Jean-Philippe Toussaint und die Philosophie” (Schmidt 2003, 17-28). Schmidt también publicó el trabajo monográfico *Jean-Philippe Toussaint. Erzählen und Verschweigen*. Allí dedicó un capítulo a la presencia de discursos filosóficos en su obra (“Die ‚Einsamkeit des Solipsisten’” (Schmidt 2001, 47-82)), donde apelaba a la fenomenología para discutir la percepción de la realidad y a la meditación Zen y el epicureísmo para delimitar estrategias de pensamiento. En el segundo dossier, *Jean-Philippe Toussaint*, encontramos artículos como “Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité. Pour une poétique perspectiviste” (Wagner 2010, 25-34) o “Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint” (Loignon 2010, 89-98). En la página de internet del autor encontramos trabajos que apuntan a lo “trascendental”: *La question de la métaphysique dans les premières oeuvres de Jean-Philippe Toussaint*, (presentado por Elie Crois en el 2011 en la Universiteit Gent), *Temps et espace dans l’univers flottant de Jean-Philippe Toussaint* (presentado por Camilla Drake presentado en el 2002 en la Universidad de Oslo) y *Espace et mouvement dans les trois premiers romans de Jean-Philippe Toussaint* (presentado por Bruno Mer en 1993 en la Université Paris X de Nanterre).

¹⁷⁷ En su primera novela, *La salle de bain* (1985), estos capítulos cortos iban numerados, lo que se prestaba a asociaciones con los *Pensées* de Pascal. Esta conexión se corrobora cuando el protagonista lee a Pascal y lo cita en inglés. Esta citación anglosajona en una novela en francés podría leerse como un

encontramos reflexiones sobre temas diversos que se podrían asociar con lo “profundo”, pero también hay otros que narran escenas cotidianas y muchos que podrían leerse de cualquier modo.

La télévision no es una excepción. Si la copresencia de elementos con diferentes prestigios nos remitió a preguntas sobre la jerarquización entre “bueno” o “malo”, esta heterogeneidad también nos remite a una discusión sobre qué es “profundo” o “trivial”. Warren Motte, uno de los críticos que se encargó de difundir la obra de los *Jeunes auteurs de Minuit* en el ámbito anglosajón durante los años noventa y quien más tarde tradujo *La télévision* al inglés, hizo una sugerencia sobre las implicaciones de esta intersección; si en ella encontramos elementos “triviales” y “profundos”, puede ser que lo trivial haya alcanzado un mayor estatus:

Toussaint’s vision here remains closely focused on little things. *La télévision* takes its place in a droll and highly original body of work that is beginning to look like **an epic of the trivial**. Like Toussaint’s other protagonists, the narrator of this story is anonymous. Passive, reticent, recumbent, he is bewildered by the minute protocols of daily life (Motte 1997, 322).

Una épica de lo trivial. Al tiempo que describía los eventos de *La télévision* como injustificados, pequeños o minúsculos, Motte coligió que ellos, al estar acompañados de reflexiones “profundas”, habían sido sublimados. Los hechos menores vividos por sus protagonistas fueron elevados a la categoría de épica.

Un ejemplo análogo –y opuesto– se puede ver en la lectura que hizo Mecke de toda la obra de los *Jeunes auteurs de Minuit*. Si la copresencia de elementos “triviales” y “profundos” era un indicador de una épica en la lectura de Motte, en la de Mecke ella es vista como una trivialización.

La lectura de Mecke es un buen ejemplo de cómo, al presuponerse una coherencia narrativa, se asume que la existencia de chistes o contradicciones trivializan toda la obra.

ejercicio de “trivialización” de un texto “profundo” como los de Pascal. Esta heterogeneidad también se da en *L’appareil-photo* (1989), pues una profesora de conducción, bastante alejada de la filosofía, se llama Pascale. Una lucha entre lecturas que ven simultáneamente lo “trivial” y lo “profundo” en las citas de Pascal se evidenció en el artículo de Heidi Marek “Pascal im Bade”. Allí Marek cotejó lecturas sobre Pascal en la obra de Toussaint y se esmeró por sustentar una lectura filosófica de la obra (en particular una presencia del jansenismo). La conclusión de su texto evidencia esta heterogeneidad; primero señaló las dificultades de asumir la novela con toda seriedad: “Literaturwissenschaftler und -kritiker haben behauptet, daß Toussaint eine vorgebliche Tiefe simuliere und seinen Leser absichtlich in die hermeneutische Irre führe” (Marek 2001, 58), para luego insistir en su postura: “Ich hoffe, dargelegt zu haben, daß die Toussaintschen Romane durchaus eine philosophische Dimension aufweisen, auch wenn der Autor **alles daranzusetzen scheint, diese hinter seinem brillanten Witz zu eskamotieren**” (Marek 2001, 58). Si bien ella se esmeró en el artículo en demostrar el desarrollo de ideas del jansenismo, no pudo dejar de señalar que la “dimensión filosófica” parecía “escamoteada a través de los chistes”.

Mecke, después de describir casos de “incoherencias narrativas” y “trivializaciones”, sugirió que la trivialidad acoge todo el proyecto estético:

Durch diese Ästhetik der Unterbietung greift der in postliterarischen Romanen zu konstatierende Prozeß der Trivialisierung von der Ebene des Dargestellten auf die Ebene der Darstellung über. Der *roman nouveau* [como Mecke llama a las novelas de los *Jeunes auteurs de Minuit*] unterminiert auf diese Weise jedoch einen Bereich, der selbst für den *nouveau roman* bei aller Radikalität der Kritik und Zerstörung der literarischen Tradition – und wahrscheinlich gerade wegen ihr – immer sakrosankt war: Es geht um den literarischen Wert von Literatur selbst, um Literatur als Wert, und jenen gesellschaftlichen Stellenwert des literarischen Schreibens, jenes spezifische Engagement mittels der literarischen Form, das Roland Barthes mit dem Begriff der *écriture* zu erfassen gesucht hatte. (...) **Die Ästhetik selbst wird von einer wahren Trivialisierungswelle überflutet** (Mecke 2000, 420).

La lectura de Mecke llevó esta postura hasta sus últimas consecuencias. El proceso de trivialización, según esta lectura, se lleva por delante hasta el arte de la novela y la literatura.

Ahora bien, de la misma manera que sucedía cuando revisábamos las lecturas *camp* en el aparte 4.2.2., acá debemos hacer una pausa. Las lecturas de Motte y Mecke son un ejemplo más de un acercamiento a una obra desde códigos preexistentes; estas lecturas presuponen una congruencia narrativa y asumen que los eventos incorporados en una novela “trascendental” (o “trivial”) han de ser todos “trascendentales” (o “triviales”).

Hechos triviales y reflexiones hondas conviven en estas novelas, pero ello no implica que toda una obra sea por ende una extensa reflexión o una larga trivialidad. La heterogeneidad no debe forzarse ni encausarse en un solo subsistema.

En el caso de Toussaint señalamos una copresencia de elementos heterogéneos. Toussaint lo expresó de manera sencilla en una entrevista:

What really matters is to pay attention to what is both infinitely small (the most pathetic, trivial things, the most insignificant details of daily life) and infinitely large (the essential questions we have, the meaning of life, the place of human beings in the universe). A book must contain both darts and philosophy, bowling and metaphysics (Riker y Toussaint).

El programa es claro: lo que vale la pena es prestarle atención tanto a lo minúsculo (o trivial, o patético) como a aquello que nos excede (las preguntas trascendentales o los grandes temas)¹⁷⁸. Las novelas del corpus no se presentan como unidades que inviten a

¹⁷⁸ Esta postura estética se hizo programática después de la publicación de “Pour un roman infinitésimaliste” (entrevista en la que Toussaint explica el mismo procedimiento) como colofón de la reedición del 2007 de *L'Appareil-photo*.

buscar solo humoradas o reflexiones; el lector debe estar dispuesto y alerta a que cualquiera de ellas irrumpa después de una coma o un punto seguido.

7.2.3. *El congreso de literatura*: La intersección como proyecto.

El congreso de literatura cuenta un episodio de una caricatura con un científico loco que va más allá de su género. Aquello que veíamos como nuevos usos o alteraciones de un género preexistente nos remite a la intersección.

Elementos heterogéneos se agrupan en un solo texto con diferentes mecanismos. De la misma manera que sucedía en *Les grandes blondes*, los códigos de un género y la continuidad argumental funcionan en *El congreso de literatura* para aglutinar; y, al igual que en *Le bal des folles* y *La télévision*, el narrador protagoniza los eventos del relato, narra hechos que podrían relacionarlo con el autor empírico y paralelamente da otros que impiden tal identificación. Además, como señalábamos en la introducción al capítulo 6, la continuidad argumental permite acoplar estos elementos ajenos y heterogéneos.

En las novelas estudiadas percibimos elementos de subsistemas con diferentes prestigios. En *El congreso de literatura* encontramos, junto con la caricatura de un científico loco, un ensayo sobre la creación literaria, opiniones sobre el mundillo literario y atisbos de catástrofe apocalíptica. También podríamos aplicar la discusión previa sobre lo “profundo” y lo “trivial”, pues en un mismo texto encontramos propuestas sobre medios novedosos para hacer arte acompañadas de descripciones sobre el trabajo de un científico loco.

Aquello que antes estaba separado y disperso es ahora acoplado. Si bien podría pensarse que el texto pasa de un subsistema a otro, una vez más esta diferenciación es un rezago de codificaciones preexistentes. La copresencia de diferentes códigos y subsistemas permite no solo crear mensajes nuevos, también sugiere nuevas codificaciones. A partir de nuevas intersecciones se encuentran caminos y recodificaciones que los subsistemas anteriores, empleados aisladamente, no podrían señalar.

La heterogeneidad buscada es parte del proyecto artístico o, como decíamos en el capítulo anterior, del procedimiento para explotar; ella se convierte en un método para alcanzar la originalidad y la renovación. Siguiendo con *El congreso de literatura*, allí notamos cómo los elementos incorporados no se pueden asociar a un único subsistema o género.

A continuación, vemos un ejemplo de cómo se mezclan las codificaciones y simultáneamente se establece la heterogeneidad de la intersección como método de trabajo:

En cierto modo se había metido en la trampa de su propio éxito, en el **esquema clásico del Sabio Loco**, que en el curso de la aventura propiamente dicha, en la política de la acción, siempre es derrotado, por grandes que hayan sido sus logros previos en el campo de la ciencia. Por suerte para él, **no estaba loco de verdad**, la sed de poder no lo cegaba: tenía el margen de lucidez suficiente para cambiar a tiempo la marcha de sus experimentos. Podía hacerlo gracias a las condiciones materiales en que los había realizado. **Condiciones precarias, de bricoleur aficionado, arreglándoselas con cartones y frascos, con juguetes reciclados y retortas chinas de ocasión.** Su laboratorio estaba instalado en el cuartito de servicio de su viejo departamento; y como no tenía depósito de cadáveres hacía circular a sus clones humanos por las calles del barrio (CL, 29-30).

El “esquema clásico del Sabio Loco”, que ya conocemos de otros libros, caricaturas, programas de televisión y películas, se incorpora en un ensayo sobre la renovación en el arte. Todo aquello que conocíamos de este “esquema clásico” es aplicado en esta búsqueda de renovación y los códigos de la caricatura se entreveran con (y nutren de) este ensayo. Las experimentaciones de un científico, los desmanes de un personaje de caricatura y sus pesquisas exorbitantes enriquecen una discusión.

La heterogeneidad, más que una agregación, es una copresencia irresoluble. De este “esquema clásico” se toma lo que ya señalamos, pero eso no implica que deban tomarse sus códigos en su totalidad ni que pueda separarse entre distintos géneros o subsistemas. Además, cuando el “sabio loco” dice que “no estaba loco de verdad” vemos cómo a la intersección no entran necesariamente todos los códigos del mensaje/texto aludido.

El motivo del “científico loco” permite incorporar nuevos códigos para discutir el proceso artístico. Es más, la pesquisa se define a partir de una intersección heterogénea. El científico/artista es un “bricoleur aficionado” que se apaña con “cartones y frascos, con juguetes reciclados y retortas chinas de ocasión”¹⁷⁹.

¹⁷⁹ El motivo del científico se emplea con algunas variaciones en otras novelas de Aira. En *Las curas milagrosas del Dr. Aira* (1998d) se apela a la ciencia y al bricolaje con materiales heterogéneos como

Trabajar con elementos heterogéneos es una premisa. La necesidad se hace virtud y aquello que antes había sido excluido al considerársele “feo”, “trivial” o “malo” se observa ahora como un repositorio de posibilidades.

7.3. Confrontación con otras artes.

En el quinto capítulo estudiamos incorporaciones y tensiones. Una traducción hipotética también sugiere que la novela sea decodificada según los códigos de otras artes, aumentando el alcance de la literatura; además, la tensión entre distintos lenguajes y las porciones intraducibles pueden usarse en beneficio de la literatura. De manera similar a lo sucedido en las demás secciones, más que señalar las posibilidades estéticas de determinada traducción ilegítima o tensión, lo que nos interesa resaltar es el papel de estas como mecanismo de aumento de informatividad.

En todo el corpus se encuentran juegos similares: tropos, tensiones y traducciones sugeridas. En *Les grandes blondes* algunos eventos son descritos como si fueran una traducción de una película o un programa de televisión, al tiempo que se señala la imposibilidad de una traducción fidedigna entre lenguajes artísticos. El narrador de *Le bal des folles* quiere hacer una obra/performance pero, como no puede, resulta sugiriéndola sobre el papel. Como *El congreso de literatura* se propone como una entremezcla de traducciones hipotéticas, también resulta proponiendo tensiones igualmente hipotéticas, tematizando así la tensión y aprovechándola para la literatura.

ejemplificación de la pesquisa estética; el personaje es un médico capaz de “curas milagrosas” con métodos insospechados y hechizos. El protagonista de *Una novela china* (1987) es también un hombre de ciencia que a lo largo de su vida acumula proyectos y busca solucionar viejos problemas de su aldea. La mezcla de bricolaje y ciencia como metáfora de la creación también es empleada en el primer ensayo de *La trompeta de mimbre*: “Si esperamos a disponer de los materiales más adecuados para la construcción de los elementos, y de la tecnología para moverlos, no lo vamos a hacer nunca. Pero **basta con materiales de descarte**: madera, cartón, hilos, trapos. No importa que quede un adefesio: lo que importa es hacerlo” (Aira 1998a, 23). Más allá del prestigio que pueda tener o no un material, se persigue su uso renovador y las posibilidades estéticas de la copresencia.

7.3.1. *Les grandes blondes*: Traducciones ilegítimas y divertidas.

En *Les grandes blondes* encontramos tropos semánticos de lenguajes audiovisuales, como la televisión y el cine, y una tensión que se aprovecha en beneficio de la literatura. También encontramos una actitud crítica ante algunos lenguajes, pero en este caso la crítica no es ejercida por un narrador, sino a través de comentarios de personajes o tropos usados con ironía. Por ejemplo, un personaje describe negocios oscuros dentro de la televisión (GB, 219) y otro que siempre llora al ver telenovelas es descrito de manera burlona (GB, 201). Esta crítica, al igual que sucedía con *La télévision*, no exime de aprovechar la confrontación con estos lenguajes.

Veamos cómo son usados estos tropos, aprovechando la tensión con humor e ironía. En el aparte 3.2.1 vimos cómo el policía Clauze es descrito como un personaje secundario. Este tropo tenía tintes humorísticos: primero, por los códigos involucrados: el personaje era descrito como alguien intrascendente en una escena hipotética; y segundo: la tensión resaltaba la arbitrariedad de la novela que remitía a una codificación esquemática.

A continuación, describimos otra escena para mostrar cómo la tensión se usa para fines humorísticos. Un personaje es descrito como si se asemejara a un actor y luego es tratado como si fuera el actor. Donatienne, Gloire y Personnettaz están en un bar y el hombre que atiende en la barra se asemeja al actor británico George Sanders:

A cette heure-ci la clientèle était éparse, un barman épongeait le guéridon, attendait la commande et **ressemblait à George Sanders**.
– Martini-gin, dit Gloire.
– C’est une idée, fit Donatienne, oui. Martini-gin.
– Bon, alors trois Martini-gin, **réclama Personnettaz à George** en montrant trois de ses doigts (GB, 225).

La risa subsigue de la tensión: el tropo se usa y *Les grandes blondes* aprovecha la tensión para el humor, pues el personaje, sabemos, no es ese actor. George Sanders apareció en varias películas del mismo período del cine anglosajón aludido con frecuencia en la novela. El tropo, al apelar al actor y no al personaje, remite al sistema que lo incluye y a la generalización que pueda hacerse de los personajes que hacía, sin

por eso estar exento de homenaje¹⁸⁰. Personnetaz le pide a “George Sanders” tres cocteles, burlándose así *Les grandes blondes* del mecanismo sugerido por el tropo.

También encontramos traducciones ilegítimas de códigos audiovisuales. Encontramos imágenes descritas como si estuvieran en pantallas o fueran tomadas con cámaras: planos y contraplanos (GB, 46), tomas aéreas en picado (GB, 49) o pantallas brumosas (GB, 40-41); también música incidental (GB 228, 238) acompañando escenas emocionantes¹⁸¹.

De la misma manera que sucedía con el ejemplo de George Sanders, la tensión se usa para el humor: por más que se evoquen violines o cambios de plano, esos elementos no hacen parte de la intersección entre lenguajes; tratarlos como si pertenecieran a la intersección enfatiza su imposibilidad y la hace risible.

Como pasaba con *La télévision*, la novela como un todo es un amplio tropo. O’Beirne, en su revisión de la obra de Echenoz, hizo un resumen de cómo este lenguaje es aprovechado en sus novelas:

Echenoz’s openness to television goes beyond masterful citation, for if the medium’s (too often hollow) language expands the polyphonic mix, the narrative in which that mix is suspended is also inflected by the encounter with the formal trademarks of television: the unevaluable and decontextualized snippet, transitions based on contiguity rather than coherent development, and of course the privileging of the illustrative image. Echenoz’s style is that of the zapper, the narrative focus hopping from one snatch of overheard, decontextualized dialogue to the next, from one glimpse of an unmotivated scene to another, these latter often visually ‘enhanced’ through an overlay of metaphor (O’Beirne 2006, 245).

Su trabajo señaló cómo un lenguaje brinda elementos incorporables en el argumento y la disposición de la información. Señalando la confrontación, O’Beirne hizo una lista de qué puede tomarse para la literatura: privilegio de lo visual, continuidad forzada o zapping extendido. Lecturas como las de O’Beirne demuestran cómo esta confrontación redunda en una nueva concepción de los textos que surgen gracias a ella.

¹⁸⁰ Este mecanismo se usa otras veces en la novela, con alusiones a Grace Kelly (GB, 200) o personajes que se comportan como extras (GB, 223).

¹⁸¹ Para un catálogo de los tropos de lenguajes audiovisuales en varias novelas de Echenoz, ver el capítulo “Filmische Bezugfelder” (Schmidt-Supprian 2003, 66-88) en el trabajo de Schmidt-Supprian.

7.3.2. *Le bal des folles*: Tensión con performances inexistentes.

La tensión se puede explotar con textos inexistentes o sugeridos. Si hay suficiente información para colegir cómo sería un texto en otro lenguaje, las posibilidades de traducción y de aprovechamiento de la tensión renuevan códigos y fronteras. La obra de Copi aprovecha la tensión e inclusión de elementos del performance teatral y el cómic en beneficio de la literatura.

Las lecturas de los collages e instalaciones inexistentes en *La télévision* nos enseñaron cómo un texto literario apela a códigos del arte reciente; si en el caso de Toussaint, la mención de artistas como Paik o Kienholz acopla códigos de otros lenguajes artísticos, en el caso de Copi ayudan su trabajo fuera de la literatura y algunos comentarios en sus novelas.

Copi, como sabemos, también era caricaturista, dramaturgo y actor de varios de sus performances. No solo el autor empírico, sino también sus juegos con la autoficción, remiten a estos lenguajes. Copi, antes de ser novelista, ya había trabajado como caricaturista y montado varias de sus obras; es más, su primer editor contó en una entrevista que, después de leer una sinopsis escrita por Copi para una película que no se llegó a grabar, le encargó a Copi que escribiera narrativa: “il faux que tu écris” (Bourgois 1999).

Esta tensión entre artes fue reconocida desde las primeras lecturas sobre su obra. Aira profundizó en esta posibilidad y, si bien su metodología es distinta a la nuestra, aquello que él llamó “umbral entre cómic-teatro y novela” (Aira 1991a, 12) remite precisamente a traducciones sugeridas; en su análisis, al revisar personajes e incidentes, los leía como si estuvieran en cómics u obras de teatro.

Más adelante Aira se preguntó qué se obtiene de la traducción y señaló la pertinencia de estimular tensiones. Aquello que él llamó “cambio de soporte” no es más que una confrontación entre lenguajes:

En la operación de cambio de soporte, de comic [sic] a literatura, se cuele algo nuevo. ¿Qué? Quizás no valga la pena preguntarse por la sustancia de eso nuevo. **Quizás es sólo el cambio de soporte mismo, un cambio generalizado.** Copi no pasa del dibujo al relato, o viceversa, sino del dibujo o el relato (o el teatro) al cambio de uno al otro, y se queda en el cambio. **Con lo que participa de uno de los procesos más fecundos, todavía lejos de agotarse, del arte contemporáneo** (Aira 1991a, 43).

La confrontación entre lenguajes se hace una búsqueda explícita. Cuando Aira habló de “procesos fecundos” de un lenguaje remitía a aumentos de informatividad. El arte contemporáneo incorpora trabajos ajenos en obras más amplias, remitiendo a la elección del material e incluyendo la elección en el texto. Al tratar la novela como arte contemporáneo las posibilidades de renovación se estimulan.

Veamos rápidamente cómo se sugiere este procedimiento en *Le bal des folles*. Si bien en otras novelas suyas puede identificarse el aprovechamiento de la tensión con el cómic, a nuestro juicio este elemento no es aprovechado en esta novela¹⁸². La tensión que más se aprovecha sugiere performances. El narrador, ya en la segunda página, señala que el texto funcionaría mejor como performance:

Le roman que j'allais écrire (je dis j'allais parce que j'y suis déjà) était un autre : un roman de travestis parce que je me plais à inventer des situations entre eux, **mais je l'ai déjà fait dans le théâtre**, c'est **plus beau que dans un roman** où on ne voit rien, et le **travesti doit être vu**. J'en inventai tout de même quelques-uns qui s'arrêtaient (BF, 12).

En una oración se sugiere un tropo y se señala la tensión que genera. Primero, el narrador remite a las obras que el autor Copi sí ha hecho en teatro y performance: “je l'ai déjà fait dans le théâtre”, dice; además, cuando dice que uno de estos performances sería “plus beau que dans un roman”, resalta la tensión entre lenguajes al aludir al componente visual.¹⁸³

Si bien *Le bal des folles* no es un performance, esta marca inicial insiste en que el texto *podría haberlo sido*¹⁸⁴. El texto completo, con las escenificaciones burlescas de los géneros y las alusiones a divas del cine propias de los shows con travestis, se puede leer

¹⁸² Pron sí encontró una referencia al cómic en *Le bal des folles*. Al analizar el cambio de sexo que se propone Pietro, Pron recordó este tema en varios de sus cómics: “El carácter de tránsito del travestí y, en general, de la condición homosexual es puesto de manifiesto en varios cómics de *Le Monde fantastique des gays* –especialmente en ‘Le Miroir’, ‘Standing’, ‘Vie littéraire’, ‘Maman et Marc’, ‘Les Jambes’, ‘Un nain de rêve’, ‘Telle mère telle fille’” (Pron 2007, 68). Si bien hay una recurrencia temática entre textos de diferentes lenguajes del mismo artista, en ese caso no encontramos que la confrontación con el cómic sea aprovechada para aumentar la informatividad de la literatura. Pron sí exploró este proceso en las demás novelas de Copi y parte de su explicación del surgimiento de sus “procedimientos transgresivos” derivó del contacto con lenguajes: “la aparición de estos procedimientos transgresivos entronca con la circulación y trasposición de procedimientos narrativos y motivos temáticos de un género literario o medio a otro –en especial, de la pieza teatral breve al cómic y de este a la narrativa– en la obra de Copi” (Pron 2007, 34).

¹⁸³ El componente biográfico le añade un giro a este performance sugerido. Copi se partió una pierna en Nueva York (donde también sucede la escena donde la boa se come la pierna de “Copi”) y estuvo inmovilizado durante más de un mes, sin poder trabajar en teatro. Además, el narrador de *La cité des rats* (1979) también tiene una pierna enyesada y debe aislarse por ello.

¹⁸⁴ Leer toda la obra de Copi como un amplio performance ya ha sido sugerido por Mathew Edwards en “How to read Copi: A historiography of the Margins” (Edwards 2013, 63-82), donde exploró en particular el carácter performativo de los géneros sexuales en la sociedad.

como un largo performance que discute con los mismos temas y emplea varios de sus códigos.

7.3.3. *El congreso de literatura*: Crear desde la tensión.

La fecundidad de una ‘máquina soltera’, explorada en el aparte 6.2.2., es un ejemplo elocuente de cómo la confrontación con otras artes puede ser explotada por la literatura. La ‘máquina soltera’ tematizó la búsqueda de lo particular, los procedimientos que lo permiten y la injerencia del artista. Este tropo semántico incorporó y sugirió para la literatura mecanismos ajenos a ella y todo el aparte 6.2.2. puede leerse como un análisis de sus implicaciones.

En ese mismo aparte señalamos cómo proponer una obra de teatro inexistente, *En la corte de Adán y Eva*, abre la posibilidad de instancias autorreflexivas y metaficcionales. Gracias a esta confrontación hipotética se tematiza el éxito o fracaso de un procedimiento para explotar.

En estos dos casos, las tensiones sugeridas y los tropos permiten análisis como los desarrollados en el capítulo 5 y en los apartes previos de esta sección. Ahora bien, este proceso se puede generalizar al sugerir *tensiones hipotéticas* y explorar sus posibilidades. Como revisábamos en el aparte 7.1.3., *El congreso de literatura* se propone como un episodio de un capítulo de caricaturas, pero al mismo tiempo se aparta de sus códigos; ahora bien, como sabemos, la novela no es una caricatura que se presta para reflexiones sobre la creación, sino una novela que sugiere ser esa caricatura. La tensión entre artes como mecanismo de aumento de información también puede sugerirse, sin necesidad de que el texto que lo propone esté en alguno de los lenguajes “presentes” en esta tensión. En este caso, una novela propone ser una caricatura que a veces sugiere ser arte contemporáneo y luego describe una escenificación de una obra de teatro hipotética.

De esta manera, al sugerir tensiones entre distintos lenguajes y proponer que *El congreso de literatura* es un texto en algunos de ellos, la tensión participa de la propuesta estética. Esta confrontación entre posibles lenguajes se hace explícita en cómo el ejercicio de traducción es presentado. Como señalamos en la sección 6.1., el

proyecto estético que acompaña y estimula la novela es descrito como traducción; pero, como ya vimos, se hace imposible diferenciar entre traducciones hipotéticas. En este caso, los “fragmentos de la fábula original” (CL, 27) no son otra cosa que los tropos que remitirían a lenguajes originales después de la incorporación. El narrador insiste en la dificultad de las equivalencias: “los contenidos con que he llenado estos esquemas no guardan entre sí más que una relación de equivalencias aproximativas, no de significados” (CL, 27-28). Con ello se resaltan traducciones ilegítimas y sus tensiones concomitantes, todas ellas hipotéticas¹⁸⁵.

7.4. Procedimientos para explotar.

La explosión “renders the incompatible adequate and the untranslatable translatable” (Lotman 2009, 23). Cuando lo “intraducible” se hace traducible y lo “incompatible” adecuado un sistema alcanza nuevas dinámicas, permitiendo la participación de elementos antes incompatibles, antagónicos o inexistentes. Si bien antes de la explosión se desconoce el origen de los elementos renovadores y las reacciones que se desencadenarán, un procedimiento para explotar permite la búsqueda de esa renovación mediante dos procesos simultáneos: por un lado, se buscan maneras de reconocer, buscar e identificar esos elementos ajenos al lenguaje; y, por el otro, también deben buscarse maneras de incorporar ese material en el texto y ponerlo en relación con elementos previos.

De manera análoga a los casos anteriores, más allá de los detalles y premisas de uno u otro procedimiento particular, resaltamos su existencia y sus potencialidades. Primero, al revisar *Les grandes blondes*, señalaremos cómo se tematiza aquello que todavía no ha ingresado al sistema mediante la ‘blonde bizarre’. Con *Le bal des folles* veremos cómo, gracias a las presiones del editor, la autorreflexión y los crímenes del protagonista, se describe la búsqueda de aquello que sobrepasa las fronteras. Por último, al revisar *La télévision*, indicaremos cómo la contemplación permite nuevas exploraciones.

¹⁸⁵ Dos novelas de Aira sugieren ser una traducción hipotética e ilegítima de la televisión, sugiriendo tropos y aprovechándose de la tensión. *La mendiga* (1999) sugiere ser un capítulo de una telenovela en la que actúa la actriz argentina Cecilia Roth y el final de *La villa* (2001b) sugiere ser una transmisión en vivo de un noticiero.

7.4.1. *Les grandes blondes*: Búsqueda de la ‘blonde bizarre’.

Jean Echenoz afirmó en una entrevista que entiende la novela como un mecanismo, una máquina: “Ma vocation, mon désir, c’est de fabriquer de petites machines. De fabriquer des **romans comme des machines**. Pour moi, la mécanique et l’esthétique sont plus importants que le message” (Barthélémy, Echenoz, Jean, Griton, y Winter 2001, 242). Mecánica y estética se confunden en un solo procedimiento en sus novelas.

Asumir la novela como una “máquina” nos lleva a consideraciones análogas a las del procedimiento. Houppermans, en su artículo “Les grandes blondes parmi les noirs”, revisó la presencia de la estética rousseliana en *Les grandes blondes* (ya el “parmi les noirs” del título es una alusión al texto homónimo de Roussel¹⁸⁶); allí señaló varias características que revelan un procedimiento para explotar y habló de:

[L]a fascination qu’exerce une œuvre qui, tout en étant dans un **continuel décalage**, s’impose avec la violence et la totalité d’une expression du désir sans aucune compromission. Univers inquiétant de *Locus Solus* ou d’*Impressions d’Afrique* où tout est nécessaire, calculé, logique, mais où cette totalité en transparence est placée sous la **parfaite gratuité poétique d’un au-delà de tout principe de plaisir** (Houppermans 1999, 36).

Lo “gratuito” e “inmotivado” es aquello que no se puede justificar según códigos previos. El texto parece entonces provenir “d’un au-delà” al haber rebasado fronteras; incluso el término de “décalage”¹⁸⁷, que indica tanto un desfase como una inadecuación, nos señala cómo un texto incorpora lo ajeno.

En *Les grandes blondes* esta búsqueda del “décalage” se tematiza mediante la ‘blonde bizarre’. Salvador planea un programa de televisión sobre “les grandes blondes” y, conforme recaba material, descubre un tipo de rubia que no se ajusta a las convenciones; esto lo motiva a buscarla para el quinto episodio de su serie:

Les grandes femmes blondes au cinéma, dans les beaux-arts en général et, sous un angle plus vaste, dans la vie. Leur histoire, leur nature, leurs rôles. Leurs spécialités et leur variété. Toute leur importance en cinq fois cinquante-deux minutes. S’il s’agissait, pour l’essentiel, d’un travail de montage à partir d’œuvres existantes, le cinquième volet serait consacré à un **cas particulier**. On avait cherché l’exemple vivant d’une grande **blonde bizarre**, on avait fini par se mettre d’accord sur le cas de Gloire Abgrall.

¹⁸⁶ Para una revisión de la presencia de la obra de Roussel en la novelística de Echenoz, ver “Raymond Roussel, le parrain” (Houppermans 2008, 19-24).

¹⁸⁷ El concepto de “décalage” que usó Houppermans guarda reminiscencias con el de “écart” que empleó Zhao (Zhao 2012, 76) para describir el trabajo de Toussaint y Echenoz. En ambos casos se refieren al acoplamiento de algo inapropiado, a algo que parecía no casar (antes de la explosión).

Après qu'on eut envisagé toutes les approches classiques de ce sujet, Gloire incarnait en effet par son parcours, sa vie, son œuvre, un cas d'espèce à l'intérieur du cadre. Elle pouvait représenter **l'anomalie, la bizarrerie, l'exemple oblique** (GB, 44).

Gloire Abgrall, cuyo nombre artístico es Gloria Stella, resume y encarna lo peculiar: la anomalía, la rareza y lo oblicuo.

Con ello se cumple el primer paso necesario para un procedimiento explosivo: lograr reconocer ese elemento extraño. De la misma manera que habíamos revisado en el aparte 7.2.1 al referirnos a Béliard, en *Les grandes blondes* los personajes son usados para tematizar procesos y características de la renovación. En este caso, el personaje de Gloire/Gloria tematiza aquella rareza identificada y perseguida. La descripción de su pasado, al apelar a distintos tipos de publicación, hace manifiesta esta anomalía:

De la sorte, ayant occupé tout le terrain dans les mensuels de teenagers, puis dans la presse hebdomadaire du cœur, s'étant fait sa petite place dans les rubriques Arts et spectacles des quotidiens, c'est d'en plus en plus noir sur blanc qu'ensuite on l'a transférée des colonnes Faits divers aux colonnes Justice **avant qu'elle sombre dans la profonde colonne Oubli** (GB, 30-31).

La mezcla de revistas y secciones de los periódicos resume cómo la 'blonde bizarre' no se acoge a los códigos de un único lenguaje, llegando incluso a aparecer en publicaciones antagónicas. Además, como lo demuestra su presencia en la "profonde colonne Oubli", su rastro se ha perdido y ni siquiera se puede describir según las convenciones de alguna revista.

Una vez identificado el elemento raro, el siguiente paso es acoplarlo. Salvador no es el único que ha intentado buscarla, "[n]ombre de paparazzi s'y sont essayés" (GB, 32), pero, al igual que en pasaba en *El congreso de literatura* cuando el protagonista logra resolver el enigma del "Hilo de Macuto", de todas maneras lo intenta.

El caso de Gloria motiva a Salvador a buscar esa 'blonde bizarre' y la novela se despliega en su búsqueda. La persecución de esta rareza, acoplada en el entramado del texto gracias a la continuidad, tematiza la búsqueda de lo extraño; además, cuando se la encuentra y finalmente se hace el programa sobre ella, se tematiza el acoplamiento. Toda la revisión que hicimos en el aparte 3.2.2. sobre la cacería es también una revisión de cómo fueron incorporados elementos diversos mediante la continuidad argumental. *Les grandes blondes*, como un todo, no solo señala esa búsqueda de lo distinto, sino también se presenta como un texto que lo acopla en su entramado completo.

7.4.2. *Le bal des folles*: Escritura con el cuerpo y dificultades creativas.

La obra de Copi ha sido aproximada desde la estética *camp* y el cuestionamiento de la noción de género. Lejos de negar la fecundidad de estas lecturas, los textos de Copi también son relevantes por sus reconfiguraciones del lenguaje de la novela. En este sentido es pertinente la lectura que José Amícola hizo de estas temáticas. Si bien Amícola ha sido quien más exhaustivamente ha estudiado el travestismo y la presencia de la estética *camp* en la obra de Copi, él también señaló que este material es un mecanismo para llegar a terrenos distintos:

En el individuo travesti (...) se encierra el secreto de una poética que tiene que ver con **la inestabilidad del signo** y que Copi utiliza **para decir paralelamente otras cosas**, que van **más allá -y más acá-** de una protesta como lucha hacia una sexualidad difusa y continua. En mi opinión, en la obra de Copi el mundo del travestismo, así como el de la transexualidad (...), funcionaría como **un experimento hacia** una literatura *Otra* (Amícola 2012, 150-151).

En la explosión las irrupciones generan reconfiguraciones. No es por azar que Amícola describiera el signo como “inestable” y que el texto fuera “más allá” y “más acá” de una protesta o un señalamiento. La reconfiguración desencadenada no solo se hace manifiesta en las primeras dificultades que suscita, sino también en la búsqueda (“más allá” o “más acá”) de lo nuevo, inédito y diferente.

Le bal des folles es una novela sobre la dificultad de escribir y la búsqueda de lo desconocido. Allí encontramos la reflexión sobre cómo crear de la nada, desde el cuerpo y por obligación; no es por azar que Alicia Montes haya descrito el trabajo de Copi como “un intento riesgoso y abismal por llegar a la instancia última de toda frontera, más allá de la cual esta se destruye” (Montes 2010, 110), pues allí se intenta acoplar material más allá de las fronteras de un sistema o, incluso, de la semiósfera.

Le bal des folles es al mismo tiempo la búsqueda de lo inédito, su hallazgo y su manifestación textual. Aquello que en el cuarto capítulo describíamos como heterogeneidad es una manifestación de la incorporación de elementos ajenos. La dificultad de resumir su argumento, la copresencia de diferentes subsistemas y los retos para la narratología señalan que nos encontramos ante un texto explosivo; los elementos novedosos están recién acoplados y las reconfiguraciones están dándose, por ello el texto que las acoge parece difuso según codificaciones previas.

Ya desde las primeras líneas se tematiza esta multiplicidad:

C'est la troisième fois depuis un an que je commence à écrire ce roman dont le sujet ne doit pas m'intéresser tellement, quand j'arrive au bout d'un cahier (j'écris toujours à la pointe Bic dans des cahiers à spirale), je le perds le jour même. Et comme j'oublie tout ce que j'écris, je dois recommencer de zéro. Mon éditeur me fait des drames (BF, 11).

El narrador ha intentado varias veces redactar un texto a petición de su editor y varios textos se confunden en uno solo. Si el narrador dice que ha comenzado tres veces “ce roman”, bien puede referirse a la novela que estamos leyendo o a alguna(s) otra(s). Esta imposibilidad de diferenciar entre “esta” novela y las “otras” (la novela que el narrador “escribe”, la que “tacha”, la que “olvida”, la que el editor “recibe”, etc.), que se mantiene durante *Le bal des folles*, es otra manifestación de la incorporación de materiales ajenos.

El narrador está conminado a escribir una novela, ensaya varios comienzos e imagina personajes, pero olvida o descarta los diferentes intentos. Conforme reflexiona qué lo motiva a escribir o sobre qué gira la novela, menciona la importancia de Pierre/Pietro. Con ello no solo se tematiza la inclusión de algo nuevo e inédito (contar una historia que no ha sido contada), sino la dificultad y el dolor que ello conlleva:

Je me demande pourquoi Pierre prend une si grande place dans ce roman, **car Pierre existe, il est mon ami dans la vie réelle ; qu'a-t-il de si irréel pour être le seul être vivant se glissant dans mon imagination parmi des personnages fictifs** avec autant d'aisance ? Quand soudain arrive le choc : Pierre est mort. Et **le roman se compose tout seul dans la douleur que sa mort me provoque**, vivant de ma douleur (BF, 14).

La dificultad de aclarar entre qué es “real” e “irreal” evidencia aquello que es extraño a un lenguaje (y sería “irreal” según sus códigos), pero que existe en otros (y sería “real” en ellos o descrito como “irreal” por sus características extraordinarias y que exceden los códigos de uno u otro).

La novela, dice el narrador, se “compose tout seul dans la douleur que sa mort me provoque”; el dolor y la dificultad que rodean a esa muerte se presentan como motor de la novela. *Le bal des folles* tematiza escribir sobre alguien fallecido, pero eso no implica que esa persona haya existido empíricamente. Gracias a ello el papel de la creación se hace más sugerente y elocuente: si Pierre, como tantos personajes de novelas, es un personaje inventado, en este caso inventárselo es crearlo y matarlo.

Si bien la existencia “real” de Pierre/Pietro es indemostrable, *Le bal des folles* sí tematiza la verbalización de lo real. No solo al controvertir o cuestionar qué se entiende por “real” o “irreal”, sino al tematizar la injerencia del agente en el texto. Y más exactamente de su *cuero*: “Copi” escribe con su “Bic”; “Bic” refiere a una marca de

esferográficos, pero simultáneamente remite al órgano sexual masculino: “Bite”, ya que ambas palabras se pronuncian de manera muy similar (“bic” se pronuncia \bik\ y “bite” \bit\). El gesto de sugerir un órgano sexual y un esferográfico se hace más elocuente si recordamos que “Bic” es una marca de esferos barata.

Como vimos en el aparte 2.3.1.3.2., la semiósfera se ubica por encima de aquello que llamamos realidad: “The layer of ‘reality’ is located underneath this textual layer” (Lotman 2009, 24). Sin embargo, como vimos también en ese aparte, aquel elemento que desencadena la explosión puede provenir de la realidad extrasemiótica. Por ello, un procedimiento para explotar también busca el elemento innovador en la realidad. Y una vez identificado, este debe verbalizarse o, en este caso, escribirse.

La escritura es tematizada en *Le bal des folles* como proveniente de un cuerpo masculino: “Copi” debe escribir una novela por encargo y la saca de su propio cuerpo al redactar. El narrador se esfuerza por escribir sobre Pietro, pero “Pierre se refuse de ma Bic. (...) Je passe l’après-midi à essayer de me souvenir de Pierre, mais pas un mot ne **sort** de ma Bic” (BF, 120-121). Pierre se resiste a salir de su cuerpo, de su “Bic”, y el narrador debe seguir intentando poder *sacar*lo: i.e. escribirlo. El proceso de escritura es frecuentemente tematizado con un narrador trabajando con su “Bic” (BF, 11, 12, 21, 25, 27, 67, 115, 120, 121 y 151) y esforzándose por cumplir con el texto encargado.

Ahora bien, Pierre, el amor del narrador, es simultáneamente escrito y asesinado en el texto. Escribir no solo es crear, inventar o reconfigurar; escribir, en tanto que transgresión y reconfiguración, es matar:

Plus amoureux de moi qu’il ne le croit, **il a besoin de mon regard pour vivre, je suis déjà son assassin.** (...) Ainsi, dès que **je commence à écrire je l’ai tué**, le mouvement hypnotiseur de la Bic sur mon cahier bloque le souvenir de son odeur, je comprends que c’est ce mouvement constant de mes yeux même quand je n’écris pas (BF, 25).

El personaje de Pierre existe gracias a la mirada del narrador, al texto que se hace sobre él: crear es incluir algo ajeno. Aquello que rompe códigos morales actuales (matar a un amante, violar a una bebé, hacer estallar unos baños públicos, etc.) es una tematización de la búsqueda de lo extraño. Muchos pasajes de las novelas de Copi pueden ser vistos como chocantes, generando rechazos o juicios morales. Pero este rechazo (acompañado de los desconciertos que suscita la heterogeneidad) prueba que hay elementos difíciles de acoplar y que su incursión puede ser violenta. Nadie está diciendo que se acepten los asesinatos o las violaciones (no deben confundirse los

códigos morales de una cultura con los códigos de la novela); lo que se prueba es que allí, al apelar a lo rechazado por una cultura, se señala y recuerda cómo sigue habiendo elementos ajenos a un sistema.

7.4.3. *La télévision*: Quietud contemplativa.

Como vimos en el quinto capítulo, *La télévision* es el resultado de un procedimiento: los eventos son descritos como si estuvieran en televisores y/o pinturas y el texto resultante, se sugiere, es decodificado como si fuera una instalación, un cuadro o un programa de televisión. Este cambio de codificación es un ejemplo más de las reconfiguraciones que una explosión desencadena.

La búsqueda de lo ajeno no solo se da en otras artes, también en otros ámbitos: la realidad extrasemiótica o la esfera individual. Elementos de autoficción pueblan sus novelas y allí también se explora lo extraño al sistema. La literatura de Toussaint se lee entonces como una búsqueda o, como lo sugería Pierre Piret, como una huida que, más que escapar, explora en nuevos ámbitos: “‘écrire, c’est fuir’, c’est-à-dire échapper aux significations imaginaires, aux petites histoires qu’on se raconte pour soumettre les aléas du réel” (Piret 2010, 40)¹⁸⁸.

La mezcla de “trivial” y “profundo”, así como las recodificaciones que sugieren otras artes o la escritura asumida como huida, son una constatación de la explosión. A continuación, revisamos cómo se tematiza esa búsqueda (aparte de hacerlo en otras artes) y luego veremos cómo se describe el acoplamiento en un texto final.

La búsqueda de la novedad y la exploración necesaria son tematizadas en *La télévision* a través de la contemplación. La observación detenida permite reconocer elementos renovadores o inéditos que podrían acoplarse. El narrador de *La télévision* pasa un largo rato en el Halensee, leyendo, rumiando y observando, y es justo allí cuando encuentra aquello que podría ser útil para el texto que escribe:

Cela faisait plus de deux heures maintenant que je me trouvais là dans le parc de Halensee, et j’avais le sentiment que le moment n’allait pas tarder où je pourrais rentrer chez moi pour me mettre à écrire. On aurait tort de croire que ces moments de paisible mise en condition à l’écriture sont sans importance pour le travail lui-même. Il

¹⁸⁸ No puede dejarse de señalar la similitud entre el “fuir” de Toussaint y la “huida hacia adelante” de Aira que analizábamos al principio del sexto capítulo.

semblerait même que, dans ces moments de grande vulnérabilité où le corps et l'esprit se disposent à écrire, **nos sens aux aguets développent une acuité particulière pour repérer toutes sortes de dangers dans le monde alentour, dangers réels ou supposés, souvent minuscules, parfois familiers, issus tout aussi bien de circonstances fâcheuses imprévisibles** (...). Mais, une fois que l'on est parvenu à atteindre la tranquillité d'esprit nécessaire (...), il s'agit alors, toutes forces tendues vers ce dessein unique, de regagner son bureau sans plus tarder pour se mettre au travail, de la même manière sans doute que, si l'on vient d'attraper un papillon vivant entre ses mains, il faut le ramener chez soi en toute hâte, car, tant qu'il restera vivant, il peut à tout instant, et pour un rien, nous fuir et disparaître à jamais dans la nature. Il faut courir, alors, en conservant cet éphémère trésor dans la conque refermée de ses mains, sentant ses ailes vivantes et légères palpiter comme de l'inspiration sous nos paumes recourbées (TV, 83-84).

Allí, gracias a la “tranquillité d'esprit” que permite la contemplación, se reconoce aquello frágil, distinto y nuevo que, como “un papillon” o un “éphémère trésor”, se puede desvanecer sino se transcribe. No necesariamente lo extraño se encontró en lo contemplado; lo raro ha sido reconocido gracias a la contemplación. La observación permite esa agudeza para identificar múltiples elementos: “dangers dans le monde alentour, (...) réels ou supposés, (...) minuscules, (...) familiers, issus tout aussi bien de circonstances fâcheuses imprévisibles”. La búsqueda se da en lo observado y en las reacciones que esta observación tenga sobre el espacio semiótico propio.

El paso siguiente es acoplar el nuevo elemento al texto y así lograr, como sugería Mireille Raynal-Zougari, “développer une logique différente de la logique attendue et conventionnelle” (Raynal-Zougari 2010, 60). El narrador corre a su escritorio para llevar al papel esta novedad y empieza la redacción.

Toussaint describe este acoplamiento como un “rêve de pierre”; algo que tenga la consistencia de una piedra y simultáneamente agrupe elementos insospechados (fuera de las fronteras), como en los sueños:

J'aime l'idée qu'on puisse définir un livre comme un rêve de pierre (l'expression est de Baudelaire) : « **rêve** » par **la liberté qu'il exige, l'inconnu, l'audace, le risque, le fantasme, « de pierre** », par **sa consistance, ferme, solide, minérale**, qui s'obtient à force de travail, le travail inlassable sur la langue, les mots, la grammaire. (...) Il y a parfois une contradiction entre le désir que j'ai d'écrire des phrases qui peuvent durer, qui sont proches de l'aphorisme et la nécessité que de telles phrases n'arrêtent pas la lecture, ne la freinent même pas. Il faut que ces phrases se fondent dans **le cours du roman**, sans nuire à sa **fluidité**, qu'elles s'enfouissent dans le texte, presque **camouflées**, de façon qu'elles brillent sans trop attirer l'attention. Quand, à la fin d'une scène paroxystique, le livre monte très haut et atteint un sommet, comment poursuivre la narration, comment redescendre, sans faire chuter l'attention du lecteur ? (...) Un livre doit apparaître comme une évidence au lecteur, et non comme quelque chose de prémédité ou de construit (Toussaint 2012b, 24-26).

Lo *pétreo* señala la consistencia del texto logrado y su solidez, mientras que lo *onírico*¹⁸⁹ señala lo desconocido, el riesgo y la audacia. Si en los casos de Aira o Echenoz notábamos la continuidad argumental permitía el acoplamiento de elementos ajenos, en este caso (sin por ello decir que no se dé en el resto del corpus), el acoplamiento se da mediante el flujo textual. El texto final, sugiere Toussaint, debe mantener su curso para que así elementos disímiles, como los aforismos o el humor, se entrelacen en un solo texto. Al encadenar elementos heterogéneos se crean y sugieren nuevas relaciones entre ellos.

¹⁸⁹ El motivo del sueño también es usado por Aira para remitirse al acoplamiento de elementos extraños en un texto renovador. En un pasaje ensayístico de *La broma* lo explicaba así: “Uno tiene un sueño. Pase lo que pase en él, nos llena de admiración la intensa sensación de realidad que ha logrado dar el sueño. (...) Ahora bien, para hacer esta evaluación del realismo de la escena onírica, debemos tener un paradigma, un modelo, y éste no es otro que la realidad misma, cuyo efecto sobre nosotros estamos constatando todo el día, todos los días. ¿Y cómo lo hace la realidad? ¿Cómo logra ella dar ese efecto de real? Hagamos como si la pregunta no estuviera mal planteada (por cierto, ¿qué otro efecto que el de realidad iba a producir la realidad?), hagamos en beneficio de la demostración como si la realidad fuera un agente más en procura de una ilusión de realidad, al mismo nivel que las novelas, los cuadros, el teatro, el cine, la escultura hiperrealista, el sueño, la alucinación inducida con drogas, etc. ¿Con qué elementos cuenta la realidad para lograr este efecto, y para lograrlo mejor que cualquiera de sus sucedáneos? Bueno, una vez más, cuenta con la ventaja de ser el paradigma con el que se mide el éxito de los sucedáneos. ¿Pero si no fuera el paradigma? ¿Si todavía tuviera que ganarse ese privilegio? (...) Nadie puede hacerlo tan bien como ella [la realidad] porque nadie dispone de tantos detalles. Pero en el sueño hemos logrado un efecto casi equivalente, y el sueño lo hemos fabricado nosotros mismos, no la realidad” (Aira 1997b, 73-75). El motivo del sueño es también desarrollado en su novela *El sueño* (1998e).

Luz Horne exploró el componente onírico en la obra de Aira en “La profundidad surrealista: el ‘terror’ de lo onírico y lo indicial” (Horne 2005, 140-147) y Alicia Montes resaltó el “carácter onírico” de la obra de Copi (Montes 2010, 107).

Conclusiones. Hacia una metodología de estudio de la renovación.

Esta investigación ha demostrado cómo la renovación en la literatura, observada en distintas manifestaciones, se puede explicar bajo mecanismos amplios. Al asumir la literatura como un lenguaje que sigue dinámicas propias y paralelamente se relaciona con otros en un espacio semiótico común, la renovación se evidencia como parte de un proceso más extenso. Estos mecanismos añaden perspectiva y permiten compararlo con procesos análogos en este u otros lenguajes, en diferentes momentos de su historia.

Esta renovación excede paisajes culturales y alteraciones puntuales de códigos o fronteras. Más allá de lo que sucede en determinado ámbito cultural o lo evidenciado en el desmonte de alguna frontera, la reconfiguración de un código o el surgimiento de nuevas codificaciones, la renovación se entiende como un proceso dinámico y generalizable. Las transformaciones nos llevan a pensar a la noción de cambio en general y a los procesos que lo acompañan.

Entre el tercer y sexto capítulo de esta disertación, al acercarnos a cada proceso, tomábamos una novela y la estudiábamos en profundidad; luego, en el séptimo capítulo, hicimos una revisión transversal de procesos similares en el corpus. Esto nos permitió ir más allá de casos puntuales y evidenciar procesos generalizables. Siguiendo con este ejercicio y tomando más distancia, aquellos procesos evidenciados en nuestra investigación podrán ser utilizados en un futuro para casos análogos.

El proceso argumentativo y exploratorio siguió cuatro pasos. Al tomar distancia de observaciones puntuales y ejemplificaciones, estos cuatro procesos se evidencian como herramientas útiles para casos similares en distintos momentos de la historia de la literatura. Empezamos revisando alteraciones de códigos y luego fuimos tomando distancia, revisando la relación entre lenguajes y llegando al acoplamiento de elementos ajenos.

Primero, al revisar la *alteración de códigos*, recordamos cómo los textos artísticos apelan a diferentes códigos y cómo algunos de ellos (como, por ejemplo, los códigos de un género novelístico) pueden ser usados de manera convencional y simultáneamente para nuevos fines. Este proceso va más allá de la desautomatización: Cuando ciertos códigos se usan de maneras que se apartan de sus premisas, se cuestiona su modo de operar y su arbitrariedad; este cuestionamiento abre paso al humor e incluso pone en

duda la necesidad o existencia de tales códigos. Más allá de pensar en usos desacostumbrados de los códigos, resaltamos los nuevos alcances y el aumento en la informatividad. El cuestionamiento y variación lúdica de los códigos se evidencia como método fértil y aplicable.

Luego, al señalar las *intersecciones novedosas*, revisamos cómo la copresencia de elementos de diversos géneros, con distintas valoraciones y dinámicas, estimula recodificaciones y alteraciones de fronteras. Cada texto (o porciones de él) podría funcionar alternativa y simultáneamente según las codificaciones de uno u otro género, o de ninguno. Al desdibujar constreñimientos específicos, se cuestiona y busca abandonar los constreñimientos en general. Además, como se hace imposible agrupar todos los elementos del texto bajo una única codificación, se imposibilita la aplicación de una lógica argumental para todo el texto; esto prescribe explicaciones e interpretaciones. La heterogeneidad y copresencia de elementos con distintas valoraciones (antes de la recombinación) también cuestiona y desmonta la noción de valor, evidenciando su arbitrariedad y dando paso a su reconfiguración. Al igual que en los demás procesos, la búsqueda de intersecciones novedosas hace parte del proyecto artístico; ella estimula cuestionamientos sobre separaciones y valoraciones.

En el tercer paso revisamos cómo la *confrontación con otras artes* estimula la renovación mediante dos procesos: por un lado, se pueden sugerir e incorporar elementos de otros lenguajes artísticos y, por el otro, la literatura responde apelando a características exclusivas de su lenguaje. Si al principio veíamos cómo un texto apela a distintos códigos simultáneamente, en este caso señalamos que estos códigos pueden provenir de otras artes. El contacto con otras artes estimula la incorporación de nuevos códigos, sugiere traducciones y estimula recodificaciones. En este ejercicio también se pueden sugerir tropos retóricos. Al sugerir esta incorporación, el tropo remite a códigos ajenos a la literatura; estos códigos podrían contradecir o desestabilizar nociones nucleares de la literatura, estimulando así su reconfiguración. Esta incorporación se queda en la invocación, lo que viene a resaltar y a aprovechar la tensión entre lenguajes, pues tal inclusión hipotética se da en un texto literario y las recodificaciones sugeridas serían únicamente posibles en la literatura y con sus propias variables. Como las traducciones legítimas no son siempre posibles y varias incorporaciones son inviables, aquello que no se puede traducir o incorporar causa tensión, dando como resultado que

cada lenguaje explore características propias. Como sucede en los demás procesos, esta confrontación entre lenguajes se presta para el humor y se asume como herramienta de renovación.

El último paso son los *procedimientos para explotar*. En este alejamiento sucesivo, llegamos al momento de buscar la renovación más allá de un sistema: la explosión es aquel momento en el que un sistema se sale de su desarrollo gradual y elementos extraños e impredecibles irrumpen en él, desencadenando un aumento en la informatividad. Más que un elemento en particular —no siempre identificable— lo relevante son los cambios desencadenados: nuevas codificaciones, desmontes de fronteras y nuevas dinámicas entre elementos preexistentes. Como no puede saberse *a priori* de dónde vendrá esta renovación, se hacen necesarios procedimientos que la permitan. Estos procedimientos para explotar buscan identificar elementos ajenos y luego acoplarlos a un texto. Esta explosión, *a posteriori*, se manifiesta y tematiza de diferentes maneras. La heterogeneidad y las múltiples codificaciones vistas como contradictorias evidencian el surgimiento de nuevas dinámicas. Más allá de la variación de elementos previos, lo que se persigue es su transformación y reconfiguración; solo así se crea algo nuevo. También se buscan métodos para que el artista se salga de sí mismo y de su esfera semiótica, estimulando la incorporación de elementos más improbables; paralelamente se insiste en la singularidad e injerencia del agente en este proceso, pues éste influye sobre los elementos ajenos. Cada artista puede idear procedimientos particulares; lo que importa, más allá de la casuística, es su existencia, posibilidad y productividad.

Identificar un proceso que excede paisajes culturales nos remitió a un momento del sistema de la novela; el siguiente paso es proseguir en su abstracción, perspectiva y aplicabilidad. Con ello se busca tomar novelas que ayuden a comprender la obra de algunos autores particulares y, además, la de más autores con posturas afines.

En la revisión bibliográfica notamos cómo esta simultaneidad fue señalada en obras brasileras, estadounidenses e italianas. Si nuestro estudio demostró y señaló caminos comunes de esta renovación, estudios futuros que remitan a esta coincidencia más amplia darán más luces sobre este momento de la novela. Al buscar propuestas estéticas semejantes del mismo período en otros ámbitos nos encontramos con la obra del catalán

Sergi Pàmies¹⁹⁰ y el japonés Kazushi Hosaka. Ambos casos señalan más aristas de la misma problemática, sugiriendo cruces y profundizaciones. Por un lado, Pàmies tradujo al catalán textos de autores franceses afines, así que en su caso la renovación estuvo acompañada –pero no definida– por una traducción textual. Hosaka señala una veta estimulante: si en los casos anteriores podríamos hablar de intersecciones entre culturas y procesos históricos más o menos compartidos, Hosaka desconcierta al provenir del Japón; su caso señala e insiste en que la renovación concierne más a un momento de la historia de la literatura que a sus manifestaciones culturales. Es muy posible que revisiones en distintos ámbitos culturales del mismo periodo señalen encuentros similares y resalten la amplitud de este momento renovador.

No solo se busca que este trabajo aporte al estudio de casos análogos y contemporáneos, sino que también permita y estimule comparaciones con otros momentos de renovación. La conjunción de nuestro trabajo y otros afines señalará filones, mecanismos frecuentes y excepciones estimulantes para analizar el proceso de renovación en general.

El concepto de semiósfera ha sido útil en esta investigación y de seguro lo será en muchas más. Este aparato teórico permite apartarse de cartografismos y asociaciones no siempre afortunadas y, además, señala y acoge un espacio para la literatura; en este espacio propio, los textos literarios conviven y se relacionan con textos de muchos sistemas. Al ubicar múltiples textos y sistemas en la semiósfera se pueden analizar sus relaciones y dinámicas. Si bien de manera intuitiva un espacio semiótico abstracto era concebible y las relaciones entre textos de diferentes sistemas eran patentes, el aporte de Lotman es invaluable al dar un aparato teórico para este espacio y sus propiedades. La metodología lotmaniana resulta pertinente en investigaciones de literatura mundial, pues no presupone jerarquías entre culturas ni incluye herramientas que las impongan.

La metodología lotmaniana no solo sirvió al proporcionar un espacio que acogiera observaciones puntuales, también permitió integrarlas en un sistema común. Así, al reconocer que varios textos participan simultáneamente de distintos sistemas, buscamos lecturas generales que no se opongan a las lecturas propias de cada paisaje cultural, sino que las complementen y ubiquen en un espacio más amplio.

¹⁹⁰ Agradezco a Javier Cercas, traductor de Pàmies al castellano, de señalar esta similitud en una conversación personal.

La literatura, como todas las artes, se renueva a lo largo de su historia. Esta investigación tiene también como fin ayudar al proceso de sistematización de sus mecanismos renovadores. Puede dar luces para otros procesos de renovación y permitirá compararlos. Es posible que, conforme se desarrolle la metodología lotmaniana, estas herramientas se refinen para acoger nuevos desarrollos, sin por ello cambiar sus premisas. El concepto de semiósfera sería inimaginable sin los avances de las ciencias naturales y las matemáticas del siglo XX; conforme avancen las ciencias y las matemáticas, la ciencia de la literatura seguirá ganando en profundidad y abstracción. Los aportes de otras ciencias permitirán estudiar situaciones cada vez más complejas y ayudar a definir mecanismos más sutiles, dinámicos y pormenorizados. Al fin y al cabo, las ciencias son también modelos secundarios de modelización en la semiósfera.

Leer en términos de lenguaje, arte y sistema nos hace volver a pensar en el *Ansatzpunkt* (en el sentido que Auerbach le dio en “*Philologie der Weltliteratur*”). Esta postura permite aproximarse a problemáticas de la literatura mundial que exceden observaciones particulares y comprometen al lenguaje y su historia, evitando simultáneamente localismos y las trampas de universalismos. El espacio semiótico y las relaciones en la semiósfera posibilitan estudiar múltiples dinámicas de la literatura mundial. Si bien la heterogeneidad de la semiósfera garantiza la variedad textual e impide la imposición de funciones nucleares a toda la literatura, la designación de espacios semióticos comunes proporciona un espacio fértil para interconexiones y alteraciones.

Esta disertación también señala la utilidad de la metodología lotmaniana en la literatura mundial. El desglosamiento de mecanismos de renovación y dinámicas inter e intrasistémicas es un ejemplo más de su aplicabilidad; nuestros hallazgos son una prueba más de su pertinencia. Un trabajo como el nuestro, pionero en trabajar esta simultaneidad particular y también pionero en utilizar la metodología lotmaniana para este momento de renovación en el lenguaje, amplía su aplicabilidad. En la revisión bibliográfica mostrábamos cómo la metodología lotmaniana se aplica en distintos ámbitos; nuestro estudio busca aportar en su desarrollo, pues una metodología científica no solo es significativa al agrupar observaciones aisladas y señalar problemáticas, sino también al abrir espacio para análisis y esclarecimientos posteriores.

Bibliografía.

Bibliografía primaria:

- Aira, César. 1987. *Una novela china*. Barcelona: Grupo Editorial Random House Mondadori. 2004.
- _____. 1991a. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- _____. 1991b. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire: MEET.
- _____. 1992. *Embalse*. Buenos Aires: Emecé Editores. 2008.
- _____. 1994. "Ars narrativa". *Criterion* no. 8. Caracas.
- _____. 1997a. *El congreso de literatura*. Barcelona: Random House Mondadori. 2012.
- _____. 1997b. *La broma*. En: Aira, César. *Taxol, precedido de Duchamp en México y la Broma*. Buenos Aires: Ediciones Simurg. 45-92.
- _____. 1998a. *La trompeta de mimbre*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- _____. 1998b. *El llanto*. En: Aira, César. *Cómo me hice monja*. Barcelona: Grijalbo Mondadori. 167-231.
- _____. 1998c. "La nueva escritura" *Boletín/8* del Centro de estudios de teoría y crítica literaria. Rosario.
- _____. 1998d. *Las curas milagrosas del Dr. Aira*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- _____. 1998e. *El sueño*. Buenos Aires: Emecé Editores. 2007.
- _____. 1999. *La mendiga*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- _____. 2000. *Duchamp en México*. En: Aira, César. *El Infinito y Duchamp en México*. Bogotá: Ediciones Brevedad. 37-78
- _____. 2001a. *Cumpleaños*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- _____. 2001b. *La villa*. Buenos Aires: Emecé Editores. 2006.
- _____. 2002a. *Diario de la hepatitis*. Letras Libres. 12-17.
- _____. 2002b. *Fragmentos de un diario en los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- _____. 2011. "Raymond Roussel. La Clave Unificada", *Carta*, 2. 46-49.
- Copi. *L'Uruguayen*. París: Éditions Christian Bourgois. 1973.
- _____. 1977. *Le bal des folles*. París: Éditions Christian Bourgois. 1991.
- _____. 1982. *La guerre des pédés*. París: Éditions Albin Michel.
- _____. 1983. *Virginia Woolf a encore frappé*. París: Persona.
- _____. 1988. *L'Internationale argentine*. París: Éditions Pierre Belfond.
- _____. 2012. *El baile de las locas*. Traducción de Alberto Cardín y Biel Mesquida. Copi. *Obras* (Tomo II) Barcelona: Editorial Anagrama.
- Echenoz, Jean. 1979. *Le Méridien de Greenwich*. París: Les Éditions de Minuit.
- _____. 1983. *Cherokee*. París: Les Éditions de Minuit.
- _____. 1986. *L'Équipée malaise*. París: Les Éditions de Minuit.
- _____. 1989. "Un musée imaginaire". *La Quinzaine littéraire*, No 532. 13-16.
- _____. 1992. *Nous trois*. París: Les Éditions de Minuit. 2010.
- _____. 1995. *Les grandes blondes*. París: Les Éditions de Minuit. 2006.
- Toussaint, Jean-Philippe. 1985. *La Salle de bain*. París: Les Éditions de Minuit.
- _____. 1986. *Monsieur*. París: Les Éditions de Minuit.
- _____. 1989. *L'appareil-photo*. París: Les Éditions de Minuit.
- _____. 1997. *La télévision*. París: Les Éditions de Minuit. 2002.
- _____. 2000. *Autoportrait (à l'étranger)*. París: Les Éditions de Minuit. 2012a.
- _____. 2012b. *L'Urgence et la patience*. París: Les Éditions de Minuit.

Bibliografía secundaria:

- Abraham, Tomás. 2004. "Aira y Piglia". En: Tomás Abraham. *Fricciones*. Buenos Aires: Sudamericana. 107-176.
- Aira, César y Dapelo, Luis. 2007. "César Aira: Entrevista". *Hispanérica*. No. 107. 41-53
- Aira, César y Alfieri, Carlos. 2004. "César Aira sobre la literatura argentina". *Revista de Occidente*. No. 281. 101-130.
- Albright, Arcana. 2011. "Jean-Philippe Toussaint : écrivain de la photographie et photographe du livre", *Textyles 40*. 65-74.
- Alphant, Marianne, 1989. "L'autre roman – der andere Roman". En: Baumann, Christiane y Lerch, Gisela (eds). *Extreme Gegenwart*. Bremen: Manholt, 36-50.
- Amícola, José. 2000. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 2002. "Nuevas notas sobre Camp: Copi vs. Puig". En: María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo, eds. *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba. 47-56.
- _____. 2008. "Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)". *Olivar 12*. 181-197.
- _____. 2012. *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos.
- Ammouche-Kremers, Michèle y Toussaint, Jean-Philippe. 1994. "Interview avec Jean-Philippe Toussaint". En: Ammouche-Kremers, Michèle y Hillenaar, Henk (eds). *Jeunes Auteurs de Minuit*. Amsterdam, Atlanta: Rodolpi. 27-36
- Andermann, Jens. 2014. "La operación Aira: literatura argentina y procedimiento". En: Kailuweit, Rolf, Jaeckel, Volker (eds). *La invención de la metrópoli. Lenguaje y discurso urbano en la obra de Roberto Arlt*. Frankfurt/Main, Madrid: Iberoamericana/Vervuert. 183-198.
- Armstrong, Mark Anthony. 1983. *Basic Topology. Undergraduate Texts in Mathematics*. Durham: Springer.
- Asholt, Wolfgang. 1994a. *Der französische Roman der achtziger Jahre*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- _____. 1994b. "Trauerarbeit der Moderne". En: Alsholt, Wolfgang (ed.) *Intertextualität und Subversivität*. Heidelberg: Winter. 113-151.
- Asqueta, María, Muñoz, María y Martínez, Betty. 2004. "La telenovela: ritualización antidemocrática del espacio público". Ponencia presentada en el XXII Encuentro Académico de la Asociación Colombiana de Facultades y Programas de Comunicación e Información, AFACOM.
- Auerbach, Erich. 1952. "Philologie der Weltliteratur". En: Muschg, Walter, Staiger, Emil (eds). *Weltliteratur: Festgabe für Fritz Strich*. Bern: Francke AG Verlag.
- Audran, Marie. 2014. "Escritores, monstruo y supervivencia (César Aira, Daniel Guebel, Sergio Bizzio)". *Amerika* No. 11 [Revista en línea].
- Bancquart, Marie-Claire, Cahné, Pierre. 1992. *Littérature française du XXe siècle*. Paris: P.U.F.
- Barenfeld, Eva Verónica. 2003. "El realismo en proceso". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. N 23. [En línea]
- Barraza, Vania. 2004. "Sarlot: El imperio del sentimiento". *ALPHA N°20*. 294-296.

- Barthélémy, Emmanuel, Echenoz, Jean, Griton, Pascaline y Winter, Geneviève. 2001. "Dans l'atelier de l'écrivain". Entrevista publicada en la reedición de Echenoz, Jean. *Je m'en vais* en la colección "Minuit Double". Paris: Éditions de Minuit. 227-250.
- Bayssière, Gaëlle y Jean Echenoz. 1997. "Jean Echenoz: 'Jean-Patrick Manchette, le styliste', entretien avec Gaëlle Bayssière". *Polar. Hors série, spécial Manchette*. Paris: Rivages. 22-27.
- Bessard-Banquy, Olivier. 2003. *Le roman ludique*. Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion.
- Blanckeman, Bruno. 2000. *Les récits indécidables*. Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion.
- Bourgois, Christian. 1999. "Christian Bourgois, éditeur et ami de Copi". *Le cercle France* 2. Emitido el 01.02.1999. Disponible en línea en <http://www.ina.fr/video/I09300149> (última visita 03.03.2016)
- Bourmeau, Sylvain y Toussaint, Jean-Philippe. 2005. "Écrivain contemporain". En: Jean-Philippe Toussaint. *Fuir. Revue de presse*. Paris: Minuit. 2-5.
- Brandstetter, Nicole. 2006. *Strategien inszenierter Inauthentizität im französischen Roman der Gegenwart*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung.
- Breuil, Cristina, Lafon, Michel y Remón-Raillard, Margarita (eds). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Revue Tigre du CERHIUS (ILCEA), Univ. Stendhal-Grenoble.
- Brunel, Pierre. 1997. "Jean Echenoz, ou le travail sur un genre". En: Brunel, Pierre. *La littérature française aujourd'hui. Essai sur la littérature française de la seconde moitié du XXe siècle*. Paris: Vuibert.
- Buckingham, David. 2007. "Media education goes digital: an introduction". *Learning, Media and Technology* 32. 111-119.
- Bürger, Peter. 1990 "Aporias of Modern Aesthetics". *New Left Review*. 47-56.
- Bush, Matthew. 2015. "Imposibilidades posibles: Más allá de los medios masivos en César Aira y Mario Bellatin". *A contracorriente*. Vol. 12, No. 3. 271-295.
- Casanova, Pascale. 1999. *La république mondiale des lettres*. Paris: Éditions du Seuil.
- Carlat, Dominique. 2004. "De la vertu critique de l'humour à l'ère industrielle de la reproduction : Les grandes blondes". *Roman 20-50, dossier 'Les grandes blondes, Un an et Je m'en vais de Jean Echenoz'* n° 38 (décembre 2004). 71-76.
- Cleary, Heather. 2015. "Of Monsters and Parricides: The Politics of Textual Reproduction". *Hispanic Review*. Vol 83 No 2. 123-141.
- Contreras, Sandra. 2002. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- _____. 2005. "César Aira. Vueltas sobre el realismo". En: Breuil, Cristina, Lafon, Michel y Remón-Raillard, Margarita (eds). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Revue Tigre du CERHIUS (ILCEA), Univ. Stendhal-Grenoble. 27-40.
- Criso, Rachel. 1992. "Vers une nouvelle génération : Postmodernism in Contemporary French Literature". *Romance Languages Annual*, vol. 3. 37-40.
- _____. 1993. *Jean Echenoz and the Parageneric Text*. PhD diss. University of Pennsylvania.
- Davis, Colin y Fallaize, Elizabeth. 2000. *French Fiction in the Mitterrand Years. Memory, Narrative, Desire*. Oxford New York: Oxford University Press.
- Decock Pablo. 2005. "Los estereotipos ambivalentes de los géneros masivos en la obra de Aira". En: Breuil, Cristina, Lafon, Michel y Remón-Raillard, Margarita (eds).

- César Aira, *une révolution*. Grenoble: Revue Tigre du CERHIUS (ILCEA), Univ. Stendhal-Grenoble. 261-274.
- _____. 2007. "El transrealismo en la narrativa de César Aira: Un episodio en la vida del pintor viajero". En: Geneviève Fabry, Canaparo, Claudio (eds). *El enigma de lo real. Las fronteras del realismo en la narrativa del siglo XX*. Bern: Peter Lang.
- _____. 2014. *Las figuras paradójicas de Cesar Aira. Un estudio semiótico y axiológico de la estereotipia y la autofiguración*. Bern: Peter Lang.
- Delgado, Verónica. 1996. "Las poéticas antirrepresentativas en la narrativa argentina de las dos últimas décadas: César Aira, Alberto Laiseca, Copi, Daniel Guebel". *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 5, 6-8. 255-68.
- Demoulin, Laurent. 2010. "Dans le scriptorium de Jean-Philippe Toussaint". En: Demoulin, Laurent y Piret, Pierre (eds.). *Jean-Philippe Toussaint: Dossier*. Bruxelles: Lecri Éditions. 121-134.
- D'Haen, Theo. 2012. *The Routledge Concise History of World Literature*. New York, London: Routledge.
- D'Haen, Theo, Domínguez, César y Thomsen, Mads Rosendahl (eds). 2013. *World Literature: A Reader*. New York, London: Routledge.
- Domínguez, César, Saussy, Haun y Villanueva, Darío. 2015. *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*. London, New York: Routledge.
- Dubois, Jacques. 2010. "Avec Marie". En: Demoulin, Laurent y Piret, Pierre (eds). *Jean-Philippe Toussaint: Dossier*. Bruxelles: Lecri Éditions. 13-24.
- Duchamp, Marcel. 1969. *Notes and Projects for The Large Glass*. (Edited by A. Schwarz). London: Thames & Hudson.
- Eberlen, Oliver. 2002. *Roman impassible. Der subversive und undogmatische Umgang mit Narration, Sprache, Realität und Zeit in den Romanen Jean-Philippe Toussaints und Patrick Devilles*. Hamburg: Kovač.
- Eco, Umberto. 1990. "Introduction". En: Lotman, Yuri. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Traducción de Ann Skhuman. London, New York: I. B. Tauris & Co. Ltd. vi-xiii.
- _____. 1992. *Los límites de la interpretación*. Traducción de Helena Lozano. Barcelona: Editorial Lumen.
- Edwards, Matthew. 2013. "How to Read Copi: A Historiography of the Margins".
- Eggeling, Giulia. 2003. *Medien geprägtes Erzählen. Aspekte der Medienästhetik in der französischen Prosa der achtziger und neunziger Jahre*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Emerson, Caryl. 2003. "Jurij Lotman's Last Book and Filiations with Baxtin". *Die Welt der Slaven XLVIII*. 201-216.
- Estrin, Laura. 1999. César Aira: el realismo y sus extremos. Buenos Aires: Ed. del Valle.
- Fernández, Nancy. 2008. "El artista como crítico: Notas sobre César Aira". *Hispanamérica*, Año 37, No. 111. 109-115
- Ffrench, Patrick. 1995. *The time of theory. A history of Tel Quel*. Oxford: Clarendon Press.
- Flores, Ana B. 2009. "Reír con el Monstruo (Reír con Aira)". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227. 445-458.
- Fokkema, Douwe W. 1982. "Comparative Literature and the New Paradigm". *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 9. 1-18.

- Frank, Michael. 2012. "Sphären, Grenzen und Kontaktzonen. Jurij Lotmans räumliche Kultursemiotik am Beispiel von Rudyard Kiplings *Plain Tales from the Hills*". En: *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Frank, Susi K., Ruhe, Cornelia y Schmitz, Alexander (eds). Bielefeld: Transcript Verlag. 217-246.
- Frank, Susi K., Ruhe, Cornelia y Schmitz, Alexander. 2012. "Vorwort". En: *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Frank, Susi K., Ruhe, Cornelia y Schmitz, Alexander (eds). Bielefeld: Transcript Verlag. 7-24.
- García, Mariano. 2006. *Degeneraciones textuales. Los Géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Gazière Michèle. 1993. "Le roman français : 2 ou 3 choses que je sais de lui". En: Mabin, Y. (ed). *Le Roman français contemporain*, Paris: Ministère des Affaires Étrangères, Sous-Direction du Livre et de l'Écrit. 58-61.
- Gelz, Andreas. 1996. *Postavantgardistische Ästhetik. Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Niemeyer.
- Gontard, Marc. 2003. *Le roman français postmoderne*. HAL halshs-00003870. En: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870> (última visita 05.13.2019)
- Gretchko, Valerij. 2012. "Jurij Lotmans Modell der kommunikativen Asymmetrie: Entstehung und Implikationen". En: *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Frank, Susi K., Ruhe, Cornelia y Schmitz, Alexander (eds). Bielefeld: Transcript Verlag. 79-96.
- Grishakova, Marina. 2009. "Afterword. Around Culture and Explosion: Y. Lotman and the Tartu-Moscow School in the 1980–90s". En: Lotman, Yuri. *Culture and explosion*. Traducción de Wilma Clark. Mouton de Gruyter: Berlin, New York.
- Grob, Thomas. 2012. "Der doppelte Lotman. Jurij Lotmans Konzeptionen kulturhistorischer Dynamik zwischen Gesetz und Zufall". En: *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Frank, Susi K., Ruhe, Cornelia y Schmitz, Alexander (eds). Bielefeld: Transcript Verlag. 133-152.
- Guerrero Alonso, María Luisa. 2014. "Discontinuidad y engaño: en torno a La Télévision de Jean-Philippe Toussaint". En: Iñarrea Las Heras, Ignacio y Salinero Cascante, María Jesús (eds). *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*. Editorial Universidad de La Rioja.
- Gutiérrez-Mouat, Ricardo. 2005. "La retórica de la monstruosidad en la narrativa latinoamericana contemporánea: Un panorama crítico". *Hispanamérica*, Año 34, No. 101. 3-13.
- _____. 2013. "César Aira y el exotismo". *Cuadernos de literatura*. Vol. XVII No. 34. 250-262.
- Henry, Gérard y Toussaint, Jean-Philippe. 2009. "Fuir de Jean-Philippe Toussaint". *Paroles*, n° 217. 1.
- Hertrampf, Marina. 2011. *Photographie und Roman. Analyse – Form – Funktion*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Houppermans, Sjef. 1999. "Les grandes blondes parmi les noirs". En: Baetens, Jan y Viart, Dominique (eds). *Écritures contemporaines 2 : États du roman contemporain*. Paris: Lettres Modernes Minard. 19-39.
- _____. 2008. *Jean Echenoz: Etude de l'oeuvre*. Éditions Paris: Bordas.

- _____. 2010. "L'autre fugitive". En: Demoulin, Laurent y Piret, Pierre (eds). *Jean-Philippe Toussaint: Dossier*. Bruxelles: Lecri Éditions. 109-120.
- Hoyos, Héctor. 2015. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. New York: Columbia UP.
- Horne, Luz. 2005. *Hacia un nuevo realismo Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec y João Gilberto Noll*. PhD diss. Yale University.
- _____. 2011. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Iedema, Rick. 2003. "Multimodality, Resemiotization: Extending the Analysis of Discourse as Multi-semiotic Practice". *Visual Communication*. 29-57.
- Jérusalem, Christine. 2005. *Jean Echenoz : géographies du vide*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- _____. 2006. *Jean Echenoz*. Paris: Association pour la diffusion de la pensée française et Ministère des affaires étrangères.
- Jewitt, Carey y Kress, Gunther. 2003. *Multimodal Literacy*. New York/Oxford: Peter Lang.
- Jullien, Dominique. 1988. "Jean Echenoz". *Yale French Studies. Special Issue: After the Age of Suspicion: The French Novel Today*. 337-341
- Juvan, Marko. 2013. "Worlding Literatures between Dialogue and Hegemony". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5.
- Kauppi, Niilo. 1994. *The Making of an Avantgarde*: Tel Quel. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Kim, Soo Hwan. 2014. "Lotmanian Explosion: From peripheral Space to dislocated Time". *Sign, System, Studies* 42(1). 7-30
- Kiseleva L.N. 1996. "Akademicheskaya deyatel'nost' Yu.M. Lotmana v Tartuskom universitete". *Slavica Tergestina*. Vol. 4. 9-19.
- Kliger, Ilya. 2010. "World Literature Beyond Hegemony in Yuri M. Lotman's Cultural Semiotics". *Comparative Critical Studies* 7. 2-3. 257-274.
- Koschorke, Albrecht. 2004. "Codes und Narrative. Überlegungen zur Poetik der funktionalen Differenzierung". Erhart, Walter (ed.), *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?* Stuttgart, 175-184.
- _____. 2012. "Zur Funktionsweise kultureller Peripherien". En: *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Frank, Susi K., Ruhe, Cornelia y Schmitz, Alexander (eds). Bielefeld: Transcript Verlag. 27-40.
- Kress, Gunther y van Leeuwen, Theo. 2001. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Routledge.
- Lachmann, Renate. 2012. "Jurij Lotman: Die vorexplorative Phase". En: *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Frank, Susi K., Ruhe, Cornelia y Schmitz, Alexander (Eds.). Bielefeld: Transcript Verlag. 97-118.
- Ladagga, Reinaldo. 2007. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Lang, Sabine. 2006. "Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica". En: Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds). *La narración paradójica. 'Normas narrativas' y el principio de la 'transgresión'*. Madrid; Frankfurt del Meno: Iberoamericana; Vervuert. 21-47.

- Lebrun, Jean-Claude y Prévost, Claude. 1992. *Nouveaux territoires romanesques*. Paris: Éditions du Rocher.
- Lejeune, Philippe. 1975. *El Pacto autobiográfico*. (Traducción de Ana Torrent). Megazul Endymiión, Madrid.
- Libertella, Héctor. 2002a. "Generación Literal." *Página 12*. 17.11.2002. Pág. 25.
- _____. 2002b. "Prólogo. La propuesta y sus extremos". En: Libertella, Héctor (ed). *Literal 1973-1977*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Lindon, Jérôme y Salgas, Jean Pierre. 1989. "Interview avec Jérôme Lindon." *La Quinzaine Littéraire*. No. 532. 34-35.
- Link, Daniel. 2009. "La cruzada de las ratas". En: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/12/12/_-02059192.htm (última visita 16.01.2016)
- Loignon, Sylvie. 2010. "Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint". En: Demoulin, Laurent y Piret, Pierre (eds). *Jean-Philippe Toussaint: Dossier*. Bruxelles: Lecri Éditions. 89-98.
- Logie, Ilse. 2005. "César Aira. Una pragmática traductora". En: Breuil, Cristina, Lafon, Michel y Remón-Raillard, Margarita (eds). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Revue Tigre du CERHIUS (ILCEA), Univ. Stendhal-Grenoble. 291-302.
- Lotman, Yuri. 1977. *The Structure of the Artistic Text*. Traducción de Gail Lenhoff y Ronald Vroon. Michigan: University of Michigan Press.
- _____. 1990. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Traducción de Ann Skhuman. London, New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- _____. 1997. *Pis'ma*. Moscú: Yazyki russkoj kul'tury, 719-720. (Citado y traducido en Kim, 2014).
- _____. 2005. "On the semiosphere". Traducción de Wilma Clark. *Sign Systems Studies* 33.1. 205-229.
- _____. 2009. *Culture and Explosion*. Traducción de Wilma Clark. Mouton de Gruyter: Berlin, New York.
- Lügge, Manfred. 1993. *Wiederkehr der Spieler*. Marburg: Hitzeroth.
- Lyotard, Jean-François. 1979. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées*. Paris: Éditions de Minuit.
- MacGarry, Pascale. 2003. "T(itien) V(eccellio) / TV: Défense et illustration de la culture dans *La télévision*". En: Schmidt, Mirko F. (ed). *Entre parenthèses: Beiträge zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*. Paderborn: Editon Vigilia. 87-98.
- Marek, Heidi. 2001. "Pascal im Bade: Jean-Philippe Toussaints *La salle de bain* und *La télévision*". *Romanische Forschungen: Vierteljahrsschrift für romanische Sprachen und Literaturen* 113. 38-58.
- Martín Barbero, Jesús. 1992. *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Maulpoix, Jean-Michel (ed.). 1991. *Histoire de la littérature française - XXe siècle, 1950 - 1990*, (tome II). Paris: Hatier.
- Mbaye, Djibril. 2011. *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*. PhD diss. Universidad Complutense de Madrid.
- Mecke, Jochen. 2000. "Le degré moins deux de l'écriture. Zur postliterarischen Ästhetik des französischen Romans der Postmoderne". En: *Die Moderne(n) der Jahrhundertwenden. Spuren der Moderne(n) in Kunst, Literatur und Philosophie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Editado po. Borsò, V. y Goldammer B. Baden-Baden: Nomos, 402-438.

- Mignon, Olivier. 2010. "Presque sans lumière. Du statut des images dans les écrits de Jean-Philippe Toussaint". En: Demoulin, Laurent y Piret, Pierre (eds). *Jean-Philippe Toussaint: Dossier*. Bruxelles: Lecri Éditions. 67-76.
- Montaldo, Graciela. 1990. "Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años '80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)". *Hispanérica*, Año 19, No. 55. 105-112.
- _____. 2005. "Vidas paralelas. La invasión de la literatura". En: Breuil, Cristina, Lafon, Michel y Remón-Raillard, Margarita (eds). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Revue Tigre du CERHIUS (ILCEA), Univ. Stendhal-Grenoble. 99-110.
- Montes, Alicia. 2010. "Camp neobarroco: homenaje, artificio y violencia". *Confluente* Vol. 1, No. 2. 99-111.
- Monticelli, Daniele. 2012a. "Self-description, Dialogue and Periphery in Lotman's Later Thought". En: *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Frank, Susi K., Ruhe, Cornelia y Schmitz, Alexander (eds.). Bielefeld: Transcript Verlag. 57-77.
- _____. 2012b. "Challenging identity: Lotman's 'translation of the untranslatable' and Derrida's *différance*". *Sign Systems Studies* 40(3/4). 319-339
- Montoya Juárez, Jesús. 2008a. "Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa." En: *Entre lo local y lo global, la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (eds). Madrid: Iberoamericana. 51-75.
- _____. 2008b. *Realismos del Simulacro: Imagen, Medios y Tecnología en la Narrativa del Río de la Plata*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Moretti, Franco. 2000. "Conjectures on World Literature." *New left review*, 1. 54-68.
- _____. 2005. *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*. London, New York: Verso.
- _____. 2006. "Evolution, World-Systems, Weltliteratur" En: *Studying Transcultural Literary History*. Lindberg-Wada, Gunilla (ed). Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Motte, Warren. 1997. "La Télévision by Jean-Philippe Toussaint. Review". *The French Review*, Vol. 71, No. 2. 322-323.
- _____. 1999. *Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- _____. 2004. "Chopin's Move by Jean Echenoz". *World Literature Today*, Vol. 78, No. 3/4. 115
- Nelk, Agne. 2008. *Lotmani maailm/Lotman's World*. Documental cinematográfico.
- Núñez, Sergio e Idez, Ariel. 2008. "El otro yo del Dr. Colautti." En: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2880-2008-01-08.html> (última visita 16.01.2016)
- O'Beirne, Emer. 2006. "Televisual Narratives: Toussaint and Echenoz". *Contemporary French and Francophone Studies*. Vol. 10, No. 3. 239-248.
- Ost, Isabelle. 2014. 'Regard d'auteur, regard d'aveugle : l'iconographie ou les yeux vides de l'écriture', *Interférences littéraires, nouvelle série, n° 2*, 'Iconographies de l'écrivain', 189-198.
- Páez, Roxana. 2005. "Glosas. Corro tras el monstruo revestido de la figura irrisoria de la explicación". En: Breuil, Cristina, Lafon, Michel y Remón-Raillard, Margarita (Eds). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Revue Tigre du CERHIUS (ILCEA), Univ. Stendhal-Grenoble. 123-132.

- Parsamov, Vadim. 2016. "Ob odnom neprochitannom spetskurse YU.M. Lotmana ('Epokha dekabristov')." *Novoye Literaturnoye Obozreniye*. No. 139. 305-329.
- Pauls, Alan. 2005. "En el cuarto de las herramientas". En: Breuil, Cristina, Lafon, Michel y Remón-Raillard, Margarita (Eds). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Revue Tigre du CERHIUS (ILCEA), Univ. Stendhal-Grenoble. 51-56.
- Piglia, Ricardo y Pastor Merlo, Sergio. "Borges como crítico". En: Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. 1986. Barcelona: Anagrama. 149-169.
- Piret, Pierre. 2010. "Portrait de l'artiste en Oriental" En: Demoulin, Laurent y Piret, Pierre (eds). *Jean-Philippe Toussaint: Dossier*. Bruxelles: Lecri Éditions. 35-46
- Prendergast, Christopher (ed). 2004. *Debating world literature*. London, New York: Verso.
- Prieto, Julio. 2005. "Vanguardia y mala literatura. De Macedonio a César Aira". En: Breuil, Cristina, Lafon, Michel y Remón-Raillard, Margarita (eds). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Revue Tigre du CERHIUS (ILCEA), Univ. Stendhal-Grenoble. 181-194.
- Prior, Paul, Hengst, Julie, Roozen, Kevin y Shipka, Jodie. 2006. "'I'll be the sun': From reported speech to semiotic remediation practices". *Text and Talk* 26(6). 733-766.
- Pron, Patricio. 2007. *'Aquí me río de las modas': Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina*. PhD diss. Georg-August-Universität Göttingen.
- _____. 2012. "Prólogo". En: Damonte, Raúl. (Copi). *Obras (Tomo II)* Barcelona: Editorial Anagrama.
- Rajewsky, Irina. 2002. *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- _____. 2008. "Diaphanes Erzählen. Das Ausstellen der Erzähl(er)fiktion in Romanen der jeunes auteurs de Minuit und seine Implikationen für die Erzähltheorie." En: *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*. Editado por Rajewsky, Irina y Schneider, Ulrike. Stuttgart: Steiner. 327-364.
- Raynal-Zougari, Mireille. 2010. "Mise en scène de l'écrivain en cinéaste patineur". En: Demoulin, Laurent y Piret, Pierre (eds). *Jean-Philippe Toussaint: Dossier*. Bruxelles: Lecri Éditions. 109-120.
- Rebollar, Patrick. 2003. "Mines de riens. Essai sur La télévision de Jean-Philippe Toussaint". En: Schmidt, Mirko (ed). *Entre parenthèses: Beiträge zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*. Paderborn: Editon Vigilia. 99-116.
- Remón-Raillard, Margarita. 2005. "Autoficción y simulacro en la trilogía panameña de César Aira". En: Breuil, Cristina, Lafon, Michel y Remón-Raillard, Margarita (eds). *César Aira, une révolution*. Grenoble: Revue Tigre du CERHIUS (ILCEA), Univ. Stendhal-Grenoble. 87-98.
- Riker, Manrtin y Toussaint, Jean-Philippe. S.f. "Forteen questions for Jean-Philippe Toussaint". En: <http://quarterlyconversation.com/jean-philippe-toussaint-interview> (última visita 27.3.2015)
- Rincón, Omar. 2006. "Estéticas de telenovelas". Cátedra de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 2. 43-49.
- Rojas, Antonio. 2011. "Géneros y cuerpos 'degenerados' en la narrativa de Copi". *Lectora*, 17. 53-65.

- Roussel, Raymond. 1935. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Paris: Alphonse Lemerre.
- Salgas, Jean-Pierre. 1989. "Sur deux photos du groupe". *La Quinzaine Littéraire*. No. 532. 24-28.
- Santos, Lidia. 2004. *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Sarlo, Beatriz. 2004. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma.
- Saussy, Haun (ed.). 2006. *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Scholle, Olivier. 2003. "Der blinde Fleck. Variationen phototheoretischer Thesen in Jean-Philippe Toussaints L'appareil-photo". En: Schmidt, Mirko (ed). *Entre parenthèses: Beiträge zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*. Paderborn: Editon Vigilia. 65-76.
- Schönle, Andreas. 2006. "The self, its bubbles, and its illusions: Cultivating autonomy in Greenblatt and Lotman". En: Schönle, Andreas (ed.). *Lotman and Cultural Studies: Encounters and Extensions*. Madison: University of Wisconsin Press. 183-207.
- Schneider, Ulrike. 2008. "Fluchtpunkte des Erzählens. Medialität und Narration in Jean-Philippe Toussaints Roman *Fuir*". *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 118, H. 2. 141-161 .
- Schlünder, Susanne. 2002. "Fern-Seherfahrten und Wahrnehmungsparemeter - Ecriture und Medienreflexion bei Jean-Philippe Toussaint: La télévision". En: Gelz, Andreas y Ette, Ottmar (eds). *Der französischsprachige Roman heute. Theorie des Romans - Roman der Theorie in Frankreich und der Frankophonie*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. 213-230.
- Schmidt, Mirko. 2001. *Jean-Philippe Toussaint. Erzählen und Verschweigen*. Paderborn: Books on demand.
- _____. 2003. "Car qu'est-ce que penser - si ce n'est à autre chose? Jean-Philippe Toussaint und die Philosophie". En: Schmidt, Mirko (ed). *Entre parenthèses: Beiträge zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*. Paderborn: Editon Vigilia. 17-28.
- Schmidt-Suppryan, Dorothea. 2003. *Spielräume inauthentischen Erzählens im postmodernen französischen Roman. Untersuchungen zum Werk von Jean Echenoz, Patrick Deville und Daniel Pennac*. Marburg: Tectum-Verlag.
- Schoots, Fieke. 1994. "L'écriture 'minimaliste'". En: Ammouche-Kremers, Michèle y Hillenaar, Henk (eds). *Jeunes Auteurs de Minuit. Amsterdam, Atlanta: Rodolpi*. 127-144.
- _____. 1997. 'Passer en douce à la douane'. *L'écriture minimaliste de Minuit: Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*. Amsterdam, Atlanta: Rodolpi.
- Scollon, Ron. 2001. *Mediated Discourse: The Nexus of Practice*. London: Routledge.
- Sebeok, Thomas y Danesi, Marcel. 2000 *The Forms of Meaning: Modeling Systems Theory and Semiotic Analysis*. Berlin/NewYork: Mouton de Gruyter.
- Semsch, Klaus. 2006. *Diskrete Helden: Strategien der Weltbegegnung in der romanischen Erzählliteratur ab 1980*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung.
- Singh, Sikander. "Künstlerroman". En: Burdorf, Dieter, Fasbender, Christoph y Moennighoff, Burkhard (eds). *Metzler-Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Mezler. 412-413.

- Sherzer, Dina. 1990. "Review of *After the Age of Suspicion: The French Novel Today Special Issue of Yale French Studies*". *French Forum*, Vol. 15, No. 3. 377-379.
- Škulj, Jola. 2013. "Interculturality and World Literary System(s)". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5.
- Shih, Shu-Mei. 2004. "Global Literature and the Technologies of Recognition". *PMLA*, Vol. 119, No. 1, Special Topic: Literatures at Large. 16-30.
- Sontag, Susan. 1964. "Notes on camp." En: Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrer Straus & Giroux. 1999. 275-293.
- Speranza, Graciela. 2006. *Fuera de Campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Spiller, Roland. 1991. "Prólogo". En: Spiller, Roland (ed). *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt del Main: Vervuert. 7-12.
- Strich, Fritz. 1930. "Weltliteratur und Vergleichende Literaturgeschichte". En: Ermatinger, Emil (ed). *Philosophie der Literaturwissenschaft*. Berlin: Junker & Dünhaupt. 422-441.
- Stump, Jordan. 2006. "Jean-Philippe Toussaint, Unfinished" *SubStance: The French Novel Now*. Vol. 35, No. 3, Issue 111. 95-112.
- Symons, Simons. 1992. *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel*. 3rd Edition. New York: Penguin.
- Tcherkaski, José. 1998. *Habla Copi: homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna [Colección Carne y Hueso], 27-73. 75-87.
- Thibault, Paul y Bauldry, Anthony. 2005. *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London: Equinox.
- Torop, Peeter. 2009. "Foreword. Lotmanian Explosion". En: Lotman, Yuri. *Culture and Explosion*. Traducción de Wilma Clark. Mouton de Gruyter: Berlin, New York. xvii-xxxix.
- Truffaut, François. 1967. *Hitchcock/Truffaut*. New York: Simon and Schuster.
- Tschiltschke, Christian von. 2000. *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Ungemuth, Nicolas. 2012. "Patrick Deville : le monde lui appartient" <http://www.lefigaro.fr/livres/2012/09/07/03005-20120907ARTFIG00645-patrick-deville-le-monde-lui-appartient.php> (última visita 3.05.2015)
- Vanden Berghe, Kristine. 2012. "Retrato del autor como sujeto postmoderno y escritor autoficcional en *Cómo me hice monja* de César Aira". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 41 No. 265. 265-276.
- Tynyanov, Yuri. 1977. *Poetika. Istorija literatury. Kino*. Moskva: Nauka. (Citado y traducido por Torop, 2009, y por Kim 2014)
- Vernadsky, Valdimir. 1977. *Razmyshleniya naturalista. Kn. 2*. Moskva: Nauka. (Citado por Lotman 2005; y Lotman 1990)
- Wagner, Frank. 2010. "Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité (Pour une poétique perspectiviste)". En: Demoulin, Laurent y Piret, Pierre (eds). *Jean-Philippe Toussaint: Dossier*. Bruxelles: Lecri Éditions. 25-34.
- Weber, Samuel. 2001. *Institution and Interpretation*. Stanford: Stanford UP.
- Williams, Raymond. 1981. *Culture*. London: Fontana Press.
- Winter, Scarlett. 2002. "Bewegung im Stiltstand. Paradoxe Zeit- und Medienbilder in Jean-Philippe Toussaints *L'appareil-photo*". En: Gelz, Andreas y Ette, Ottmar (eds). *Der französischsprachige Roman heute. Theorie des Romans - Roman der*

- Theorie in Frankreich und der Frankophonie*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. 201-212.
- Worthington, Heather. 2011. *Key Concepts of Crime Fiction*. New York, Palgrave Macmillan.
- Zenkin, Sergey. 2012. "Continuous Models after Lotman". En: *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Frank, Susi K., Ruhe, Cornelia y Schmitz, Alexander (eds). Bielefeld: Transcript Verlag. 119-132.
- Zhao, Jia. 2012. *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Paris: L'Harmattan.