

# L

# A LÓGICA DE LO INCIERTO



## LA PERMUTACIÓN LITERARIA Y LA VARIANTE POÉTICA

Carlos Gómez Carro

Carlos Gómez Carro es profesor-investigador del Departamento de Humanidades de la UAM Azcapotzalco.

A la muerte de Roland Barthes, en 1980, su amigo Tzvetan Todorov publicó un largo artículo en donde sugería que el crítico francés, quien durante largo tiempo había anunciado la —siempre pospuesta— publicación de una novela “propósito un tanto insólito, puesto que Barthes había señalado en distintos momentos la declinación de dicho género literario y anunciado, incluso, la muerte de la noción de autor”, habría constituido con su desempeño crítico precisamente esa novela. Lo que es tanto como decir que su obra crítica era deliberadamente tan ficticia como los textos aludidos por él en su desempeño como teórico literario. Su novela consistía en un narrador que observa y discierne cómo un escritor (un autor en el acto de escribir), de Sade a Sarduy o de Bacon a Mallarmé, crea trayectorias existenciales, elucubra estructuras verbales sofisticadas y describe finales e inicios tan perfectamente sorprendentes como lógicos: propósitos “meramente asombrosos”. La hipótesis de que no es el autor quien crea la obra, sino el lector quien crea al autor y, con él, la historia literaria. Su tarea habría alcanzado tal eficacia en la verosimilitud de sus enunciados que en todo el mundo habría embarcado a cientos de críticos y académicos en arduos análisis estructurales cuyas pretensiones de infalibilidad se basaban en la creencia de contar, al fin, con

un método que podía prescindir de la subjetividad inherente en cada interpretación. No todos supieron comprender el dejo irónico que fluía mordaz en los señalamientos analíticos de Roland Barthes.

El estructuralismo bien podría verse como el último gran movimiento espiritual del siglo XX. Tan sugerente como la idea del inconsciente colectivo, la muerte de Dios o la aparición del surrealismo. Oscuridad y revelación; lógica e incertidumbre. Su novedad parecía culminar el largo proceso teórico que iba de los planteamientos del Círculo de San Petersburgo, la doctrina de la *Opojaz*, la escuela de Praga, la revolución teórica de Saussure y la filosofía del lenguaje del primer Wittgenstein, a los desarrollos acerca del lenguaje literario de los años sesenta, sobre todo. Si Wittgenstein había señalado que todo texto está constituido por una regla a la que hay que descubrir, Barthes, por su parte (*Ensayos críticos*, 1964), habría dicho que “El objetivo de cualquier actividad estructuralista (...) consiste en reconstruir un ‘objeto’ de tal modo que en su reconstrucción aparezcan las reglas de su funcionamiento”. De modo que un texto, más allá de su contenido, estaría constituido por los mecanismos implícitos, las reglas que determinan su funcionamiento: he ahí el juego. Ya sea que las reglas de ese texto las imponga el mismo escritor, el contexto social, la historia o el entorno mítico. El analista lo que hace es, a final de cuentas, reconstruir los procedimientos que llevaron a la gestación de un texto, sea su autor consciente de ello o no. El autor visto, a su vez, como un personaje del crítico.

Dentro de esta mística, al estructuralismo le habrían servido como trasfondo teórico imprescindible las dicotomías que la lingüística, a partir de Saussure, había construido; sobre todo las de lengua (el sistema) y habla (su uso), signifiante y significado, paradigma y sintagma, código y mensaje, diacronía y sincronía, con las cuales vertebraba la idea de que era posible alcanzar el sentido último de un texto, desnudarlo y exhibirlo más allá de lo que el mismo autor había imaginado, precisamente aquella zona donde lo imaginario trasciende al autor.

Asimismo, la premisa teórica de la *Opojaz* (“el arte como artificio” o “el arte como procedimiento” de Sklovsky, 1916) de que una obra literaria es la suma de los procedimientos artísticos en ella aplicados, encontraba su desenlace en la convicción de que tales procedimientos constituían, a su vez, modelos constructivos que le daban a la obra una iden-

tidad y una genealogía; una genética literaria que simultáneamente procedía como un descubrimiento: el encuentro con Padre, con el origen, con la verdadera naturaleza del texto.

Lo que habría señalado Vladimir Propp en su *Morfología del cuento* (1928) de que ni los sujetos ni los motivos del cuento tradicional están en condiciones de explicar su unidad específica (pues se constituyen de elementos intercambiables que se transfieren de un relato a otro, y conforman con ello un sistema que los contiene en su manifestación orgánica) es aplicado a la literatura entera, de lo que resultaría que se trata de un conjunto de paradigmas (una lengua), del que los autores harían caracterizaciones particulares (un habla), pero ateniéndose a reglas de las que no necesariamente estarían conscientes, como sucede en el relato folclórico.

En cualquier caso, el texto literario, a partir del estructuralismo, no será tanto una serie de significados más o menos concebidos por su autor, sino una estructura de relaciones verbales que mimetizan estructuras culturales, productivas o sociales, en general, más o menos consolidadas o, en ocasiones, las más significativas, se proponen como formas nuevas que de algún modo influyen sobre las estructuras vigentes. Tales innovaciones estéticas lo serán en verdad, en el arte en general y en la literatura en particular, si operan ante todo en la arquitectura de los significantes antes que en sus significados. Más una articulación de significantes que de significados, que actúan sobre el lector, puesto que crean en él nuevas formas de leer, de estructurar, el mundo.

En el caso de la novela, el primer rasgo ficticio que suele instaurar el autor es el de crearle a la obra un narrador, con sus caracteres ideológicos, sus limitaciones, sus preferencias afectivas o de naturaleza sexual, su edad y, en general, su identidad, que incluso podía reflejar la del autor. Este narrador (quien cuenta la historia no es quien la escribe, señala Barthes) es quien, en principio, urde la trama y a sus personajes, quienes, a su vez, gestan historias particulares dentro de la historia general del relato y la concepción de nuevos personajes, en un ejercicio de continuos desdoblamientos que irían del centro del relato a su periferia. Un juego de cajas chinas, de extensiones que pueden continuarse de manera casi infinita. En este sentido, Borges se preguntaba si no en vez de escribir quinientas páginas convendría suponer que ya fueron escritas y aventurar mejor su glosa y proceder, entonces, a su comentario. Sus objeciones darían pauta

a una singularidad literaria. En su caso, más que inventar a un narrador, que solía ser él mismo, lo que inventaba era al autor mismo y sus obras. En sus relatos, el autor era una más de las funciones del texto, y con ello el lector adquiriría un novedoso protagonismo: al hacerse *ficticio* el autor, el

la ficción primordial, sobre la que se montan los demás artificios.

En ambos casos el centro de sus preocupaciones es la combinatoria de las variantes textuales insinuadas en la combi-

natoria de lo posible. Los personajes borgeanos suelen estar conscientes de que en una encrucijada su elección (huir, matar, conversar) no invalida necesariamente las otras opciones, pues está implícito que, de algún modo, todas ocurren. En ese sentido, el lector Borges elige, sueña elegir, no bajo el criterio de la mejor opción, sino el de la más interesante (en el relato “La muerte y la brújula”, de su libro *Ficciones*, el investigador Erick Lönnrot le responde a su interlocutor, a propósito de las causas de un asesinato: “Posible, pero no interesante —respondió Lönnrot—. Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis”).

En su *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985), Ítalo Calvino alude a cierta convicción de Galileo, quien veía en la combinatoria de los caracteres alfabéticos (veinte, veintidós, según el caso) la clave de toda comunicación. Un atisbo notorio de lo

que Saussure llamaría, posteriormente, la “primera articulación” del lenguaje. Antes que Galileo, Lucrecio habría comparado a las palabras con los átomos, bajo cuyas permutaciones incesantes se constituye, por una parte, el lenguaje, y por otra, el universo en un juego de correspondencias. En cierto modo, la preocupación de los cabalistas y después de Leibniz. El universo como resultado de la combinatoria de elementos finitos. Átomos que al combinarse crean los elementos, cuyos diversos enlaces crean la realidad misma.

lector se *realizaba*. Lo real era el ejercicio de la lectura más allá de la escritura. Un lector que transitaba de los textos existentes a los concebibles; de los escritores reales a los potencialmente posibles. Quizá la conciencia, y la evidencia, de que cualquier autor es ante todo un lector. En cierto modo, en Barthes y Borges había esa misma conciencia. Pero mientras en Borges, de cualquier modo, sus autores imaginarios proceden a partir de las reglas de la ficción, pues en ello fundan la verosimilitud de sus textos, Barthes parecía creer, más que en otra cosa, en las palabras: el lenguaje como



El lenguaje, sostenía Wittgenstein, se nos propone como una figura del mundo, de la realidad, en cuanto que se concibe como su modelo, puesto que la mecánica combinatoria de las palabras es un símil de las permutaciones de la realidad. El lenguaje, la realidad, la vida misma, como resultado más que del azar, de un *coup de dés*, de un golpe de dados, de un juego de probables y potencialmente advertibles (¿por Dios o por el lenguaje?) combinaciones. Por una parte, la intuición de Galileo y el esquema de la “doble articulación” concebido por Saussure. La articulación de fonemas sin significado alguno, cuyos diversos enlaces crean los signos lingüísticos, sobre la que se monta la “segunda articulación”, la de los signos mismos que crean el lenguaje. Si el lenguaje es ante todo una combinación, la combinación (primero) de un número limitado de fonemas que crea las palabras y la combinación (después) de un número finito de palabras dentro de una lengua, el número de enunciados dentro de una lengua y el número de textos que se pueden crear dentro de ella es, aunque enorme, posiblemente finito. Si, en este sentido, el universo se constituye de un número desmesurado aunque finito de átomos, cuya “primera articulación” crea un número finito de elementos, que al combinarse a su vez en una “segunda articulación” crea la realidad, la consecuencia es que el número de posibles combinaciones dentro del universo, como en el lenguaje, tiene un límite que lo obligarían, dada la infinitud del espacio y del tiempo, a su repetición necesaria, de lo que se deduciría, entre otras cosas, que el mito del eterno retorno es cierto; más cierto que la historia (fragmentada versión del tiempo lineal) que sería una de sus variantes: el mito de la historia.

Si al figurarlo, el lenguaje lo que hace es duplicar el universo, hacerse su espejo, esto se explica, entre otras razones, porque, como señala Wittgenstein, el lenguaje forma parte de nuestro organismo. Es innato, dice Chomsky. Es lo que permite comprender que un niño al año de edad, o poco después,

pueda inferir de las expresiones de los adultos que lo rodean las reglas gramaticales de su lengua materna. ¿Y si nuestra existencia como especie se justificara porque el lenguaje le permite al universo verse, puesto que es su aleph primordial? Si así fuese, nuestro organismo parecería subordinarse a una de sus partes. Se explicaría por el lenguaje. Al tener como propósito mostrarle al universo su propio funcionamiento, nuestra tarea habría de cumplirse no sólo al nombrarlo, sino concibiendo las claves de su articulación (la literatura como la tarea humana por excelencia). Tarea extravagante, aunque plausible, si pensamos que, a fin de cuentas, somos criatura y consecuencia del propio universo. Todo esto es desmesurado —dicho en unas escuetas líneas—, quizás intolerable, y sin embargo es algo que parece adivinarse. Ahora bien, si el universo que conocemos (que creemos conocer) es resultado de una combinatoria, el verdadero universo sería el universo más la suma de todos los universos posi-



bles, de la misma manera como cada uno de nosotros somos, a la vez, todos los hombres, en la medida que somos una de las posibles formas de la condición humana. Al elegir la vida en nosotros y en cada uno de nosotros algunas de sus posibilidades, ¿esto implica que las elecciones omitidas dejan de existir para siempre o sucede como en la literatura borgeana, donde todas ocurren de algún modo?

En el caso de la novela, para volver a nuestra preocupación inicial, cuando se alude a su muerte lo que se hace es señalar el agotamiento de sus variantes. Es lo que se desprende del escepticismo estructuralista acerca del género. La impresión de que ya todas sus fórmulas narrativas han sido practicadas. Al definir a los personajes del relato no por lo que son sino por lo que hacen, como actantes, el estructuralismo nos mostraba que cambiaban los nombres pero no necesariamente los roles, haciendo del juego novelesco algo previsible y advirtiendo en esto, por tanto, una especie de tautología; es a lo que se alude cuando se habla de la muerte de la novela. Muerte que implica, tal vez de alguna manera, el temor (que es una forma soterrada del deseo) de que esa muerte sea también, por el hastío que produce la repetición, el anuncio de la extinción de la cultura, de la civilización que ha creado tal género, en un juego de naipes que se derrumban. La muerte de la novela que terminaría, en un ánimo en el que se contaminan lo racional y lo escatológico, con la extinción del universo que hemos concebido. Por ello, quizás por ello, agotadas las variantes de la novela, seguiría con el “libro absoluto” de Novalis, el versátil de Mallarmé o el que trataría de “nada” como se propuso Flaubert y que desembocan, entre otras variantes, en los experimentos de Joyce, quien procura agotar todos los estilos, y en los autores posibles de Borges, o claro, también comenzaría con *Las metamorfosis* de Ovidio en las que implícitas estarían incluidas *La metamorfosis* de Kafka y las demás metamorfosis: de Telémaco a Juan Preciado, como arguye Carlos Fuentes, o “Desde Homero hasta Joseph Conrad”, como escribía Gilberto Owen. La paradoja de que un libro incluye a los demás libros (“que todo, en el mundo, existe para concluir en un libro”, resumía, admirablemente, Mallarmé).

Si el lenguaje cifra al universo, el universo se encuentra en un libro, y ese libro, por qué no, en una palabra de cuatro letras. O, si se quiere, en la matemática tonal del alfabeto se encuentra ya el universo múltiple. En ese libro el futuro es irrevocable como el pasado. Decirlo es asimismo tautológico. No obstante, ese libro ofrece una diferencia que lo hace

excitante. No se trataría de un libro escrito, sino de un libro potencialmente escrito. Un libro que más allá de repetir al universo, es capaz de crearlo. Digamos que la poesía es siempre una variable inesperada, que implica la creación de lo inexistente. Como en la paradoja de Gödel, en la que un nuevo teorema matemático no necesariamente es deducible a partir de los axiomas de la ciencia; es decir, un teorema no se desprende, no se explica de forma necesaria a partir de las reglas de la lógica. La convicción de que todo está dicho, pero que siempre hay algo que puede agregarse. La poesía y el libre albedrío de la poesía.

No el oro, sino “las montañas del oro”, como la gracia le hacía decir a Lugones. Las cimas donde se miran mejor los abismos; los abismos en los que se intuyen los cielos. Los espejos en los que miramos a Elena, a Beatriz Elena, el aleph que es el rostro de Beatriz Elena, y merecemos que también nos mire. Y si las grandes novelas lo son por sus grandes momentos poéticos, como piensa Sabato, las grandes novelas están por escribirse, o mejor dicho, por leerse, por releerse. Sólo así el universo entero vuelve (en mí, al menos) a adquirir sentido, aunque también intuya que lo que digo ya esté dicho. Podría intentar decir qué sigue del paso de los libros existentes a los libros posibles, potencialmente posibles, pero es mejor suponerlo; suponer que cada libro por leer es único y que los libros que he leído tienen sentidos inadvertidos, inclusive para su autor, puesto que eso es parte de su encanto. Que cada palabra puede evocar el lenguaje entero (es decir, el universo mismo) de un modo nuevo. Que la variante esencial del lenguaje es la poesía.

(Confío en que esta última ficción sea cierta.)•

