



**La semiosis diferida del texto:
indeterminación literaria y posibilidades de transgresión**

Mario Aznar Pérez¹

Recibido: 21/05/2016
Aceptado: 03/10/2016

Resumen

El problema del artista contemporáneo no es otro que el problema de la indeterminación del sentido, que durante la primera mitad del siglo XX embarcó a prácticamente todas las formas del arte en un proceso de auto-destrucción cuyos ecos aún resuenan. Después de la abstracción plástica, la antinovela o la música concreta, la figuración, la narración o la melodía todavía persisten. ¿Es ésta una forma de arrepentimiento o una manifestación distinta del mismo fenómeno? ¿Hablamos de regresión o de transgresión? ¿Qué tipo de transgresión puede asumir hoy un escritor, temática o estructuralmente, para seguir criticando los límites del lenguaje sin dejar la página en blanco y renunciar a la escritura?

Palabras clave

Indeterminación – límites del lenguaje – transgresión – narrativa contemporánea.

Abstract

The problem of the contemporary artist is none other than the problem of indeterminacy of meaning that during the first half of the twentieth century put almost all forms of art in a process of self-destruction whose echoes still resound. After artistic abstraction, antinovel or concrete music, representation, narrative and melody still persist. Is this a form of repentance or a different manifestation of the same phenomenon? Are we talking about regression or transgression? What kind of transgression can make a writer, thematic or structurally, to continue criticizing the limits of language without leaving the page blank and renounce writing?

Keywords

Indeterminacy – limits of language – transgression – contemporary fiction.

¹ Graduado en Lengua y Literatura Españolas por la Universidad de Murcia y máster en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid. Completó sus estudios en la Università degli Studi di Florencia y en el Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, en Nápoles. Ha publicado varios relatos y artículos científicos en revistas especializadas de literatura, así como ha participado en diversos seminarios y congresos internacionales en universidades de España, Italia y Francia. Actualmente realiza su tesis doctoral en el programa de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid. Contacto: marioazn@ucm.es

La transgresión lleva el límite hasta el límite de su ser
Michel Foucault

1. Indeterminación semántica y comunicación

Como es sabido, el concepto de *indeterminación* puede referirse a una larga y compleja lista de acepciones que va de la filosofía a la física, pasando por la jurisprudencia, la lingüística y, por supuesto, la literatura. No pudiendo, por motivos obvios, desarrollar aquí cada una de estas vertientes, intentaremos dar forma, muy brevemente, a un recorrido que creemos interesante observar cuando hablamos de literatura, de transgresión y de lenguaje, y que quizá sirva para arribar –como escribiría el escritor italiano Giorgio Manganelli menos paradójicamente de como parece– a una “generadora conclusión” o a una conclusión generadora.

Para ello deberemos partir del título de este trabajo, que de forma conscientemente abarcadora hace referencia en su esencia al conflicto original y constitutivo que se inaugura al mismo tiempo que el arte, y que aún hoy repercute, y lo hace quizá con más fuerza que nunca, en cualquier acto de creación. Hablamos, pues, de la relación entre la indeterminación literaria y la posibilidad de transgresión en la narrativa contemporánea occidental.² En esta encrucijada se sitúa nuestra hipótesis de trabajo, según la cual el texto literario contemporáneo rechaza la inmediatez comunicativa y sitúa su esperanza de transgresión de los límites del lenguaje en la producción de sentido potencial. Es decir, para evitar o superar el agotamiento del código que manejan –el lingüístico– algunos escritores actuales indagan las posibilidades de un proceso semiótico siempre diferido o aplazado, en el que la creación de significados permanezca siempre en fase de construcción.³

En su último ensayo *Il fuoco e il racconto* (2014), Giorgio Agamben reflexiona sobre una historia que el escritor israelí Yosef Agnon transmitiera al filólogo e historiador Gershom Scholem acerca del fuego, el lugar y la fórmula. Si en el origen Baal Schem, fundador del jasidismo, acudía a un determinado lugar del bosque, encendía un fuego, recitaba la plegaria y así su voluntad se realizaba, el paso del tiempo

² Teniendo en cuenta el carácter incierto del término “contemporaneidad” y la variedad de sentidos que la bibliografía especializada utiliza para referirse al concepto de “literatura contemporánea” (Alvar 1991), en este trabajo entendemos por narrativa contemporánea la producción de textos literarios de carácter narrativo que va de las primeras décadas del siglo XX, con el nacimiento de los movimientos de vanguardia, hasta nuestros días. Además de atender a criterios cronológicos, esta distinción tiene en consideración criterios estéticos como los derivados de los valores de originalidad y ruptura. Por último, consideramos importante señalar con Ulrich Wissestein que esta categoría de periodización debe ser empleada “de un modo dinámico-orgánico y no estadístico-mecánico, pues los fenómenos históricos no pierden nunca su fluidez [...]” (1975: 234).

³ Umberto Eco (1995b: 198), siguiendo las teorías de C. S. Pearce, ha aclarado que la circularidad continua del proceso semiótico es la condición normal de la significación. Esto quiere decir que el significado es la traducción de un signo a otro sistema de signos, de tal modo que el significado de un signo es, al fin y al cabo, ese otro signo al que debe traducirse. Un proceso semiótico se encadena con otro sin solución de continuidad, y esto ocurre de forma totalmente natural. Sin embargo, lo que sugerimos en este artículo es que hay una cierta tendencia literaria que busca voluntariamente acentuar lo que hemos llamado “semiosis diferida del texto”.

nos ha hecho olvidar progresivamente cómo encender el fuego, cómo recitar la plegaria y cómo encontrar el lugar en el bosque, pero, como concluye Rabbi Israel de Rischin –y esta arqueología del origen del relato no carece de sentido–: “Non sappiamo piú accendere il fuoco, non siamo capaci di recitare le preghiere e non conosciamo nemmeno il posto nel bosco: ma di tutto questo possiamo raccontare la storia”⁴ (Scholem 1993: 353). Los fundamentos y las referencias se evaporan, se difuminan, pero aún así seguimos siendo capaces de relatar esta ausencia, de escribir un vacío.

Es así como nos alejamos progresivamente del misterio. Esta anécdota, según Agamben, puede leerse como una alegoría de la literatura, que de entre todas las artes sólo ella se basa en el lenguaje y en la facultad de la palabra. Una facultad cuya adquisición o surgimiento hace mucho tiempo que olvidamos, y que aún hoy es causa de intensas búsquedas. Tanto, que a la naturaleza de la novela pertenece al mismo tiempo ser “perdita e commemorazione del mistero”⁵ (Agamben 2014: 10). Ese misterio que liga la narración a su origen y, por tanto, al olvido del mismo.

En este sentido, la fatal decisión de abandonar la escritura y asumir un mutismo absoluto viene suspendida por la propia narración de esta decisión y de su razón de ser, esto es: los límites del lenguaje. Podemos hablar entonces, ateniéndonos al campo literario, de la naturaleza y los límites del lenguaje en su relación con la creación literaria y, en especial, con la narrativa.⁶ Es decir, el cuestionamiento obligado acerca del punto en el cual se halla, actualmente, la conciencia del escritor en relación con la imposibilidad de la escritura literaria como forma de comunicación y expresión fiel y eficaz.

Una de las facetas principales de la modernidad literaria y filosófica gira en torno a la tensión dada entre lo comunicable y lo incommunicable. Esta tensión, que va más allá del plano lingüístico, se apoya en el problema de la subjetividad y en el de la indeterminación del sentido. En este punto creemos importante remontarnos, aunque sea muy someramente, al pensamiento de Schopenhauer y a su noción de “voluntad de vivir”, desarrollada en *El mundo como voluntad y representación* (1819). Como sabemos, para Kant el mundo es como aparece ante nosotros, es representación, pero no debemos olvidar que cuando Kant habla del *yo*, del hombre, está hablando de racionalidad. En este sentido, el mundo es fenómeno y la cosa en sí, pensable pero incognoscible, es el noúmeno. Ahora bien, Schopenhauer, que sigue la idea kantiana del mundo como representación, se desliga del maestro afirmando que esa representación es falsa y puede ser superada, que el noúmeno, la cosa en sí, es la voluntad de vivir. Que además del intelecto contamos con el cuerpo y sus instintos para conocer lo que el mundo es en sí mismo: *voluntad*, necesidad, deseo. Y entonces surge el problema: si la razón es universal, la voluntad es constitutivamente individual, irrepetible y, por extensión, incommunicable. Schopenhauer nos dice que la voluntad de vivir, es decir, el

⁴ “Ya no sabemos encender el fuego, no somos capaces de recitar las plegarias y no conocemos siquiera el lugar en el bosque: pero de todo esto podemos contar la historia” [Traducción propia].

⁵ “Pérdida y conmemoración del misterio” [Traducción propia].

⁶ Desde el punto de vista de la historia de las ideas, debemos destacar la relevancia que la búsqueda de una lengua perfecta –y, por extensión, el tema literario de la búsqueda de una lengua perfecta– ha tenido y aún tiene en la cultura europea. Bien sea a través de la creación de una lengua artificial y universal, o con la reconstrucción utópica de una supuesta lengua sacra y originaria, el pensador europeo ha tratado durante siglos de burlar los límites que el lenguaje y, más concretamente, la maldición babélica, impusieron al hombre en su empresa de socialización y búsqueda de conocimiento (Eco 2012).

corazón de la realidad, puede alcanzarse atravesando –o transgrediendo– el Velo de Maya, pero esa experiencia viene a ser por definición, como la experiencia mística: inefable, ilógica, irracional. Después de alcanzar el éxtasis (*ek-stasis*: estar fuera de uno mismo) el místico no puede comunicar su experiencia, siendo entonces cuando se choca con una de las barreras tradicionales del lenguaje.

Este individualismo de corte irracionalista que aún hoy mantiene una fuerte influencia en muchos niveles de nuestra cultura occidental –incluida, por supuesto, la teoría literaria– determina de forma fundamental la naturaleza del vínculo entre los actos de creación y los de recepción. De esta manera, si entendemos la acción de transgredir en su sentido de violación de un precepto (de ir más allá), este precepto que tanto ha inquietado al arte contemporáneo será la regla de la referencialidad, y la consiguiente capacitación que ésta ofrece al artista a la hora de transmitir su obra.⁷ Nos encontramos, así, con el núcleo del amplio problema que nos ocupa: la cuestión de la indeterminación semántica. Esto es, hasta qué punto puede el sentido de una obra llegar íntegramente al receptor.

Desde las teorías del filósofo analítico Willard van Orman Quine (1960; 1969) sobre la indeterminación de la traducción, y las tesis del teórico alemán Wolfgang Iser sobre los espacios de indeterminación del texto, hasta llegar a las apreciaciones que Brian McHale (1993: 36) realiza sobre la relevancia de estos espacios en la literatura postmoderna, el problema de la indeterminación literaria se erige como el conflicto clave de la relación entre emisor y receptor estéticos, llegando a convertirse en una lente crítica a través de la cual podemos volvernos y revisar de forma renovada nuestra historia artística y literaria más reciente.

Ejemplos interesantes de este interés teórico por los fenómenos de indeterminación son las reflexiones de Umberto Eco (1995a) acerca de los límites de la interpretación, o su noción de *enciclopedia* propuesta ya en 1975 en el *Tratado de semiótica general* y retomada posteriormente.⁸ La enciclopedia de Eco representa el conjunto de estructuras mentales y culturales que condicionan la comunicación individual y social. Dado que el modelo enciclopédico es contextual e histórico, en el proceso comunicativo –la lectura de una novela, por ejemplo– emisor y receptor tratan de aproximarse a la enciclopedia del otro aún a sabiendas de que no podrán hacerlo del todo. En este sentido, la comunicación y, por extensión, la lectura, son procesos siempre abiertos e inconclusos.

Desde otra perspectiva, Gómez López-Quñones ha estudiado la idea de lo sublime en la narrativa española contemporánea, situando como parte de nuestra herencia romántica “el paradójico camino hacia un objetivo inalcanzable: la articulación en el ámbito de lo finito (el lenguaje y sus formas) de un ideal ilimitado” (2011: 76). Es decir, la lucha dramática por reducir formalmente el carácter indeterminado de lo absoluto o sublime.

⁷ A pesar de tratarse de una obra cuyo contenido ha quedado ya, en cierto modo, anticuado, no podemos dejar de remitir al lector al libro de Umberto Eco *Opera Aperta* (1962), donde el semiótico italiano indagaba con excelente sentido crítico algunas de las posibilidades estéticas de las que goza la indeterminación en las poéticas contemporáneas.

⁸ La enciclopedia es el “único modelo capaz de expresar la complejidad de la semiosis en el plano teórico, y también como hipótesis reguladora en los procesos concretos de interpretación” (Eco 1990: 289).

2. Los límites del lenguaje y las vanguardias

Entendiendo que la indeterminación de los procesos de semiosis general es una cuestión inherente a los códigos utilizados y al uso que de ellos hacen el emisor y el receptor, cuando hablamos de indeterminación literaria el problema recae sobre los límites del lenguaje, el autor y el lector. Aunque, como señalábamos al comienzo de este artículo, la conciencia de la imposibilidad de comunicar de forma totalmente efectiva se remonta a tiempos lejanos, son los distintos movimientos de vanguardia que tuvieron lugar en la primera mitad del siglo XX –futurismo, dadaísmo, surrealismo, lettrismo– los que con mayor énfasis han denunciado y tratado de superar estas limitaciones.

Ahora bien, si la transgresión de este estado de cosas llega hasta las vanguardias y alcanza su clímax en las palabras en libertad de Marinetti, en la música de John Cage o en los lienzos monocromáticos del neodadaísta Yves Klein, ¿de qué manera puede el artista contemporáneo, más allá del vanguardismo, evidenciar la ruptura existente entre las palabras y las cosas? Como sabemos, las vanguardias históricas buscaron a toda costa alternativas al lenguaje verbal –al menos en su organización lógica tradicional–, pues cada uno de estos movimientos lo consideraban, de una u otra manera, obsoleto. De ahí que tantos autores dieran la espalda a la coherencia sintáctica y semántica en sus discursos, asumiendo la lengua –conscientemente o no– como un sistema holístico cuya estructuración implica una visión particular del mundo. Si el Arte no recurre al lenguaje lógico es porque busca sugerir algo que está más allá de las posibilidades comunicativas ordinarias del lenguaje. Es por eso, sin ir más lejos, que Mallarmé –a quien Benjamin (2014: 12) considera pionero en el rechazo de la función social de la literatura y de su determinación mediante un modelo objetivo– propone el símbolo. Y es, un paso más adelante en la historia, cuando nos encontramos con el desarrollo de la escritura automática de los surrealistas, las composiciones onomatopéyicas de Dadá o la “sensibilidad numérica” promulgada por el futurismo. Ahí están el revelador texto de Marinetti “Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica”,⁹ publicado en Milán en 1914, o las declaraciones de Khlebnikov de 1919 en las que profetiza la llegada del artista del número para sustituir al de la palabra.

Estos breves ejemplos nos llevan directamente a la noción de texto no comunicativo. Son obras que constatan o proponen, cada una a su manera, la disfunción comunicativa del lenguaje, y afirman su función autorreferencial y la libertad del creador –autor o lector– de acogerse o no a la potencialidad del lenguaje literario. Nos encontramos entonces con textos que dan lugar a una semiótica privada, que apelan no a la racionalidad del lector y a su capacidad de decodificación –al logos tradicional– sino a una extrema subjetividad, a la intuición momentánea del sujeto que lee o escucha.¹⁰

⁹ La primera parte del manifiesto, hasta el párrafo 7 incluido, se publicó en LACERBA Año II, n. 6 (15 marzo 1914) con el título “Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà”. La segunda parte, sin la última frase, que se refiere a Mallarmé, se publicó en el número sucesivo LACERBA n. 7, 1 abril 1914 con el título “Onomatopée astratte e sensibilità numerica”. El texto se publicó en formato de opúsculo, en francés e italiano, con dos fechas distintas de redacción: 11 de marzo para la edición francesa y 18 de marzo para la italiana.

¹⁰ Ejemplos extremos de esta mecánica literaria de creación y recepción serían las célebres instrucciones de Tristan Tzara “Para hacer un poema dadaísta”, mediante las cuales obtenemos una composición “infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo” (Tzara 2009: 50-51), según el poeta; o los “Versos sin palabras” del también dadaísta Hugo Ball, poemas sonoros con

Podríamos situar como antecedente el paisaje interior de los simbolistas, donde el artista realiza una transferencia de un sistema a otro y pierde desde ese momento todo control. Niega, de este modo, un metalenguaje explicativo al lector o al crítico, dando lugar a una suerte de idiolecto infranqueable que culmina en la metáfora pura o absoluta de poetas como Arthur Rimbaud. Este procedimiento puede considerarse el muro que de alguna manera ha permitido al sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman llegar a la siguiente conclusión: las vanguardias artísticas desvelaron brutalmente el vacío de los signos, definiendo la libertad como el derecho a llenarlos; pero también –quizá a su pesar– han revelado que la libertad consiste en el “derecho a llenar” (2000: 137), no en el hecho en sí. La libertad consiste en el cumplimiento, pero sólo puede existir si permanece incompleta. En este sentido, la libertad como infinidad de posibilidades creativas acompaña la falta de finitud, representa el desconocimiento que debe su sentido a la esperanza de superación, o mejor dicho, a la esperanza de transgresión. Pero la libertad creativa –como concluye Bauman– no sobrevive a la realización de esta esperanza.

Y es a partir de afirmaciones como ésta cuando resulta más pertinente que nunca el cuestionamiento de la relación entre transgresión e indeterminación, obligándonos a formular la siguiente pregunta: ¿qué tipo de transgresión puede asumir hoy un escritor, temática o estructuralmente, para seguir criticando los límites del lenguaje sin dejar la página en blanco y renunciar a la escritura? Si se quiere evitar la tentación de caer en la contradicción –o en la impostura, según Roland Barthes¹¹– del silencio literario, sólo nos queda hablar de una cierta retórica de la incomunicación. Es decir, de formas de escritura que superan la crisis de la representación y que hacen de la representación misma una herramienta para denunciar la complejidad fragmentaria del mundo, y la falla, siempre abierta, entre lo que queremos decir y lo que decimos, entre el sentido superficial y el sentido profundo del texto.

A nivel temático, simbólico y textual, una cierta línea de la narrativa contemporánea asume que su mejor herramienta sigue siendo el lenguaje –un lenguaje capaz de expresar, no ya lo indecible, sino *lo que hay* de indecible– si no quiere caer en el sinsentido de un vanguardismo que cuelga en el vacío, sin retaguardia ni colectividad que lo siga. No olvidemos, en este sentido, que en una sociedad individualista como la nuestra, la tradición, la vanguardia y la retaguardia se confunden en una masa sin jerarquía, anulando el sentido original y militar del término vanguardia: aquellos que abren un camino por el que otros habrán de pasar. Si nadie ha de seguirnos, ¿quién puede erigirse en pro del vanguardismo? ¿Significa esto la muerte de la innovación? ¿O la innovación radica ahora, como insisten los críticos del postmodernismo, en difuminar las fronteras entre vanguardia y retaguardia?

los que pretendía renunciar completamente a la lengua que el periodismo había vuelto corrupta e imposible (Grego 2008: 99-106).

¹¹ La negación que estos autores postulan en su literatura –antes de renacer como escritura en lugar de mantenerse como lenguaje indefinido– sólo puede conducir, en última instancia, a un silencio de la escritura, y, como advierte Barthes: “Todo silencio de la forma sólo escapa a la impostura por un mutismo completo” (Barthes 2012: 44-45).

3. Una retórica de la incomunicación. Hofmannsthal, Nietzsche, Einstein

Para entender la naturaleza de este callejón sin salida, en el que el afán transgresor se convierte en su propia limitación, debemos mencionar al menos tres puntos que desde esta óptica son fundamentales para el nacimiento de la idea que tenemos del siglo XX y de su desarrollo hasta nuestros días; tres puntos que representan el devenir de la literatura, la filosofía y la ciencia posteriores.

Por un lado debemos destacar la aparición de un texto que será clave en el desarrollo de la literatura occidental hasta nuestros días: la *Carta de Lord Chandos* del escritor austríaco Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), publicada en 1902. Se trata de un relato breve en forma de epístola anacrónica en la cual un personaje aristocrático del siglo XVII, Lord Philip Chandos, escribe al filósofo Sir Francis Bacon bajo el pretexto de una disculpa por su prolongado silencio literario, cuando en el fondo el imaginario redactor está expresando una profunda crisis de identidad derivada del sentimiento de escisión de lo externo y lo interno, del objeto y el sujeto. Lord Chandos queda, como ejemplo fundacional de esta particular tradición literaria, abandonado por la retórica universal y víctima desconcertada de la tensión existente entre la escritura y el sentido. Este texto fundamental ha influido en autores posteriores de todo el mundo como Claudio Magris, Enrique Vila-Matas o Julio Cortázar (Aznar Pérez 2014).

Como no podía ser de otra manera, el segundo punto a destacar es la muerte, en 1900, del tan usado y abusado Friedrich Nietzsche, quien tomando el relevo del padre del pesimismo lega al mundo contemporáneo la cumbre del voluntarismo filosófico y, de este modo, contribuye con fuerza al abatimiento del universalismo, que viene agrietándose lenta y progresivamente desde la *confusio linguarum* bíblica. A partir de este punto, la crisis occidental del lenguaje y de la cultura se ha identificado generalmente con la crisis del humanismo, cuya verdadera sustancia sería la muerte de Dios y la desvalorización promulgada por Nietzsche de los valores absolutos. Sin embargo, no podemos olvidar el auge del individualismo romántico y la concepción de Schopenhauer del mundo como voluntad ciega e individual, lo que implica ya la evaporación de la conciencia universal y la consiguiente multiplicidad –siguiendo a Roland Barthes (2012: 38)– de las escrituras literarias.

No en vano, cuando Nietzsche sentencia que no existen hechos sino sólo interpretaciones está minando la capacidad mimética literaria basada, fundamentalmente, en la convención y el establecimiento de modelos que faciliten, ante todo, el reconocimiento. Así, la escritura naturalista se da de manera unívoca –según Barthes– “porque está destinada a mantener la cohesión de una Naturaleza” (2012: 20). Ahora bien, ¿qué ocurre cuando esa naturaleza es puesta en entredicho? ¿Cómo puede un texto literario transmitir la imposibilidad de fijar con el lenguaje una realidad que ya no está ahí fuera, inmutable y objetiva, sino que la construimos y la deconstruimos constantemente en nuestro diálogo privado con ella y con el *otro*?

Por último, hemos de tener en cuenta que poco después de la muerte de Nietzsche irrumpe en el panorama científico e intelectual de principios del siglo XX la teoría de la relatividad especial y general desarrollada por Albert Einstein y dada a conocer entre 1905 y 1915, que junto a otras teorías revolucionarias de la física actual como la teoría cuántica o la aceptación de las relaciones de indeterminación, mantiene una relación directa con la ruptura de los códigos clásicos y la articulación de nuevos códigos en el arte contemporáneo. Ruptura que fundamenta el cambio de la concepción

de los nexos entre hombre y naturaleza, y lo que Ana María Barrenechea ha venido en llamar “crisis del contrato mimético” (Barrenechea 2002: 765).

Sin realidades absolutas el conocimiento queda reducido a la actividad hermenéutica, a la constante interpretación, y esta idea puede aplicarse al ámbito de los estudios literarios mediante la asunción de los procesos de escritura y de lectura como constantes aproximaciones. Lo que el autor crea no es lo que el lector lee; lo que un lector lee no es lo que otro lector lee; y lo que se lee una vez no es nunca lo mismo que se lee en una segunda lectura.

La comunicación efectiva entre autor y lector, mediante la concretización del polo artístico de la obra,¹² se nos revela entonces imposible. El escritor contemporáneo lidia con la conciencia plena de que existe siempre una distancia entre la intencionalidad y el significado de un texto, y no puede evitar reaccionar ante la conciencia de ese vacío insalvable, de ese silencio constitutivo. Podemos hablar entonces del silencio como metáfora de la obra literaria –si seguimos la tesis del teórico estadounidense Ihab Hassan (1982)– o, siguiendo nuestra hipótesis principal, de la obra literaria como metáfora del silencio. Esta metáfora tan particular queda encerrada dentro del concepto de *indecibilidad*, que abarca, por un lado, aquellas acepciones del silencio referidas a la ausencia material de la palabra escrita, es decir, el silencio puramente formal, mientras que apunta, intencionalmente, hacia un denso silencio de carácter más filosófico, que no pretende callar como respuesta sino como constante interrogación, ya sea habitando los límites del lenguaje sin pretender trascenderlos, o como expresión última de la transgresión artística.

Esta idea de indecibilidad debe mucho tanto a la concepción de Ihab Hassan del silencio como desvío, como a la concepción del silencio irrealizable desarrollada por autores como Roland Barthes o Maurice Blanchot. La literatura convive desde hace mucho con la experiencia del límite, y aunque esto, por supuesto, no resulta novedoso, podemos decir que esta experiencia tiene lugar de forma consciente en el creador postmoderno, quien acabará por reflejarlo en sus obras apelando a lo indecible como acto de creación en sí mismo. El límite cobra valor semántico y conceptual, y su transgresión efectiva queda relegada a un segundo plano.

Como sabemos, el análisis puramente formal del silencio acaba siempre por hacer del negativo un positivo.¹³ Cuando hablamos de silencio no podemos limitarnos a hacerlo en términos de oposición al habla, sino que debemos aceptar la significación de la ausencia. “Debemos hablar teniendo presente la ausencia de sentido, volviéndola significante y, así, superando la oposición habla-silenció, dar lugar a otra lógica, siempre por venir” (Chun 2012: 169). Así, la indeterminación semántica y la idea de transgresión comparten el movimiento elusivo. Como nos enseña Foucault (2010: 59), el límite y la transgresión se deben mutuamente la densidad de su ser; la inexistencia de un límite que no podría de ningún modo ser superado y la vanidad en respuesta a una

¹² Entendemos, siguiendo las ideas de Roman Ingarden desarrolladas por Wolfgang Iser (1987: 215), que la obra literaria tiene dos polos: uno que podríamos llamar artístico y otro estético. El artístico se refiere al texto creado por el autor, y el estético a la *Konkretisation* llevada a cabo por el lector. Ésta es siempre dependiente de la disposición individual de quien lee, guiada por los diferentes esquemas del texto.

¹³ Así ocurre cuando se estudia el silencio desde un punto de vista puramente lingüístico, o cuando su aplicación a los estudios literarios se limita al análisis de su función retórica dentro del discurso (Valesio 1986; Block de Behar 1994).

transgresión que no superaría más que un límite de ilusión y de sombra. Nosotros nos preguntamos, junto al filósofo francés, si acaso la transgresión no agota todo su ser en el preciso instante en que sobrepasa el límite, no existiendo en ninguna otra parte más que en ese preciso punto en el tiempo. Igualmente sucede, como admirablemente ha escrito Maurice Blanchot, con el silencio y con la muerte.¹⁴

Denunciando la precariedad del hecho literario y generando, así, efectos estéticos –desde la autodestrucción vanguardista hasta la narrativa “auto-reveladora”, en términos de Dölezel– la literatura manifiesta la radicalidad de su poder. En otras palabras, la literatura se vuelve contra sí misma aspirando al silencio. Sin embargo, este silencio que esconde infinitas manifestaciones no puede darse nunca de forma positiva si la literatura quiere de verdad transmitir la tragicidad de esta tensión. Para denunciar la ausencia de absolutos la obra literaria no puede nunca absolutizar el silencio. De ahí que nuestro recorrido derive en la idea de indecibilidad como expresión artística de la experiencia-límite, como mantenimiento de la dialéctica entre lenguaje y silencio para metaforizar el problema de la indeterminación.

Michel Foucault (2010: 60), apelando a la distinción kantiana entre *nihil negativum* y *nihil privatium* habla de una filosofía de la afirmación no positiva; esto es, no de una negación generalizada sino de una afirmación que no afirma nada, en plena ruptura de la transitividad. Este tipo de filosofía crítica puede conjugarse con ese discurso literario que no se autodestruye sino que afirma su imposibilidad *como y desde* la creación, y que supone, desde esta óptica, una particular poética de la transgresión. Si según los patrones del contrato social moderno podíamos distinguir un afuera y un adentro, ahora estamos forzosamente dentro del sistema social, político y cultural, y la clave de la transgresión no residirá en lograr salir sino en saber buscar el afuera del adentro. ¿Podemos hablar entonces de una transgresión simbólica como la que el arte, por definición, realiza? En este caso, el arte transgresor dejaría un germen en su receptor que podría libremente transformar esa transgresión simbólica en una transgresión de la acción.

Si entendemos este fenómeno como una ampliación de la norma y no como su superación, pasaremos necesariamente de la *trānsgrēdī* clásica a habitar en medio del camino, sin avanzar ni poder traspasarlo. No se hablará ya de ruptura sino de diálogo crítico entre norma y límite, entre el discurso referencial y su indeterminación semántica. Y la transgresión, tal y como la conocíamos hasta ahora, pasará a ser un fenómeno de carácter potencial.

Los límites de la transgresión literaria en su relación con el lenguaje dependerán, entonces, de en qué punto situemos el momento en el que el lenguaje deja de ser un código lingüístico para convertirse en pura materia gráfica. Para que esto no ocurra, esta ruptura deberá mantenerse en potencia y desarrollarse como un proceso infinito en el acto de recepción. Desde esta perspectiva y siguiendo la teoría de Agamben, toda gran obra de arte lo es porque permanece imperfecta, es decir, *en potencia*, dentro de su perfección formal.

¹⁴ Si admitimos la correspondencia entre escribir y vivir que subyace en algunos de los textos más importantes de Blanchot (1949; 1955), vemos cómo igual que en la vida no puede haber muerte, porque cuando llega la muerte deja de existir la vida, en la literatura no puede darse el silencio como tal. Como la muerte para el vivo sólo puede darse en forma de agonía perpetua, el silencio será, si acaso, una forma de tendencia hacia la afasia y la agrafía.

Para terminar, si bien nos hemos querido ceñir a un enfoque más teórico que crítico, las conclusiones hipotéticas de este trabajo no pueden sino apuntar hacia casos concretos, y hacia esa *realización* literaria del silencio que entendemos como el alcance –en su sentido de “significación, efecto o trascendencia de algo” (DRAE)– de la indeterminación semántica en narrativa.

Si empezábamos hablando de textos herméticos y autodestructivos, que en su forma de transgresión encerraban su propio límite, esta línea hipotética apunta ahora hacia textos abiertos y productivos. *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar; *El Museo de la Novela de la Eterna* (1967) de Macedonio Fernández; *Nuovo commento* (1969) de Giorgio Manganelli; *Atlante occidentale* (1985) de Daniele del Giudice; *Obra completa* (2002) de Américo Rodrigues; o *El mal de Montano* (2002) de Enrique Vila-Matas son algunas de las obras que afrontan el problema de la indeterminación armonizando forma y contenido en su expresión de la crisis del acto escritural –en su ser, volviendo sobre las palabras de Agamben, “pérdida y conmemoración del misterio”.¹⁵ Estos textos proponen una sintaxis mayor, una futuridad del texto –en el caso de Manganelli– o una proyección que habrá de germinar en el lector –en el caso de Macedonio Fernández o de Cortázar– apelando al sentido de la obra como *proceso*, *potencia* y *proyecto*. Tres conceptos sobre los que merece la pena indagar de cara al estudio de las nuevas formas de escritura, tres conceptos que enfrentan el problema circular y trágico de la prosa escribiendo –en crisis, pero aún así escribiendo– en el reverso de la página en blanco.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2014), *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo.
- Alvar, M. (1991), *Nuevos estudios y ensayos de literatura contemporánea*. Madrid: CSIC.
- Aznar Pérez, M (2014), “Orfeo decapitado: la imposibilidad de la escritura de Lord Chandos a Morelli”, en *Cartaphilus*, 13 (12): 38-59.
- Barrenechea, A. M^a. (2002), “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”. En *Revista Iberoamericana*, LXVIII (200): 765-768.
- Barthes, R. (2012), *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2000), *Il disagio della postmodernità*. Milano: Mondadori.
- Benjamin, W. (2014), *L'opera d'arte nell'epoca della sua reproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- Blanchot, M. (1949), *La Part du feu*. Paris: Gallimard.
- _____ (1955), *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Block de Behar, L. (1994), *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo XXI.

¹⁵ Como bien ha escrito Antonio Valdecantos, “el momento fatal del desplome de la escritura, la cual se vino abajo precisamente por la imposibilidad de dar curso ordenado a una masa ingente de palabras, que a partir de cierto instante obstruyeron de manera definitiva cualquier senda por donde la pluma (o el dispositivo de que se tratase) pudiera discurrir [fue un momento fugaz] pero su descripción es interminable [...]” (2016: 37). Según nuestro parecer, de esta paradójica continuación descriptiva de lo ya acabado participan los autores mencionados.

- Chun, S. (2012), "Entre Blanchot y Kafka: más allá de la ley, el silencio". En *Revista de Filosofía*, 68: 167-188.
- Cortázar, J. (2012), *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- Del Giudice, D. (1986), *Atlante occidentale*. Torino: Einaudi.
- Doležl, L. (1997), "Mimesis y mundos posibles". En Antonio Garrido Domínguez (coord.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 69-94.
- Eco, U. (1962), *Opera Aperta: Forma e indeteminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- _____ (1990), *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- _____ (1995a), *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- _____ (1995b), *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____ (2012), *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Roma: Laterza.
- Fernández, M. (2014), *Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Foucault, M. (2010), *Scritti letterari*. Milano: Feltrinelli.
- Gómez López-Quiñones, A. (2011), *La precariedad de la forma. Lo sublime en la narrativa española contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Grego, C. (2008), "Los juegos del sinsentido. Las palabras y las imágenes Dadá". En *Imagen y palabra*, 85-118. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Hassan, I. (1982), *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Hofmannsthal, H. (2008), *Una carta (de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-textos.
- Iser, W. (1987), *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Manganelli, G. (1993), *Nuovo commento*. Milano: Adelphi.
- Marinetti, F. T. (1914), "Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica", *Lacerba* 6 y 7: http://www.sitographics.it/futurismo_splendore.html (03/03/2016).
- McHale, B. (1992), *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.
- Quine, W. O. (1960), *Word and Object*. Cambridge: MIT Press.
- _____ (1969), *Ontological Relativity and Other Essays*. New York: Columbia University Press.
- Rodrigues, A. (2002), *Obra completa: revista e aumentada (1961-2002)*. En *Arquivo Digital da PO.EX*: <http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/americo-rodrigues-obra-completa> (03/02/2016).
- Scholem, G. (1993), *Le grandi correnti della mistica ebraica*. Torino: Einaudi.
- Schopenhauer, A. (2012), *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Alianza.
- Tzara, T. (2009), *Siete manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets.
- Valdecantos, A. (2016), *Misión del ágrafo*. Segovia: La uña rota.
- Valesio, P. (1986), *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*. Bologna: Il Mulino.
- Vila-Matas, E. (2002), *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.
- Weissestein, U. (1975), *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.