

Quijote o la falta que se hace saber (2ª parte)



José Mayoralas García

1. Otras derivas cientistas de la «Theoria»

A las derivas cientistas en literatura se llegó, amén de las ya reseñadas, porque se impuso que la debida proporción de las cláusulas (cortas) debía plasmarse en un recorte retórico-estilístico que presentase sucinta o parcamente un pensamiento (literario) ordenado, completo y decoroso: «de honestísimo entretenimiento»: es la sexualidad oprimida. Así las cosas, la medida a ultranza transitó de lo sublime hacia una parquedad *taylorista* –el famoso «style dépouillé» de versos pulidos como cálices- que se plasmó luego en la frase noble y decorosa. En clase de literatura, «Devant le texte le commentateur doit s’effacer, d’où la platitude du style revendiquée comme une vertu», señala Françoise Melonio¹.

Todo lo cual acabó degenerando en mini-relatos, minificciones, etc. Quizá la forma más acabada de esta (des)medura, por exceso de celo, la constituye, en cierta medida, la caricatura de ese tipo de minificciones que han dado ingeniosa y recientemente en llamarse «textículos». Así es como se llega de las ponderadas y calculadísimas mediciones, llevada a cabo por todo un proceder de la «Teoría», a otras tantas maneras subrepticias de responder –¡en arte! al imperio que cierta *techné* ejerce sobre el (*Progreso* del) arte occidental. Algo que, finalmente conduce y desemboca en lo que llamaremos aquí, un tanto paradójicamente, desmedura igual a *taylorismo* literario.

Tras la larga época del artesanado medieval y la proverbial lentitud de los viejos oficios artesanales, los artistas del Renacimiento buscaron complejas y hechiceras relaciones entre armonía y proporción para con-formar sus obras. La armonía renacentista hacía gala, por lo demás, de una sonrisa comedida o superior ironía. Pero ya los grabados renacentistas de Durero ilustran la rigidez de un arte de la medición que sólo puede verse adecuadamente desde un punto de vista fijo. Y en lo que al arte del lenguaje respecta, las preceptivas renacentistas y los *studia humanitatis* (des)enfocarán escrupulosamente a las literaturas vernáculas de toda la Romania, imponiéndoles cánones heredados de la antigüedad greco-latina. Llegado el momento, los seguidores de Galileo y Descartes trasladarán cualquier hechicera percepción de lo Sublime, que aún calaba hondo en los *studia humanitatis*, a los imperativos de las leyes físicas, con Galileo, y de las ecuaciones matemáticas, con Descartes. Así es como, quemando etapas, se llega a otorgar «un privilège absolu à la

¹ Françoise Melonio, «La littérature entre les purs et les rhéteurs», in *Le Français aujourd’hui*, hors série "Lecteurs, littératures, enseignement", Actes du XIe congrès de l’AEEF, mars 1999).

Mécanique»² de la periodización, de los *ismos*, de la cyber-literatura, etc. Vanguardismos incluidos³, que no son, en el mejor de los casos, más que «réflexes de contre-imitation», como los llamaba P. Valéry. Pierre Bourdieu los tacha de ‘vanguardia consagrada’. Lo peor es que dichos manifiestos acaban por encapsular a la ficción mediante restricciones teóricas o programáticas que la convierten ahora en una inmensa RED *cyberliteraria*, so pretexto que «todo vale» y que todo se calcula, sin solución de continuidad. Por eso la ‘desenvoltura’ literaria tiene que ser graciosa⁴, a fin de no confundirla, en modo alguno, con la afectada *sinquisisis* o *mixtura verborum* del jitanfórico «todo vale»⁵ que nos invade.

1.1. De la cláusula ática a la *mixtura verborum*

Cuanto mayor concentración verbal, mayor tensión (metafórica) y mejor expresividad (metonímica), rezaba un consabido y proverbial precepto retórico-estilístico de uso académico que los universitarios conocemos bien. Por vía de consecuencia, tan cautelosa medida advertía a los escritores para que usasen palabras sencillas, proscribiesen el sarcasmo, desdeñasen los adjetivos peyorativos en los que se sustenta el humor (¿inapropiado?) de la literatura goliárdica, etc. etc. Todo ello sin afectación, para que no se notase demasiado. Y qué mejor que atenerse a las cinco cualidades de una cláusula bien enhebrada: claridad, unidad, energía, elegancia y armonía. Este estilo ático contenía cualquier desmesura capaz de provocar un desbordamiento de la *species*, generalmente acompañada de falta de *ordo* o desorden. No es de extrañar que, con tales parámetros, se redacte francamente bien una tesis doctoral, pero se lea -generalmente mal- *El Quijote*, *Tirano Banderas* y *Le voyage au bout de la nuit*.

Contra tanta tiranía (*taylorista*) se alzan *avant la lettre* el *Quijote* y todo el siglo de Oro español, el barroco en general, V. Hugo o M. Proust, García Márquez y tantos otros hitos literarios de todos los tiempos. Pero en el otro extremo, al límite, y so pretexto de recuperar aquel arraigado goliardismo cómico-festivo de aquellos «vagantes» o humanistas errabundos, de hondo calado popular y social, se ha llegado, vía desmesurada *psychopatia sexualis*, a ese *marketing* que atiborra ciertos escaparates y quioscos que quieren hacernos pasar por «literatura» lo que no es más que cachonda, cochina, escabrosa, escandalosa, guarra, indecente, lujuriosa, obscena, oportunista y soez mercancía⁶. Pido disculpas al lector por este rabelesiano *sorites* o irradiación en cadena. Sin ir tan lejos, y en el mejor de los casos, muchas obras, pese a su divulgación (o a causa de su promoción) con pretensiones populacheras o populistas, son, en el mejor de los casos, arte de payadores, decía Borges.

² M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 314.

³ Si se entiende por ello decir *no* por sistema, llevar la contraria, nadar a contracorriente, etc. En otras palabras, «Le nouveau, ce périssable par essence», como lo definía P. Valéry.

⁴ Lo gracioso aquí no equivale a lo que comúnmente se entiende por chistoso. Lo gracioso en arte implica movimiento fácil, alado, sin esfuerzo aparente. Lo gracioso es contrario a todo lo que sea afectado o rígido.

⁵ Que no hay que confundir con el «todo es posible» de la «différance» o deconstructivismo derridiano..

⁶ Compárese con el *Avare* o el *Tartuffe* de Molière, que representan la generalidad prototípica de la plebeya *Commedia dell'Arte*. La dramatización sería por antonomasia la constituye ya de por sí la vida y muerte de Cristo que representa el (obligatorio) sacrificio (diario) de la misa. El Clasicismo privilegiará la tragedia, expresión intimista y solitaria que tiende a la individualización por antonomasia: la *Phèdre* de Racine

1.2. Cuando la «Teoría» trata de calcular la *praxis* literaria

Paralelamente al individualismo creciente de la sociedad occidental, se aisló a la palabra de la cláusula y se la dotó de una unidad (semántica) que nunca tuvo ni puede tener aisladamente, fuera del período⁷ al que forzosamente perteneció y pertenece. Hoy pervive dicho atomismo bajo los famosos recuentos o inventarios léxicos (de la obra cervantina)⁸. Tanto sistematismo, repartido entre reglas y mediciones, era cómodo y racional, pero le haría decir a Victor Hugo en el célebre prólogo de *Cromwell*:

appliquer la même mesure sur tout! on rirait d'un cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous les pieds

Y sabido es que el zapato deforma el libre desarrollo del pie de la mujer china.

Como a instancias de Descartes, «les faits parlent d'eux-mêmes», había que buscar ese preciso y uniforme lenguaje que los tradujese. Antecesores, coetáneos y sobre todo descendientes de Descartes hicieron de la minuciosidad y de la precisión (cuasi-matemática) el credo de su tarea a la hora de (d)escribir el (micro)universo literario⁹ (a partir del atomismo léxico). Pareció que retórica cuantitativa permitía otorgar nombres unívocos que detectasen conceptos no equívocos en el seno de un relato semántica y estilísticamente impecable. Y eso, que es algo inherente al campo de las ciencias y de la técnica, invadió el ámbito de la ficción y de su «Theoria». Y así fue como algunos críticos y escritores pusieron todo su empeño en contar, medir y pe(n)sar la inconmensurabilidad que toda ficción lleva consigo. Por eso consideramos que se trata de una lógica que no es ni posible ni deseable. «Cervantes es con frecuencia impreciso, burlón o equívoco cuando se trata de determinar números», asegura el ecuánime Riley¹⁰. Desde los post-estructuralismos se sabe que ningún enunciado literario propiamente dicho reproduce fehacientemente un mensaje previo, dado de antemano... «Yo me he permitido el desorden, la descomposición, el barroquismo sincero, antes de que fuese todo un poco barroco», declaraba Gómez de la Serna¹¹.

Por la vía de la medición y del orden se llegó a una especie de desmesura o disproporción entre la precisión a ultranza con la que la «Teoría»¹² trata de medir o calcular la

⁷ Igual le ocurre hoya día al individuo, insertado en el seno de un Estado de derecho y formando parte de una sociedad democráticamente canalizada y estructurante...

⁸ Especialmente los experimentos informáticos sobre las «obras menores» de Cervantes que tienen lugar en el Centro de Cálculo de la Maison de Sciences de l'Homme de Paris, Centro de Cálculo de Montreal (JEUEMO, 'jeu de mots'), Laboratorio de Análisis de Datos de la Universidad Pierre et Marie Curie de Paris-VI y el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid.

⁹ Otorgar nombres unívocos para expresar conceptos no equívocos es lo propio de las ciencias y de la técnica, pero si la literatura se dejara invadir por la ciencia y la filosofía más lógicas, tendría que renunciar a expresar la vida. Y esto no es posible ni deseable.

¹⁰ E. C. Riley, *Introducción al «Quijote»*, op. cit., p. 99.

¹¹ R. Gómez de la Serna, *Obras completas IV*, Ramonismo, II, Círculo de Lectores. Galaxia Gutemberg, Barcelona.. 1997. p. 44-

¹² Desde los griegos la «Teoría» es un enunciado teórico cuya fórmula(ción) se acompaña de la prueba o demostración. Tal demostración –repetitiva, sistematizable– permite también formular pronósticos y comportamientos (literarios) venideros. Y ahí es donde discrepamos abiertamente con respecto al 'porvenir'

praxis literaria, y la inconmensuralidad, magnitud o complejidad de ésta. Lo más nefasto fue que como la métrica empezó por medirlo todo, pronto se tachó de desmesurado o de barroco al arte de lo «absurdo» (fantasmático) que, como se sabe, es curiosamente ahí la regla de toda verdadera ficción. Tan «absurdo» como el plañido de Isis y Neftis, en el mito de Osiris, que fue capaz de devolver a nueva vida al dios muerto. Es por ello por lo que Pope y Gay se burlaron así de la imperante e imperiosa (des)medida científica

Philosophers more grave than wise

Hunt science down in Butterflies,¹³

1.3. *Lento gradu*

Hasta la llegada de la máquina de escribir, del computador y su subsecuente vorágine *cybernética*, disciplinar la ortografía y milimetrar la correcta caligrafía o construcción (arquitectónica) de las letras era el objetivo de la enseñanza monacal primero, escolar después. Así fue cómo, para empezar, la parquedad se hizo letra mediante las mediciones y moldeos de la arquitectura gráfica: propiedad ortográfica y elegancia caligráfica. Hasta hace poco, se nos repetía que, para no «resbalar», había que ir con pies de plomo, a paso lento, *lento gradu*. ¿Era ésta una manera, también, de advertirnos que había que calzar con plomo el pie de una frase?

Luego de haberse estipulado una ortografía muy comedida, una buena gramática, una depurada estilística acompañada por un buen diccionario (de sinónimos), etc. harían de la división morfosintáctica y del estilo la correcta expresión de la forma. Un singular sentido del equilibrio propugna el recorte sobrio de la frase, su proporción o unidad (arquitectónica). Para ello el inicio del periodo había de hacerse con una oración gramatical *simplex*: clara, breve, categórica, de calificativo sintético, etc. Estamos frente al credo de la parquedad filológico-positivista (que luego se degradará en sintéticas cláusulas de vertiginoso estilo notarial). Y Renan agradece a sus maestros de Saint-Sulpice que le hayan enseñado el arte de medir y de dividir pulcramente. Método y disciplina hacían pensar que, tal vez un día, se llegase por esa vía a conocer (¿para desactivar?) los complejos «mecanismos» (metafóricos) de la ficción... Andando el tiempo, el caligrama realizado con caracteres de imprenta desembocará en un tipograma cuya figuración representa al objeto o referente aludido. Parecidos intentos *cosificadores* proliferan hoy por doquier.

Tanto las mediciones, normas y preceptos¹⁴ como la desaforada *mixtura verborum* tuvieron enojosísimas repercusiones en literatura. Y es que la medida o *mesura* ha sido y es tan determinante que la *doxa* sentenciaba desde antiguo que *el hombre era la medida de todas las cosas*¹⁵ (y el escritor el agrimensor de todas las cláusulas). Pero ¿dividir para gobernar,

de una literatura sustentada básicamente en un *corpus* de datos y regularidades o «leyes» halladas por inducción y comprobadas empíricamente por la imperante filología positivista de otrora.

¹³ *Los filósofos más serios que sabios*

persiguen la ciencia en las mariposas

¹⁴ Como es bien sabido, las ‘Leys d'Amors’ constituyen una de las primeras preocupaciones por enseñar el arte de trovar, y a tal efecto son algo así como los primeros tratados de retórica y poética en lengua vernácula.

¹⁵ Pareciera que este singular genérico –el hombre– engloba a los dos géneros e incluye, por lo tanto, a hombres/mujeres. ¿Es seguro? Algunos y algunas nos lo preguntamos algo desconcertados. Entre los cafres,

comprender o analizar (literatura) no es ya una marca de debilidad política, filosófica o «Teórica»? Ahora bien, «Ce qu'un régime a de dur pour l'art peut nous faire craindre pour ce régime, mais non pas pour l'art»¹⁶.

1.4. De la «divina proporción» a la mordaza de la «Teoría»

Para inaugurar la Edad Moderna, la sección áurea del Renacimiento ponderó sobremanera la «divina proporción». Tras lo cual, el Clasicismo fue sustituyendo la triada agustiniana por las famosas reglas del teatro clásico que responden ortopédiamente a «necesidad, fuerza, exactitud». En un devenir imparable, la entrada en vigor del sistema métrico decimal durante la Revolución Francesa sancionó fácticamente que todo proceso fuese conmensurable en aras a un *Progreso* (de la razón) en todos los órdenes. Primero las preceptivas renacentistas seguidas de las clásicas y luego el *Aufklärung*, presupusieron un arte (literario) reflexivo, *numeratum* y *ponderosum*, que hubiera dicho el obispo de Hipona. Y poco pudo hacer el ímpetuoso y desforado Romanticismo para contrarrestar la mordaza del Clasicismo o sacudir el yugo de la «Theoría». En 1945 (*Paroles*), Jacques Prévert percibe la transformación en su contrario de la anhelada libertad romántica, similar a la de las aves ahora enjauladas

Je suis allé au marché aux oiseaux

Et j'ai acheté des oiseaux

Pour toi mon amour

Al razonamiento analéptico-etimológico de la filología le repugnaba dejar ‘volar’ al Signo literario como Significante (o como trino) que, al igual que el pájaro tero, «trina» fuera de donde incubaba. Cerramos el paréntesis. Nada habría de extraño o de criticable en el discurso del método si no fuese porque tanta doctrina y tanta disciplina (‘economía’) desembocaron en un feroz positivismo que hizo todo lo posible por someter la literatura a una implacable *techné* (ascética) de obediencia *taylorista*. Esto es, legislar por la norma, por la regla y por la ley cómo ha de ser el incuestionable modelo (contramodelo) en arte. Principios rígidos que luego -¡para colmo!- sanciona y reproduce la más sencilla técnica (con ayuda del ordenador). Ahora bien, conviene hacer especial hincapié en que, a pesar de tales embites, insistimos, la verdadera obra de arte, ni se sometió al imperio de la *techné*, ni es predecible o reproducible. No olvidemos que, en cuestiones de arte, el *Imaginario* (colectivo- individual e intertextual) practica el recorte, cose, corta, zurce, reagrupa, dispersa, etc., *ad libitum*, «par flair et raccourcis», dirá Italo Calvino (en *La machine littérature*). Lacan hablará del (Significante) *Imaginario* (de E. A. Poe) filtrado por lo *Simbólico* (del inconsciente estructurado como un lenguaje).

Hacia la nomenclatura ¿Basta con programar para innovar?

las mujeres hablan entre ellas una lengua distinta a la que emplean cuando hablan con los hombres. Hoy cabe preguntarse mejor, con Prigogine, ¿qué será de la codición humana (que no de la humana condición) en un mundo de robots y de autómatas? En una sociedad cosificada en la que las cosas adquieren cada vez más ‘valor’, el hombre se ha convertido en un enser más entre otros muchos. ¿Qué sucedería si, de verdad, la «femme» fuese «l’avenir de l’homme»? La literatura «objetiva» (que no «objetivista») lo experimenta desde Flaubert.

¹⁶ M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1971, p. 45.

Quemando etapas, y paralelamente a las mediciones estéticas, en el mundo del comercio y de la industria, la competitividad se mide por la capacidad de innovar. Cuando Grice estipula las variables relativas al modo de ofrecer la información, habla, a su vez, de cantidad, cualidad, relación y manera, pues sólo así se establece determinado grado de veracidad, credibilidad, consistencia y claridad. La Pragmática lo tendrá muy en cuenta. Pero lo que nos interesa destacar a la hora de abordar lo literario (*fictional*) es que este cada vez mayor y más sistemático (o pragmático) número de mediciones acabó por desembocar en unas técnicas computacionales (mezcla de matemáticas, informática y telecomunicaciones) que pretenden descubrir de forma automática el funcionamiento y el sentido exacto del texto literario (digitalizado). A tal fin conducen y responden, como en eco, las gramáticas textuales basadas en los análisis estadístico-computacionales que pretender alcanzar la tan anhelada desambiguación del sentido midiendo la anáfora, la correferencia, etc. Lanson recordaba que el análisis poético no tenía nada que ver con el análisis del azúcar. No hablemos ya de los *cyber-relatos* programados a base de cálculos y probabilidades... Siguiendo tales planteamientos, la ficción sería fruto exclusivo del planteamiento, de la reflexión o de un pensamiento alambicado, forzado y determinado por el *ordo* y la conexión lógica. Pero, afortunadamente, esto nunca será así. Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, escribía Borges, cualquiera podría optar, a fuerza de ensayos y variaciones, a escribir el libro. Algunos ya lo practican y lo venden con desigual fortuna.

1.5. El canon literario a la deriva del modelo arquitectónico.

Ni que decir tiene que el campo de las letras, que es el nuestro, se impuso desde siempre una muy disciplinada parquedad de parecido talante divisorio-compartmental. Primero sobrevino el imperio de las reglas: como norma métrica (técnica) y como medición (moral) de lo que, al comienzo, acaso sólo fuere el versículo¹⁷. El inagotable encanto del puro aliento fue degenerando en dictadura métrica... Y ello trajo consigo una total (des)mesura¹⁸ (métrico-estilística) a la hora de abordar (desde la Institución) el incommensurable relato folklórico-medieval y el posterior discurrir literario. Pero conviene recordar que «Longtemps, longtemps, la voix humaine fut base et condition de la littérature (...) Un jour vint où l'on sut lire des yeux sans épeler, sans entendre, et la littérature en fut tout altérée»¹⁹. Como se medía y calculaba por doquier, por exceso de celo se prohibió²⁰ y se midió absolutamente todo, desmesuradamente. ¿Era ésta la mejor manera de desechar el *de gustibus et coloribus non disputandum* («Sobre gustos no hay nada escrito»²¹) que estimula

¹⁷ Acaso la primera forma literaria fuese esa invocación o versículo mágico-ritual al servicio de la(s) tribu(s) (de Israel).

¹⁸ Un exceso de celo cientista —o «Teoría»— quiso reducir el discurrir literario a un inventario de figuras, a un *Lexikon*, a una serie indefinida de *ismos*, etc. etc.. Todo ello convenientemente caricaturizado luego en manuales y enciclopedias divulgativas de uso pedagógico.

¹⁹ P. Valéry, *Tel quel I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 180

²⁰ «La censura oficial no dejaba entrar en la Nueva España la amena literatura. La literatura comenzó aquí en una forma institucional y para fines catequísticos». A. Reyes, *La experiencia literaria*, Barcelona, Bruguera, 1986, p.58.

²¹ El estudio de la belleza está extremadamente bien documentado desde la antigüedad hasta hoy... En la Edad Media, la investigación de la belleza solía ser clasificada como una rama de la teología. El argumento

sensaciones, promueve sentimientos y alien(t)a emociones? Sea como fuere, atrás fue quedando ese despilfarrador «éidos pathetikón» de los griegos que Quintiliano parafraseara como *ratio posita in affectibus (ethos -affectus mites atque compositi- / pathos -affectus concitati)*.

En paralelo orden de cosas, junto a la aritmética de los números y a la geometría, la arquitectura buscará formas cada vez más simples que recuerden esa sensación de sencillez y serenidad de la arquitectura románica. Andando el tiempo, arquitectos de la medición como Mies van der Rohe llegaron a proclamar que «menos es más», apropiándose así un proceso que implica que todo *ordo* (general) camina *versus* la *species* particular. Así por ejemplo, sobre la base de tal economía, que todo lo dirime contando y calculando, se favorecieron formas arquitecturales que finalmente culminaron en la llamada «cajas de cerillas»: a menos espacio individual, (muy) poco de (más) espacio para todos. Las minificciones y las «microlecturas» están hoy en boga, pero no por las mismas razones que lo estuvieron otrora aquellas otras «fontezicas de filosofía» o «evangelios breves», como llamaba J. De Valdés a los proverbios.

1.6. Funcional-ismos y «affective fallacy»

En nuestras Facultades de Letras se consideró que, al igual que ocurre en Física, tras legislar acerca de lo bello y del «buen decir» había también que *tomar medidas*. Para que el discurso crítico y el literario propiamente dicho fuesen tomados en serio, había que calcular todo matemáticamente y medirlo físicamente. El ritmo fue quedando relegado en beneficio de una prosodia²² (de bien decir) y de una estricta medición silábica... La recodificación retórica haría el resto antes de que llegasen los estructural-ismos.

Afortunadamente, en el intervalo, dado que lo que no se ajusta a mediciones, reglas o técnicas, no se puede medir ni a-preciar, el trayecto que va de lo sublime²³ al gimoteo²⁴

era que la belleza es un atributo de Dios. El investigador más notable fue San Agustín (354 - 430: *De vera religione*). El obispo de Hipona dijo que la belleza consiste en unidad y orden que surgen de la complejidad. Tal orden podría ser, por ejemplo, ritmo, simetría o simples proporciones.... Tomás de Aquino (1225 - 1274) escribió que la belleza era el resultado de tres prerequisites: integridad (lat. integritas) o perfección, armonía (lat. proportio) y claridad o brillantez. (En: *Summa theologiae*.)

²² A. García Berrio, *Formación de la Teoría Literaria moderna II. Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980, p. 75 ss. A. Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1972, p. 111 ss.. M. Fumaroli, *L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Ginebra, Droz, 1984, p. 116 ss.. F. Cerdán, "Historia de la historia de la Oratoria Sagrada española en el Siglo de Oro. Introducción crítica y bibliográfica". En *Criticón* 32, 1985: 55-107.

²³ Como es sabido, este término proviene del latín *sublimis*, que designa lo que está en el aire, en lo alto. Su uso se generaliza en el vocabulario estético cuando Boileau traduce, en 1694, el tratado del siglo I *Sobre lo sublime*, inicialmente atribuido a Longino... Lo bello se aplica, pues, a las artes que exigen acabamiento o limitación formal y lo sublime a las que apuestan por lo inaccesible o ilimitado. En la tradición estética inglesa será Edmund Burke el primero en explicitar la diferencia entre lo bello y lo sublime. E. Burke, *A philosophical Enquiry into the origin of our is of the sublime and Beautifuli*, (1757). Hay traducción española reciente: *De Lo Sublime y De Lo Bello*, Barcelona, Ed. Altaya, 1995.

²⁴ Con aquel proverbial "el llanto y la risa son estéticamente fraudes", Ortega y Gasset mostraba todo su desdén hacia lo "melodramático". Por aquel entonces, en España, al margen del Regeneracionismo y del 98, este lacrimógeno "Embargo" de José María Gabriel y Galán hacía furor en las clases medias:

Señol pues, pasi usted más alanti

quedaba catalogado en las mazmorras de la historia literaria como «affective fallacy» (Wimsatt). «Tanto Joyce como Eliot me habían enseñado que el arte es la huida de la emoción personal», asegura U. Eco²⁵. Pero esa apuesta, luego exacerbada por una medida se plasmó en una *techné*²⁶ o parquedad a ultranza²⁷, acarreó fríos ensayos (fetiches científicos) y exquisitas muecas caricaturescas de una pseudo-elegancia clásica a la que todo dicurrir literario quedaba supeditado. Pero no hay por qué alarmarse, en medio y ajena a tanta medición, la imparable literatura «première» marca su «différance».

1.7. Ósmosis cientista y esclerosis *taylorista*

Desde las premoniciones de la cultura griega, pasando por lo que los ingleses designaron por *Occam's razor*²⁸, Leonardo da Vinci, Leibniz y Newton, la polémica literario-filosófica entre Voltaire y Maupertius, hasta la sistematización matemática iniciada por los hermanos Bernoulli y Euler, etc. etc. el llamado *principio de mínima*²⁹ ha estado presente en cada nuevo capítulo de las ciencias y, de rebote, en todas y cada una de las preceptivas y teorías de las letras. Es lo que aquí hemos dado en llamar parquedad o medida, «style dépouillé»

Y que entrin tós esos.

No le de a usté ansia,

No le de a usté mieo...

Si venis antiyel a afligila,

Sos tumbo la puerta. ¡Pero ya s'a muerto!

²⁵ U. Eco, *Apóstillas al nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1985, p. 40.

²⁶ *Techné* que se queda en la pura apreciación técnica y que funciona al unísono de las *technai* (útiles): medicina, arquitectura, ingenierías, etc.

²⁷ El aladid contemporáneo de esta parquedad a ultranza la representa Lauro Zavala, Profesor investigador titular en la Universidad Autónoma Metropolitana, Campus Xochimilco, México. El título emblemático y programático de sus tesis queda resumido en el trabajo que lleva por título “Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad”, en *Hojas electrónicas del escritor Luis López Nieves*.

²⁸ Este monje partidario de la teología nominalista (1285-1347) enunció sus aforismos en latín y siempre en la misma dirección:

a) *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem* (las entes no deben multiplicarse más allá de lo necesario)

b) *Multiplicitas non ponenda sine necessitate* (la multiplicidad no se ha de dar por supuesta sin necesidad)

c) *Pluralitas non est ponenda sine neccesitate* o *Frustra fit per plura quod potest fieri per pauciora* (En vano se realiza por muchos medios lo que puede hacerse por menos).

²⁹ El «principio de mínima acción» descubierto por Leibniz y Maupertuis, y dado a conocer por este último, es un principio unificador para la física matemática y dice que, «todo cambio en la naturaleza debe ocurrir mediante una acción de mínima energía». A su vez, E. March elaboró una versión del *Occam's razor* a partir de esta «acción de mínima energía» que él llamó «principio de economía». Según éste, lo *simplex* era lo mejor, y los investigadores debían descartar todo aquello que no pudiese ser percibido por los sentidos. Mach y su escuela, dando la espalda a la termodinámica y a la teoría molecular que explicaba las reacciones moleculares, consideraron que las moléculas eran unos conceptos metafísicos porque no se podían observar directamente. Con esta inferencia reduccionista, el positivismo había caído de lleno en el positivismo más ingenuo: el verismo superficial.

«estilo notarial»³⁰, etc. Lo que se traducía en la defensa de un *taylorismo* (estilístico) que se creía capaz de generar (o fabricar) (para-)literatura *per se*.

Como venimos señalando, esta perfecta economía o medida³¹ que una *techné* programaba, empezó a perfilarse a partir del Renacimiento hasta desembocar en una serie de (funcional-)ismos a ultranza. Cabe recordar aquella fría funcionalidad (geométrica) que tanto caracterizó ayer al estilo *Bauhaus*, a los fríos ensayos de Benjamín Jarnés, y hoy a cierta programación minimalista *cyber-experimental*. Pero ya en sus conversaciones con Echermann, Goethe había denunciado la «esclerosis geométrica». Pound, entre otros, descarga sus iras contra estas y otras usuras cuando escribe: *Usura, commune sepulchrum*.

Esa apuesta institucional por hacer de la literatura propiamente dicha (y de su correspondiente discurso crítico) un lenguaje unívoco de elegancia ática (mínimamente coloreado o salpicado de alguna que otra figurilla retórica), dará como resultado una «Teoría» sustentada siempre en un discurso técnico, provisto de su correspondiente terminología especializada y unívoca, inherente al desarrollo de toda teoría formal. Esta escueta manera de abordar la literatura es requisito *sine qua non* del discurso académico, pues de lo contrario no sería aceptado por la comunidad universitaria. Y ello es así porque el discurso académico-literario se enmarca dentro de una actividad orientada a la transmisión y a la (re-)producción de conocimientos o saberes ya establecidos. Este saber estipula una nomenclatura desarrollada sobre la estructura (arquitectura tradicional) de los conceptos fundamentales de la ontología, es decir, de la metafísica occidental.

1.8. ...e non sabrías mi manera sin la de mi aprender

Así las cosas, paralelamente al discurrir de una «Teoría» subyugada por muy positivas leyes basadas en relaciones de causa-efecto, la ficción literaria desmentía permanentemente que, como señala muy oportunamente Alphonse Allais, en cuestiones de literatura, «La logique mène à tout, à condition d'en sortir». Muchos investigadores presentamos – lógicamente– nuestros resultados en un orden o sucesión inverso á como han tenido lugar, por razones metodológicas y de deferencia hacia ‘la correcta comprensión’ del lector. Algo que se considera natural, racional, pero que es artificioso... La pedagogía extrema para una mejor asimilación didáctica de la literatura lleva luego hasta la caricaturesca (falsificación de la) verdad de manual. De ahí nuestro empeño por desmontar a lo largo de las páginas que siguen el empecinamiento de cierto positivismo que intenta someter a la «littérature première» al dictado de sus mediciones y de sus leyes, pese a que ésta, insistimos, desconcierta o desbarata continuamente sus planes. Pero como todas las «noblezas de Estado» (Bourdieu) han presentado siempre la amenaza que representa el ímpetu loco de su «sin-razón» o «sin-sentido», ¿qué mejor que amordazarla mediante una «Teoría» capaz de someterla implablemente al imperativo categórico de sus postulados científicos? El

³⁰ También llamado jurídico-normativo. Es el que se da en testamentos, escrituras de compraventa, etc.

³¹ Ni que decir tiene que hay muchas culturas en las que no se persigue tal parquedad o economía lingüística. Mey cita las investigaciones realizadas entre pueblos del Caribe que valoran más el ser prolijos que eficaces en el uso del lenguaje (Allwood, 1976; Reisman, 1989).

problema es que se ha puesto el carro delante de los bueyes. Don Amor se lo reprocha alegóricamente al presuntuoso Harcipreste³² cuando le dice (vv. 424-425)

*Quesiste ser maestro antes que discípulo ser
e non sabrías mi manera sin la de mi aprender*

Vamos a tener ocasión de desenmascarar tanta sin-razón cuando abordemos, en la tercera parte de este estudio, el devastador embite que ha ejercido la *techné* sobre *El Quijote*.

1.9. Los epígonos de Descartes

Como venimos viendo, todo lo percibido, intuitivo o representado (artísticamente) se calcula matemáticamente, se mide físicamente y se cataloga mecánicamente *ad libitum* (de periodizaciones y de *ismos*). Son estos resquicios o rescoldos de las ciencias físico-matemáticas los que relevan a las preceptivas renacentistas para conformar una «Teoría» a base de tipologías y de taxonomías (estadísticas) cuyo ideal es clasificar exhaustivamente cualquier manifestación artística bajo su correspondiente *ismo*. Sistema clasificatorio de fundamento científico-tecnológico que persigue que no haya ‘vacío’ que no se pueda colmar. Sin lo cual no habría profesores (técnico-universitarios) capaces de producir resultados lectivos (sólo habría doctorandos o investigadores capaces de interrogar un no saber no rentable ni eficaz). Allí la ficción queda sofocada tras un ideal de cientificidad.

Y así fue cómo el no-homologable discurso literario fue subordinado al creciente desarrollo de las ciencias físico-matemáticas. Paralelismo que siguió, *en buena medida*, los avatares del «progreso tecnológico». Puede adelantarse ya aquí que el sueño filológico-positivista-estructuralista-generativista-ouliplanlo-cyber... de la «Teoría» ha sido siempre llegar a hacer de la literatura la materialización teórico/práctica de ‘su’ algoritmo³³. Numerosas tecnologías se adueñan hoy día, con éxito, de la progresión logarítmica; pero la literatura no puede caer bajo tan inmisericorde influjo. En pocas palabras, se pretende conjugar el control de los medios de expresión artística con el («funcionamiento» de lo que se entendía por) ‘sistema’ literario. Algo así como un programa que leería el (supuesto) código literario de origen para traducirlo a otro discurso (sumamente equivalente y) objetivo. Y la pregunta no se hace esperar: ¿funciona el texto a la manera de un conglomerado arquitectónico funcional(ista)? ¿Responde a una tabla de logaritmos? He aquí llegado el momento de responder .

2. Y va de entuertos

Se mide el cielo, la tierra, las estrellas, la presión arterial; se pesa la atmósfera; se procede a la mecánica periodización (o a la periódica mecanización) literaria (Orterga, Thibaudet); los profesores miden o evalúan a sus alumnos (y los alumnos, a sus profesores

³² En el tomo II del *Libro de buen amor* se conjugan los juicios discrepantes de cinco sabios que predicen el futuro del hijo del rey. Todos son compatibles porque versan sobre la pluralidad de la interpretación, motivo *ad hoc* para un comienzo y un texto tan polisémico como el del Harcipreste.

³³ Es decir, que, con el empleo de algoritmos matemáticos, se obtiene una medición para un fin que no está cubierto por las unidades de medición de base.

mediante encuestas socio-estadísticas), etc. etc. Pues bien, en medio de tanta mediciones y cálculos, ¿cómo había de escapar *El Quijote* a los avatares de la «Teoría»? A partir de recuentos frecuenciales/diferenciales y de cálculos ecuacionales, si mal *no quiero acordarme*³⁴, un equipo de sociólogos comunicaba reciente y solemnemente la ubicación exacta de ese lugar de la Mancha del que Cervantes nunca quiso acordarse³⁵. Ya no es -nos dicen estos aventajados continuadores del *Atlas de (geo)grafía lingüística* de Gilliéron y Alvar³⁶- Argamasilla de Alba el silenciado topónimo inaugural del *Quijote*; el topónimo que nunca quiso recordar el *desmemoriado* Cervantes es, mal que le pese, Villanueva de los Infantes. Los precedentes no faltan, con los medios de que disponía entonces, también Willy Haches había *graficado* (en *Europe*, agosto de 1970) la topografía de «Combray y sus alrededores» para ubicar la obra de Proust. ¡En vano!

Hacemos nuestras las consideraciones de G. Torrente Ballester justo al comienzo de *La crónica del rey pasmado* y que dicen así: «como la exactitud es imposible, más vale dejar las cosas como las cuentan y contaron»³⁷. Ya desde Damourette y Pichon hasta Lacan, la partícula negativa (del enunciado) no tiene cabida en el inconsciente. La negatividad para marcar ausencia o carencia es un índice del *fading* o desvanecimiento del Sujeto. A raíz de tales consideraciones, tanto la negación como la elipsis en *El Quijote* exigen un análisis lingüístico cuya palabra debe ser liberada, no restituida. El escamoteo que supone ahí ese *no* del ‘yo digo’ que *no quiero acordarme*, deja huellas, deja subsistir ese *no* dicho que se quiere anular. Ahora bien, cuanto más digo que eso no está allí, más está allí. Pero ¡cuidado! lo que (no) está allí es lo que engendra al *Sujeto* del Significante, proponiendo al (Sujeto-supuesto)-saber lo que cuenta ese «yo no quiero» saber o acordarme... Dejemos, pues, ese comienzo del relato cervantino con su déficit, ya que «El inconsciente», escribe Lacan, «es ese capítulo de mi historia marcado por un vacío u ocupado por una falta». Falta primordial que es lo censurado³⁸ de la escritura y que se corresponde con la *forclusión*³⁹ que pone en escena el personaje de *Don Quijote*.

³⁴ El comienzo de estos cálculos cyber-semiológico-experimentales tuvieron lugar a mediados de los años cincuenta del siglo XX, cuando el matemático soviético Kolmogorov llevó a cabo análisis literarios basados en un cálculos de probabilidades a partir de la cantidad de información proporcionada por el texto poético.

³⁵ Otra cosa muy distinta sería indagar acerca de la reticencia que experimenta Alfonso Reyes cuando declara: «...el soneto de un poeta brasileño, *que no queremos nombrar* (subrayado por nosotros, J. Mayoralas), a su padre muerto, en que se considera el cadáver como un laboratorio de descomposiciones químicas». A. Reyes, *El deslinde*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 134.

³⁶ Todo arranca del *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas, y numeración, división, y clases de estas según la diversidad de sus idiomas y dialectos* de Lorenzo Hervás y Panduro, publicado en Madrid entre 1800 y 1805. El alemán Wenker persigue y prosigue una geografía lingüística, pero fue el suizo Gilliéron (1926) el pionero en establecer un *Atlas linguistique de la France* (1902-1910). La escuela histórico-geográfica, conocida también como fino-americana, tuvo en Stith Thompson a su máximo representante en Estados Unidos. En nuestro país, el equipo de M. Alvar se propuso llevar a cabo un atlas lingüístico para la Península Ibérica; sin embargo, dicho atlas quedó inconcluso y se redujo a Andalucía solamente.

³⁷ G. Torrente Ballester, *Crónica del rey pasmado*, Barcelona, Planeta, 1994, p. 5.

³⁸ En *Análisis terminable e interminable*, Freud habla de la discontinuidad de una textura en la que algo no sólo está tachado por la censura y la omisión, sino que ha sido alterado por diversas deformaciones (*Entstellung*) y falsificaciones (*Verfälschung*). Se deduce que dicha discontinuidad no es homologable a cuando se corrige un texto con faltas.

³⁹ Marie-Thérèse Accard-Couchoud, “l’espace vide interspéculaire”, in *Kierkegaard ou l’instant paradoxal. Recherches sur l’instant psychotique*, Paris, Cerf, 1981.

2.1. Cuando la «Theoria» ‘toma cartas’ en los asuntos de la ficción

Una vez más, y nunca mejor dicho, el positivismo, esa hidra de mil cabezas, *ha tomado cartas* en los asuntos de la ficción⁴⁰. Y *tomar cartas en el asunto* se emplea como equivalente de *se han tomado o se van a tomar medidas* cartográficas y, por extensión, medidas de todo tipo... Parece como si en nuestra sociedad actual no se hiciese más que medir y contar o calcular. El supuesto que sustenta a esa cartografía es el de la inmediatez del significado, lo que implica un acceso a la presencia de la cosa por medio del signo que la representa directa o indirectamente... Acceso directo imposible de dilucidar según los plantamientos aquí expuestos. Esta necesidad (estructuralista) de cartografiar el espacio obedece a una estricta agrimensura que localiza, jerarquiza y distribuye zonas topográficas sobre cuadrículas numeradas, diagramadas, creando, en fin, toda una gran maquinaria que intercambia y traslada, en el circuito general de la producción (universitaria), saberes y prácticas científicas al terreno de la ficción literaria.

Retomando, pero justamente al revés las palabras de Elsa Dehenin⁴¹, no acierto a explicarme, aunque pueda entenderlo, por qué los positivistas tratan de *tomar cartas* en ese *schifter* tan negativizado (espacio «rechazado») del comienzo del relato cervantino para positivizarlo. Les resulta obvio que el contenido (afirmativo-negativo) de un enunciado literario debe deslindarse para hacer buena la divisa positivista que reza como ¡Nada de *terra incognita*!

2.2. ¡Nada de *terra incognita*! o de cómo colmar la elipsis cervantina

Cálculos y medidas contundentes han cartografiado el in-deciso *lugar* manchego que inaugura *El Quijote*. ¿Se rellena así —positivamente— un hueco dejado vacío por el relato cervantino? ¿Se acaban con ello las especulaciones acerca del tan traído y llevado topónimo manchego? Maimónides, considerado como gran destructor de sentidos, decía que quien lee inocentemente la Biblia no se da cuenta de que el nombre Dios lo es de lo ausente. Pero para el positivismo urge colmar lo ‘ausente’ de cualquier hueco dejado vacío, y así el asunto parecerá que ha quedado zanjado. Se sabe que asignar un nombre que identifique un lugar específico legitima luego repertorios, clasificaciones e inscripciones, ya que un topónimo es siempre recorte, modelaje de una determinada legibilidad jurídico-administrativa. Ahora bien, insistimos en que el contenido afirmativo-negativo de *no quiero* < > *acordarme* no debe deslindarse como si del topónimo de un estadillo geográfico-militar se tratase. ¿A quién se le ocurriría estipular cuáles son las coordenadas espacio-temporales (cronotopo) de *El Castillo* de Kafka para ubicarlo en su lugar exacto? No cabe por menos que preguntarse entonces, ¿sobre qué base se está indagando o calculando el obnubilado topónimo cervantino? No se puede hablar del origen de ningún fenómeno sin haberlo descrito previamente. Y (el origen de) esta descripción cervantina es únicamente la imaginativa ficción literaria de su «imaginative writer», como calificara Freud, en la *Standard Edition* de sus obras, al insigne escritor. Y ni el *terminus a quo* ni el

⁴⁰ ¿No es, justamente, Tomás Moro quien introduce, por la misma época, el sueño de una sociedad ideal o lugar inexistente (*Ou-Topos* = No-Lugar)? Y el vasco Lope de Aguirre (1518-1561) recorre toda la selva del Amazonas buscando el El (río) Dorado para construir una ciudad de oro.

⁴¹ La mencionada autora dice exactamente así: «no entiendo porque (sic) los ‘críticos’ quisieron quitar importancia al *schifter* más marcado *no quiero acordarme*». Elsa Dehenin, *Los discursos del relato. Esbozo de una narratología discursiva*, in AIH. Actas IX, 1986.

terminus ad quem de cualquier descripción (cervantina) es, que se sepa, medible o calculable ni *a priori* ni *a posteriori*. ¿Y si en lo que atañe a la caprichosa ficción literaria, el monopolio cientista de ese tipo de cálculos (de relleno) fuese aquí *desmedido*?⁴² ¿Hasta dónde se puede llevar la *mesura* sin caer en esa *desmesura* que los ingleses llaman *category mistake* (transposición categorial)⁴³? ¿Se medirá algún día el *tiempo (que se ha) perdido* o ganado en escribir/leer la ‘inconmensurable’ *Recherche du temps perdu*? ¡La medición temporal para determinar quién es el ganador de una prueba de atletismo, la salida de aviones, trenes, etc., no es aquí homologable! ¿Se calcularán algún día los kilómetros del emblemático *Voyage au bout de la nuit* de L.-F. Céline? En vano se pretenderá establecer un tiempo o un espacio mensurables para lo que allí se enuncia. ¿Se computará un día de estos la libido freudiana? Por lo que a nosotros respecta, ni que decir tiene, encontramos que ese tipo de cálculos es francamente desmedido o desmesurado. Esos estadillos no debieran traspasar el umbral de las cantinas militares. Por lo demás, que una medida sea muy precisa no implica que sea automáticamente válida. Para evaluar la pertinencia de cualquier medición se deben comparar sus resultados con los que proporciona la llamada prueba de referencia (*gold standard*)⁴⁴. Y esta referencia no existe con independencia del (mentiroso o ficticio) relato en cuestión.

Pascal acusaba ya a los partidarios de similar rigor de querer «traiter géométriquement ces choses fines, et se rendent ridicules, [car ce] n’est pas la manière d’agir en cette sorte de raisonnement»⁴⁵. Así lo decía A. Reyes a mediados del pasado siglo XX: «Nada de cifras ni de curvas (...) Nada de buscar las proporciones de los ingredientes del genio»⁴⁶. Existen (¡afortunadamente!) relatos como el del *Quijote* y tantos otros que la ciencia positiva no puede, no sabe, ni debe averiguar. Whitehead y Bronowski señalaron hace tiempo que una exactitud exacerbada era una impostura. En su ya proverbial desconfianza hacia el imperante academicismo universitario finisecular, el bifronte y especular Machado-Mairena prevenía contra la erudición *desmesurada* en estos términos: «Mucho me temo, sin embargo, que nuestros profesores de Literatura –dicho sea sin ánimo de molestar a ninguno de ellos— os hablen muy de pasada de nuestro *folklore*, sin insistir ni ahondar en el tema, y que pretendan explicarnos nuestra literatura como el producto de una actividad exclusivamente erudita»⁴⁷, o científica, como es ahora el caso. Erudición y positivismo cabalgaban de la mano. Pero ya desde el Medioevo se escribía: «cum errat eruditus, errat errare erudito». Pero el Paradigma de Occidente soporta mal la aporía.

⁴² Aquel que «se borne à affirmer doit s'attendre qu'on se borne à le contredire». Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p.47.

⁴³ Según P. Ricoeur: «G. Ryle appelle *category mistake* —méprise catégorielle— ce qui consiste à <présenter les faits d’une catégorie dans les idiomes appropriés à une autre>». P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, p. 250.

⁴⁴ La fiabilidad de la medición *gold standard* se basa, al menos, en la repetibilidad (más de una vez en idénticas condiciones). Y del *Quijote* no se dispone del manuscrito original, sólo nos quedan variantes...

⁴⁵ B. Pascal, “Différence entre l’esprit de géométrie et l’esprit de finesse”, in *Pensées*, Fragmento 1, edición de L. Brunschvicg.

⁴⁶ A. Reyes, “El método histórico en la crítica literaria”, in *La experiencia literaria*, Barcelona, Bruguera, 1986, p.274.

⁴⁷ M. y A. Machado, *Obras completas*, Madrid, Ed. Plenitud, 1973.

¡Como si un poema o una novela fuese *un* problema que encontrase matemática solución! Esta fabulilla entresacada del *Quijote* parece darnos razón

venían tres labradoras sobre tres pollinos, o pollinas, que el autor no lo declara, [...] pero como no va mucho en esto, no hay para qué detenernos en averiguarlo (DQ: II, 107).

Pero a buen número de investigadores si que parece que les va mucho en «averiguar» si, al margen de estas fabulaciones quijotescas, se puede ‘calcular científicamente’ si eran «pollinos» o «pollinas»; si era Argamasilla de Alba o Villanueva de los Infantes. A. Reyes previene contra el peligro que supone proceder por «cadena o sustitución de equivalencias parciales». Por ello recrimina a aquellos que, a partir de una «referencia o inexactitud geográfica, que para nada afectan la intención o la verdad poéticas, quieren sacar indiferencias sobre si la acción de la *Celestina* acontece en Toledo, en Sevilla o en Salamanca»⁴⁸. Pero la crítica universitarian ha sido perseverante. He aquí otro ejemplo hartamente ilustrativo al respecto. Hacia el final de sus *Mémoires d’Outre-Tombe*, Chateaubriand describe cómo se pone la luna de la noche del 16 de noviembre de 1841. Pues bien, J. Levaillant, afamado especialista en Chateaubriand, demostró fehacientemente a mediados del pasado siglo XX, que aquella noche no había luna... ¿Y?

2.3. El «principio de incertidumbre» de Heisenberg

Este «principio de incertidumbre» de Heisenberg asegura que si bien es verdad que se pueden medir algunas cosas de manera precisa, no se puede hacer lo mismo con enunciados que son indeterminados, inciertos o borrosos. Se mire por donde se mire, este comienzo del *Quijote* no deja de ser in-definido y ajeno a los cálculos y respuestas con las que se ha pretendido colmar su incertidumbre, ¡para darle veracidad! Lovejoy llamó «estamundatismo» a un principio de plenitud que parte del supuesto de una gradualidad de todo lo existente, sin hueco alguno, concebido metafóricamente como una cadena o como una escala. No otra cosa pretende el positivismo filológico: colmarlo todo.

La elipsis narrativa⁴⁹, «dire ce qui n’est pas / ne pas dire ce qui est» (o catacresis *Significante* (de lo reprimido) de ese topónimo inaugural que tanto les trae de cabeza, anuncia una negatividad o, si se quiere, una heterotopía que se proclama como afirmación no positiva, creadora y fraguándose en un principio de indeterminación⁵⁰ al que vendrán a sobreponerse otras tantas sínkopas, elipsis⁵¹, asíndeton, catacresis, etc. que no saben ceñirse a la simple comunicación ni al sentido único y preestablecido. Dicha suma de negatividades

⁴⁸ A. Reyes, *op. cit.* p. 279.

⁴⁹ «La actual física molecular conoce el concepto de “agujero” que no equivale a una simple ausencia de materia. Es una ausencia de materia en la disposición estructural que supone su presencia. En estas condiciones, el “agujero” se comporta de un modo tan material que se puede medir su peso, naturalmente en valores negativos. Y los físicos hablan legítimamente de “agujeros” “pesados” y “ligeros”. El teórico del verso se ve obligado a tener en cuenta fenómenos análogos». I. M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Fundamentos, 1978, p. 134

⁵⁰ Tal es el caso del pintor-poeta Henri Michaux, cuya obra está repleta de lo que él llama «l’art du court-circuit», de l’ellipse et de l’asyndète» con el fin de mantener a distancia «les puissances environnantes du monde hostile».

⁵¹ Bien es verdad que al lado de Donato, muchos otros clásicos (como *Flores Rhetorici* de Alberico, *Introductiones dictandi* de Paulus Camaldulensis, etc.) catalogaban la elipsis como vicio.

imprime al relato una *obscuritas* de dirección imprecisa que se opone a lo pleno, a la cuenta o a la contabilidad: al pleno decir (de lo dicho). Lo cual supone un límite a la homogeneización, a la uniformización, al poder unificador del discurso oficial (académico del *Significante Amo*). P. Reverdy no dudó en afirmar que el arte empieza allí donde la causalidad acaba. Y en 1931 B. Crémieux denunciaba como impostura querer hacer de la literatura algo homogéneo y lógico⁵².

Desde hace ya cuatro siglos, Cervantes ha inscrito la falta *in medias res*, en el corazón de la obra, oponiéndose a la concepción clásica que tiende a saturar cualquier sublimación que oculte la falta. Y esta catracresis se repite, no por casualidad, a lo largo de la obra cervantina. He aquí otra elipsis aparentemente anodina:

La [hora] del alba sería cuando Don Quijote...

Frente al positivismo de antaño que todo lo quiere colmar, el verdadero caminar literario es multiparadigmático, *postmoderno*, *deconstructivista* y ajeno a cualquier verismo fotográfico, superficial o cientista. Para Heidegger existe una nada positiva o creadora. R. Ricatte habla de la «écriture du vide»⁵³ para rendir cuentas de los silencios y elipsis de autor. Pero los prejuicios del paradigma del déficit son tan resistentes como el caparazón de una tortuga.

2.4. Lo performativo (o el (no) decir de lo dicho)

Frente al viejo empirismo historicista y psicologizante de la vieja historia literaria, – ese «fantasma intelectual»– como la denomina Edoardo Sanguinetti, deconstructivismos de muy variada índole estipularon que el discurso literario nunca se reduce a lo que enuncia ni es asignable al (lugar del yo) que lo enuncia. Parafraseando a J. Perner podemos decir con él que tampoco lo descrito en una poesía o en una novela tiene necesidad de existir⁵⁴. Además, «a los poetas y, en general, a los hombres de letras, las reglas de su juego les permiten, les obligan, en realidad, a hacer todas las cosas que no pueden los científicos (...) la imprudencia verbal (...) se convierte en un deber artístico, en una especie de imperativo categórico»⁵⁵. ¡Aunque rabie Garcilaso! Y esta «imprudencia» inherente a la ficción exige deslindar —y no con-fundir— lo puramente ilocutivo (o informativo) con lo performativo (el (no) decir de lo dicho). Performancia que en una obra maestra como ésta la constituye, para empezar, un callado o no-dicho que apunta a la impertinencia y a la transgresión (de lo dicho).

Todo un pensamiento multiparadigmático con Lacan a la cabeza considera que lo ficcional trata con «una escritura que no se descifra porque no es una escritura de mensaje, no comunica nada, no se dirige al Otro». Antes bien, proviene de la enigmática e inconmensurable heterogeneidad del Otro. Por eso ningún *Significante* (del discurso del Otro) logra decirlo todo. Así pues, lo que se dice es un ‘más’ o un ‘menos’ de lo que se quiere decir. El viejo positivismo filológico-universitario pensó erróneamente que había

⁵² B. Crémieux, *Inquiétude et reconstruction*, Paris, Sagitaire, 1941.

⁵³ R. Ricatte, “Les vides du récit et les richesses du vide”, in *Etudes Littéraires*, vol. 15, n°3, déc. 1982, p. 291-311.

⁵⁴ J. Perner, *Comprender la mente representacional*, Barcelona, Editorial Paidós, 1994, p.34.

⁵⁵ A. Huxley, *Literatura y ciencia*, Buenos Aires, E.D.H.A.S.A., 1964, pp. 47-48.

que situar el «bien decir» literario⁵⁶ del lado del enunciado («contenido objetivo»⁵⁷ cuya estructura sintáctica presupone una relación puramente interna entre un sintagma nominal y otro verbal), y no de la enunciación (lo que no tiene palabra directa: su ‘escenografía’)⁵⁸. Si esto es así, cabe preguntarse entonces ¿qué valor adquiere hallar un topónimo (como Villanueva de los Infantes) que *ex-siste* fuera de un relato que no es ni una crónica ni un mensaje? En «La contrefiction dans *Jacques le Fataliste*», Maxime Abolgassemi escribe : «Je peux dire ce qui est (récit neutre), ne pas dire ce qui est (ellipse), dire ce qui n’est pas (contrefiction) (...) Pourquoi, en effet, dire ce qui n’a pas eu lieu, plutôt que de raconter l’histoire attendue ?»⁵⁹. Y al comienzo del capítulo IX de *Les Faux Monnayeurs*, Edouard anota en su «Journal»

et j’ai plus de regard pour ce qui pourrait être, infiniment plus que pour ce qui a été.

A ese topónimo que nunca se nombra, la «Teoría» lo hace ‘existir’, paradójicamente, introduciéndolo desde fuera y proclamándolo solemnemente... Sólo falta que en una próxima edición del *Quijote* se sustituya *En un lugar de la Mancha de cuyo no quiero acordarme...* por su topónimo ecuacional «En Villanueva de lo Infantes...». Como escribe A. Reyes, esto si que «equivaldría a descubrirle la oculta traza, que algún loco quiso encontrar rehaciendo, con las letras de cada frase del *Quijote*, otra frase distinta»⁶⁰. La ficción no requiere justificación ni verificación. Verificarla sería, en el mejor de los casos, restringirla, amputarla. Lo paradójico de cualquier matematización de la ficción es que ésta no se deja cifrar, a lo sumo descifrar. Su ciframiento o planteamiento *a quo* y su cálculo con vistas a un *terminus ad quem* desemboca en mayor falsedad de la que conlleva la utopía quijotesca del topos no localizado, visto desde «lugar ninguno». ¿Habría que empezar por «il était une fois la réalité»? como escribió una vez Louis Aragon? Lacan habla de un resto no-localizable que él llamó el objeto «petit a». Precisamente porque *esto* no es *aquello*, la crítica literaria posibilita que la elipsis (del topónimo) como falta se haga saber...

2.5. Atopía Significante

Según la postmoderna perspectiva ‘deconstructivista’ que nosotros hacemos nuestra (Gadamer, Ricoeur, Lyotard, Barthes, Baudrillard, Deleuze, Lacan, Octavio Paz, Ricardo Piglia, etc.), al jugar ampliamente con la elipsis o no-mención del ‘algo’⁶¹, cual es el caso con ese in-deciso *lugar de la Mancha* que Cervantes tuvo a bien sugerir antes que designar, a manera de sustracción u ocultamiento (— más allá del sentido lateral o *Nebensinn* de Freud—) respecto a un modo ‘directo’ de conocer ; el autor apunta —literariamente— hacia formas desviadas de la representación ‘directa’. Este descentramiento discursivo, en

⁵⁶ ¿ Se trata de un bien decir opuesto al mal decir goliárdico-medieval sobre el sexo?

⁵⁷ En su *The Philosophy of Rhetoric* (1936), I. A. Richards habla ya de «la superstición del significado propio» (de un vocablo o de una expresión).

⁵⁸ J.-L. Schefer, *Scénographie d’un tableau*, Paris, Seuil, 1969.

⁵⁹ M. Abolgassemi, «La contrefiction dans Jacques le Fataliste», n° 134 in *Poétique*, avril 2003, n° 134, p.223.

⁶⁰ A. Reyes, *la experiencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 114.

⁶¹ La « foirade » como la llama Samuel Beckett

el sentido de Deleuze, desespera (del mensaje) de la comunicación, haciendo de la *negativización* (del topónimo en cuestión) un simulacro de ella.

Sabido es que *El Quijote* habla desde diferentes lugares, planos, perspectivas y ‘carencias’, no es, pues, unívoco ni unidireccional. Con ello, en ausencia de la cosa negativamente designada, la vaguedad propia del *Significante* poético se impone. ¿Hay mejor forma de trenzar así códigos que deslegitimen el sentido único (*ne varietur*) del texto pluralizándolo? Lo que nos lleva a decir con R. Barthes que «la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen». ¿Por qué empeñarse entonces en restituir ‘positivamente’ lo que Cervantes no quiere y el texto obnubila, desenfoca y diluye entre sus intersticios? ¿No estipulaba la vieja tradición humanista y romántica que había que respetar escrupulosamente los designios del autor? Y como Cervantes no incluye ninguna mención paratextual que diga «basado en hechos reales», nada justifica que se interfiera en lo que se cuenta... Desde esta perspectiva, el referente *no cuenta*...

En *Ficción y dicción* Genette considera que los enunciados de ficción son aserciones fingidas dentro de una vertiginosa puesta en abismo, ya que son actos de habla simulados por alguien que sólo relata o describe la manipulación —figural y ficcional— que lo anuda a su obra. Para esta total y soberana capacidad de maniobra que tiene el autor-Sujeto de ficciones, parecida a la del rey Midas, Genette habla de «metalepsis de autor» (G. Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*). Paul de Man insiste en que el lenguaje literario es siempre retórico. C. Metz se refería continuamente al cine como *Signifiant imaginaire* (o filme de ficción). No se le pueden, por tanto, plantear cuestiones de mimesis (verdad o falsedad), de referente, etc. Su verdad es siempre mentira, porque siempre es retórica. En sus comienzos, R. Girard estudió ese *mensonge romantique* como *vérité romanesque*. La ficción sostiene a la verdad. Algo que, en cierto modo, se corresponde con el afortunado título de Gloria Fuertes, *La Poesía No Es Un Cuento*. Lacan apunta, incluso, que la verdad (imaginaria del Sujeto con la que se enfrenta el psicoanalista) tiene estructura de ficción. Debemos desembarazarnos de la exclusiva idolatría de la mimesis en literatura: «Le langage, avant de signifier quelque chose, signifie pour quelqu’un»⁶².

2.6. Heterotipia del Quijote

En lo que al *Quijote* respecta, escatimar la plena expresión (eludiendo un topónimo nada más empezar el relato) sitúa ya de por sí este discurso cervantino en el reverso de la discursividad privilegiada de un supuesto saber o querer decir(lo todo). Supuesto saber o decir que ignora, entre otras cosas, que «L’art n’est qu’une substitution»⁶³. Es decir, como toda ficción, la *quijotesca* se teje en las antípodas de cualquier crónica o de cualquier cientismo positivista que todo lo mide, cataloga, examina y compara, ignorando o tachando lo no idéntico, que es ese gran desconocido: el *Autre*. Ya Schiller había alabado al artista cuya obra es conocida por lo que omite.

Hoy día sabemos que con la adopción del punto de vista en narratología se produce un quiebro epistemológico cuando se proclama que el enfoque (cervantino) crea al objeto *quijotesco*, desmarcándolo así de la realidad que le precede y de la que procede. Es la

⁶² J. Lacan, *Ecrits*, Paris, Seuil, p.82.

⁶³ A. Albalat, *L’art d’écrire*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 156.

relación del sujeto al *Otro* (imposible) la que engendra al 'relato' y no al revés⁶⁴. También para las ciencias de la formalización el objeto no existe de antemano. La descripción de un objeto es a su vez su creación. Por similares razones, un cognitivista principio de asimetría estipuló que la obra re-presenta, entre otros, a su autor (biológico), pero éste ya no representa a aquélla.

En buena medida, el topónimo elidido por Cervantes⁶⁵ diluye, nada más emprezar el relato, su ubicación explícita⁶⁶ dentro de la geografía manchega. Su no-mención exhibe únicamente la huella silenciada y metonímica de esa gran *metáfora manchega* que es todo el *Quijote*. Derrida (*Psyché. Invention de l'autre* (1987) considera que la elisión o «tachadura» en forma de anonimato o de no-aparecer articula en el discurso de su autor presencias «negadas» de (su) realidad. Su ya proverbial «différance» tiene que ver con lo diferente como algo no idéntico. Y ese espaciamiento (distanciación o distanciamiento) es el que produce *diferencias* que nunca están presentes. Así se pone en tela de juicio toda idea de origen y de adjudicación de autorías⁶⁷.

Se trata, como escribe Marthe Robert a propósito de Cervantes y de Kafka, de «ese rol sorprendente del lenguaje, siempre excesivo y siempre insuficiente»⁶⁸, máxime cuando estemos frente al «hermoso mentir» de una obra maestra de la *narratio fictilis*. No hay más que recordar aquella otra proverbial elipsis del *Quijote* mediante el adverbio-conjunción «luego», sancionando así el asíndeton⁶⁹

Ladran, luego cabalgamos

Tratamos, pues, con un discurso cuya(s) elipsis permanecerá(n) siempre por enunciar dentro de su inaugural y luego ya ingente *reserva textual*. Reserva textual extremadamente *discreta*, siempre latente, ya sostenida, como en filigrana, mediante la

⁶⁴ La coherencia narrativa del *Quijote* ha sido siempre puesta en entredicho. F. Umbral lo lamenta ingenuamente. Los tiempos muertos prevalecen sobre los núcleos de la acción, y éstos a menudo no respetan ningún tipo de orden causal. Es difícil identificar los esquemas actanciales que estructuran el relato: no se sabe quién actúa de sujeto y quién de oponente, quién es protagonista y quién secundario, y el punto de vista en este sentido fluctúa constantemente.

⁶⁵ Topónimo que al igual que sucede con un antropónimo o nombre propio comparte y en cierta medida responde a un complejo de identidades (como pueden ser la ubicación, antecedentes, edad, sexo, ocupación, estado civil, etc.). Muñoz Molina cuenta como tiene personajes a los que (le) cuesta nombrar. «Repasando mis novelas, encuentro que la mayor parte, sobre todo los masculinos, sólo tienen apellido: Minaya, Utrera, Medina, Maraña..., y hay algunos que incluso carecen por completo de nombre». Entresacado de *a.b.c. cultural*. ¿Sería labor del crítico bautizarlos?

⁶⁶ René Char ha escrito cuatro siglos después de Cervantes lo siguiente «un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves: seules les traces font rêver».

⁶⁷ Pero nunca faltarán los que, como Rosa Navarro Durán, encuentren un autor individual a lo que es un relato participativo: «Siempre hemos leído [el *Lazarillo*] como una obra anónima, pero no es hija de la piedra, sino del mejor prosista de la primera mitad del siglo XVI, el mejor valedor de Erasmo en España: Alfonso de Valdés, secretario de cartas latinas del Emperador». Ni un Adolfo Sotelo Vázquez para felicitarla: «La profesora Rosa Navarro, partiendo de una sagacísima lectura del texto (...) ha revolucionado los estudios sobre la novela de 1554 y del campo cultural que la rodea».

⁶⁸ M. Robert, *L'ancien et le nouveau, de Don Quichotte à Kafka*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967, p. 20.

⁶⁹ A este respecto, nos parece oportuno recordar aquí que el asíndeton, figura que afecta a la construcción lógico-sintáctica del enunciado, ya que académicamente se la define como la omisión de nexos o conjunciones entre palabras, proposiciones u oraciones, deja in-deciso cualquier causalismo.

Ladran, luego cabalgamos

negatividad de la sugerencia, ya mediante exuberancias o digresiones, lográndose con todo ello enriquecer la significación o *significancia* (duplicarla, triplicarla, etc.). Quizá sea ésta la mejor base potencial y exponencial de la poeticidad, que siempre sugiere más de lo que dice, sin plantearse jamás establecer significados plenos (*ne varietur*, que no le(s) corresponde(n)).

Pero todo saber positivista incapacita para leer al *Significante* como síntoma de un *saber* que no es (o *no-está-en-su-puesto(saber)*). Por eso Derrida descalifica con su famoso «abbau» al positivismo, dado que éste es exclusivamente una «filosofía de la presencia». En psicoanálisis freudo-lacaniano el síntoma es (el) *Significante* de un saber que no es (o *no-está-en-su-puesto*). Por eso algunos «no sospecharon que la Mancha y Montiel y la magna figura del caballero serían, para el porvenir, no menos poéticas que las estepas de Simbad o que las vastas geografías de Ariosto», declaraba el omnímodo Borges⁷⁰. De ahí que todos nuestros esfuerzos hayan tendido a demostrar que nunca es pertinente despejar los *caprichos desmesurados o inconmensurables* que son las ficciones literarias a base de erudición, cronologías, *ismos*, estadísticas (recursos frecuenciales a base de recuentos diferenciales, etc.) A la luz de las consideraciones que preceden, conviene interrogarse para responder a medias, ¿no es la «Teoría» lo más opuesta a los caprichos o indecisiones de la ficción?

2.7. La «Différance» con vistas a una *lectio melior*

En «La structure et la forme», Lévi-Strauss ha determinado que, en el caso de la literatura oral, el sentido lo suministra siempre el conjunto de variantes, es decir el sistema de compatibilidades e incompatibilidades que caracteriza al conjunto permutable (o folclórico-medieval de refranes, cuentos populares, «consejas», etc. que es el *Quijote*). Según declara consternado R. Flores, la primera edición (autorizada) del *Quijote* se obtuvo a partir de un manuscrito, desde entonces desaparecido, que fue previamente sometido «a una despiada manipulación y desfiguración». Si a ello se añade que, por tergiversada que fuese dicha edición, la segunda supuso 3.925 cambios con respecto a la primera, ¿qué queda del manuscrito cervantino? En realidad, variantes y más variantes, ausencias, faltas (gazapos) que una ecdótica o estudio de variantes trata de dirimir con vistas a una *lectio melior*. Según A. Tovar se trata de proceder a « la preparación de un texto legible, libre de erratas y corruptelas, la fijación de un texto lo más próximo posible a lo que pudo escribir el autor o lo que se imagina que es autor»⁷¹. Afín de cuentas, el exuberante relato del *Quijote* seguirá viviendo de su heterotopia, de la restitución de la sustitución, de la sustitución de la permutación *ad libitum*... Es más, Cervantes registra ya variantes diatópicas (y diastráticas)

Unas raciones de un pescado que en Castilla llaman abadejo y en Andalucía bacallao, y en otras partes curadillo, y en otras truchuela (DQI, 86)

En una palabra, y para acabar, tanto el destino de la novela como el del personaje encarnan el objeto irremediabilmente perdido: el «objeto a» de

⁷⁰ J.-L. Borges, *Obras completas*, v. II, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, p. 177

⁷¹ A. Tovar, *Lingüística y Filología Clásica*, Madrid, 1944.

Lacan. Objeto que nosotros hemos dado en llamar elipsis gracias a la cual la falta se hace saber.

3. Conclusiones moebianas

En cualquier caso, y tras las consideraciones aquí expuestas, todo cientismo basado en un incuestionable ritual de observación-medición-inducción, en uno sólo, es positivismo caduco o recalentado. Cuenta Ana Elisa Spielberg en su tesis doctoral, tesis que lleva por título *Werner Heisenberg: Reflexiones sobre Pragmatismo y Positivismo*, cómo Heisenberg considera que «Para los positivistas existe una solución sencilla: el mundo está dividido en aquello que se puede decir con claridad y aquello sobre lo que hay que callar No hay filosofía más sin sentido que ésta. Porque no hay apenas nada que pueda expresarse con claridad. Si se eliminara todo lo oscuro probablemente sólo quedarían algunas tautologías carentes por completo de interés». No se puede confundir la sencillez, que no es nada, con la modesta y secreta complejidad.

La utilización en ciencias humanas los métodos precisos y cuantitativos de las ciencias exactas degeneró porque amordazan hasta tal punto la creatividad literaria, que acaban asfixiándola. Decía Valle-Inclán,

Ambicioné que mi verbo fuese como un claro cristal, misterio, luz y fortaleza... Concebía como un sueño que las palabras apareciesen sin edad, al modo de creaciones eternas, llenas de la secreta virtud de los cristales. Y años enteros trabajé con la voluntad de un asceta, dolor y gozo, para darles emoción de estrellas, de fontanas y de yerbas frescas⁷²

Huyamos de los «monstruos matemáticos», aconsejaba Lakatos⁷³. En el sobrecogedor poema que lleva por título “l’Argument du Poème pulvérisé”, R. Char se interroga

Comment vivre sans inconnus devant soi ?

Subrayar la inopia aquí es en sí misma mucho más significativa que cualquier restitución o índice de frecuencias⁷⁴. Además, en la mayoría de los casos, tras esos cálculos quedan disimuladas o tergiversadas las verdaderas señas de identidad de la obra en cuestión. Cervantes «exhibe» la paradójica escritura de una negación metonímica representada por la *negatividad*⁷⁵ de su descripción: ... *de cuyo nombre no quiero*

⁷² R.-M. del Valle-Inclán, *Obras completas*. 2 vol, Madrid, Editorial Plenitud, 1952, p. 823.

⁷³ I. Lakatos, I. y A. Musgrave, *La crítica y el desarrollo del conocimiento*, Barcelona, Grijalbo, 1975. I. Lakatos, *Matemática, ciencia y epistemología*, Madrid, Alianza, 1981.

⁷⁴ Es ya sintomático que Strachey señale que el vocabulario de los clásicos franceses está conformado por unas quince mil palabras, mientras que el de Shakespeare rebasa las veinticinco mil... Y «Pope emplea tres o cuatro veces más nombres de colores que Shakespeare y los utiliza unas diez veces más». J. Bronowski, *El sentido común de la ciencia*, Barcelona, Ediciones Península, 1978, p. 25

⁷⁵ Una máxima del antiguo arte de la guerra era no mostrar nunca toda la fuerza al adversario. «La actual física molecular conoce el concepto de “agujero” que no equivale a una simple ausencia de materia. Es una ausencia de materia en la disposición estructural que supone su presencia. En estas condiciones, el “agujero” se comporta de un modo tan material que se puede medir su peso, naturalmente en valores negativos. Y los físicos hablan legítimamente de “agujeros” “pesados” y “ligeros”. El teórico del verso se ve obligado a tener

acordarme... Y escribiendo esto, Cervantes inaugura su propio orden imaginario en perfecta sintonía con el orden simbólico estructuralmente incompleto o faltante. Este «olvido» da cuenta de que (en el inconsciente) algo no se inscribe en lo que (se) escribe. No había, pues, que caer en la trampa de los que *cuentan* ni de la cuenta⁷⁶; y sí *contar* con ese «aixó era i no era», según reza el ‘maravilloso’ comienzo de los tradicionales cuentos mallorquines.

Como toda descripción (literaria), ésta de Cervantes no es nunca ni científica ni demostrativa; es exploratoria⁷⁷. Ni el lenguaje común, y mucho menos el literario, es literal o unidimensional, por lo que no es nunca capaz de un desarrollo formal completo y exhaustivo. La descripción se asemeja más bien a una observación provocada «*pour voir*» este anónimo lugar manchego sostenido en abertura, hiancia o agujero. «No creo en las descripciones. En general, son falsas. No conviene describir, sino sugerir», escribía Borges. También el investigador (como el escritor) está «agujereado» (recubierto inconscientemente) antes de que descubra la invención (que tapa o venga a tapar su falta). No tomar en cuenta esta verdad (de la falta) fundamental es precisamente el error recurrente del apriorismo y del positivismo.

A muy grandes rasgos y siguiendo la línea de Platón, Hegel Lacan, etc., esta negatividad inaugural de la que venimos hablando sería algo así como el deseo pensado en tanto que carencia en relación con una falta. Para el psicoanálisis, el deseo es lo reprimido/nega(tiviza)do de la representación/descripción. Lo cual posibilita una *torsión moebiana* que relance *hic et nunc* su vuelta sobre sí misma: «se trata siempre de lo siguiente: a lo que se enuncia como signifiante se le da una lectura diferente de lo que significa»⁷⁸. Y este «diferente de lo que significa» está ligado a un devenir, a una producción de intensidades. Estamos, pues, frente a lo que Lausberg denomina una *obscuritas de dirección imprecisa*⁷⁹. Y querer rectificar, desde el comienzo, esa *dirección imprecisa* que inaugura el *Quijote* sometiéndola a la rectitud sin desvío de una escala lógico-matemática (*rectus ordo > recta ordinatio*), no es menos alienante que la *obscuritas* o *negatividad* elíptica insinuada por Cervantes. Filologismo o positivismo, ¡qué más da! cada época tiene su *pedant(e)ismo*. «La plaga de la literatura inglesa es el esteticismo, como de la francesa el academismo, de la española el barroquismo y de la alemana la pedantería (...) Garrulería y ampulosidad, dos defectos característicos de nuestros gustos literarios tradicionales», decía L. Cernuda⁸⁰.

en cuenta fenómenos análogos». I. M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Fundamentos, 1978, p. 134

⁷⁶ En efecto, en su *Psychologie de l'éducation* (1910), G. Le Bon constataba que : «On a remplacé l'étude la littérature elle-même par l'étude de l'histoire littéraire, en sorte qu'on sait moins ce qu'il a dans les principales *Maximes* de La Rochefoucault que la différence qu'il y a entre les éditions successives des *Maximes*».

⁷⁷ A su vez, frente a la descripción (cervantina), el llamado ‘modelo teórico’ reduce la complejidad, procede por simplificaciones a fin de tratar solamente los aspectos más importantes para ser analizados, y es justamente esta reducción (teórica) la que va a diferenciarlo de una descripción.

⁷⁸ J. Lacan, *Aun* (Barcelona: Paidós, 1985) p.49.

⁷⁹ «La *obscuritas* insinuada al público es un fenómeno de alienación». H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1983, p. 76.

⁸⁰ “Arte poética de Luis Cernuda” por Luis Cernuda, in *Prometeo digital*, www.prometeo.es.org es una creación de la Asociación Prometeo de Poesía.

El antidiscursivo Cervantes recoge todo un legado floklórico-medieval mediante fragmentaciones, silencios y relanzamientos que nada tendrán que ver con la función comunicativa (el hacer-saber lógico-discursivo) de la forma y de la representación de un *continuum* de formas y géneros preestablecidos. Así es cómo el relato quijotesco puede volverse liviano y despreocupado; puede renunciar a lo absoluto, al sentido y a la homogeneidad; puede, finalmente, apropiarse de nuevo de géneros y de formas para jugar con ellos, distorsionándolos. Dicha distorsión solo irá en contra de los hábitos de lectura que luego tendremos⁸¹.

Si la física cuantitativa así como el indeterminismo de la teoría de « caos » rechazan hoy formalmente la teoría *newtoniana* según la cual todo es absolutamente mensurable, observable y reproducible en el laboratorio; si el SIM (Sistema Interamericano de Metrología) reconoce unidades no-dimensionales o adimensionales⁸² como el «neper» o el «bel», ¿cómo es posible que la «Teoría» siga midiendo la desmesura, profusión, capricho o fantasía literaria para someterla implacablemente a la prueba empírica de la demostración racionalista de su diégesis? A decir verdad, a tal prueba sólo responde cierta prosa (o poesía mutilada) evanescente e intrascendente, fruto de una fría elaboración de despacho. Para el deconstructivismo más actual hay que avanzar más allá de lo mensurable o tangible (experiencia sensible, según Descartes), ya que las últimas teorizaciones en matemáticas, física, astronomía o psicoanálisis (lacaniano), muestran una disponibilidad a pensar el universo desde lo abstracto. ¿Y hay algo más ‘abstracto’ y *universal* que el *Quijote*? ¿Cómo pe(n)sarlo o medirlo entonces ? ¿No sería preferible que sea él el que nos ayude a pensar al Otro (incommensurable)? De lo que se deduce que la relación –matemático-cuantitativa entre ficción y realidad se resuelve, finalmente, en una aporía imposible de colmar. Camino éste preñado de obstáculos, ya que, en el mejor de los casos, el pasado no puede ser aprehendido más que *cum grano salis* del presente, según la afortunada expresión de Marx.

Hemos intentando así probar que por más y más «granos» que se le adjudiquen al *ingenioso* relato, jamás harán montón. Aunque se añadan muchos millones de millones de granos, nunca habrá montón. Hay creación *quijotesca* porque se construyen formas allí donde no hay nada... Haciendo suyo un viejo proverbio árabe, M. de Narpois justifica así su desdén en *La búsqueda del tiempo perdido*

Les chiens aboient, la caravane passe

Es lo mismo que había dicho Cervantes:

Ladran, luego cabalgamos

Dicho esto, el cambio de paradigma en una disciplina como la nuestra puede acarrear cambios sustanciales en campos concomitantes. Fue lo que sucedió cuando F. de Saussure publicó su *Cours de linguistique générale* en 1916. El enfoque estructuralista sacudió el campo de la antropología, de la sociología, del psicoanálisis, etc. Con la publicación en 1962 de *The structure of scientific revolution*⁸³, Kuhn propone, esta vez, un «cambio»

⁸¹ El anástrofe o inversión del orden de las palabras de una oración para conseguir un efecto retórico-estilístico puede luego quedar «doxificada» o esterotipada. Tal es el caso de la expresión: «Campo a través».

⁸² Se trata de magnitudes de dimensión uno o adimensionales cuyos exponentes se reducen todos a cero.

⁸³ Quizá el más emblemático sea T.Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, México, F.C.E, 1986. F. Suppe (ed.), *The Structure of Scientific Theories*, University of Illinois Press, 1974. Y como trabajo de

multiparadigmático. Para ello se encargó de ofrecer argumentos persuasivos contra la creencia generalizada de un desarrollo (*Progreso*) dentro de un único paradigma. Kuhn acuñó el término de «matriz interdisciplinar» para sustantivar un «pensamiento complejo» que repercutiría luego en una propuesta multiparadigmática basada ya en un saber «transdisciplinar»⁸⁴, «transcultural»⁸⁵ y «transtextual»⁸⁶ a través de la inseminación y la diseminación, la desterritorialización, reterritorialización del *Significante* y del significado, etc. Dicha propuesta se extendería rápidamente a todos los campos del saber, ya que « Guiados por el nuevo paradigma, los científicos (...) ven cosas nuevas (...) Es como si la comunidad profesional hubiera sido transportada repentinamente a otro planeta donde los objetos familiares se ven bajo una luz diferente»⁸⁷. Derrida procederá inmediatamente a *deconstruir* toda la lógica del Signo saussureano basado en una presencia originaria que el signo vendría a sustituir. Por su parte, Lacan establece la *falta* u objeto «a» como constitutivo. Tal inopia impide cualquier posible reapropiación ontológica o teleológica, excediendo la alternativa de la presencia y de la ausencia... en *El Quijote*. ¡Ah! La California real que está en las antípodas de Boston, debe su topónimo a una isla fantástica que figura en *Las sergas de Esplandián* de Montalvo, quinto libro de los *Amadis*. De esta California sí hemos querido acordarnos.

síntesis puede consultarse L. Laudan, "Theories of Scientific method from Platon to Mach: A bibliographical review" in *History of Science*, vol. 7. M. W. Wartofsky, *Introducción a la Filosofía de la Ciencia*, Madrid, Alianza Universidad, 1978. L. K. Nash, *The Nature of Natural Sciences*, Boston, Little Brown, 1963. A. N. Whitehead, *The Concept of Nature*. University of Michigan Press, 1957 (traducido al castellano en Gredos, 1967); Jean T. DESANTI, *La philosophie silencieuse ou critique des philosophies de la science*, París, Seuil, 1974. J. Noiray, *Le Romancier et la machine: l'image de la machine dans le roman français : 1850-1900*, Paris, J. Corti, 198.

⁸⁴ Por su propia naturaleza, la literatura «première et seconde» no debería tener dueños, ni silenciamientos, ni intereses personales o grupales, tampoco barreras políticas ni ideológicas, acabándose así con esos compartimentos estancos que son los Departamentos de literatura francesa, española, etc.

⁸⁵ la 'Perlaboración' consiste en una total e indiscriminada inclusión de todo tipo de materiales en aras a una 'reunificación' o 'reintegración paralógica' que descarte cualquier binarismo oposicional del tipo superación/rechazo, etc., y se traduzca en una operación transcultural Sus temas favoritos son los discursos de tipo postmodernos/postcoloniales, sexualidad, cuerpo, deseo, identidad, géneros, deconstrucción, nomadismo, etc.

⁸⁶ Tras haber expuesto su teoría de la «transfocalización» en *Figures III*, G. Genette la revisa en "Nouveau discours du récit" para redefinirla como la evocación de un acontecimiento según el punto de vista de muchos personajes. A partir de ahí, lo «transtextual» será entendido como un proceso donde el azar, el *collage*, la música, el cine, el vídeo, la canción, etc., tienen un papel fundamental debido a la fusión de diversos materiales y lenguajes sin preguntar por su identidad o su origen, y sin emplear discursos hegemónicos. La postmodernidad tiene esa cualidad *perlaboradora* de permitir a la vez la inclusión de lo propio en un lenguaje universal.

⁸⁷ Th. Kunt, *La estructura de las revoluciones científicas*,. Fondo Cultura Económica, p. 176.