

Reflexiones acerca de poética y pintura: la heterodoxia productiva

JOSÉ IGNACIO VELÁZQUEZ
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bueno será situar el marco de estas reflexiones siquiera sea a partir de elementos a veces obvios. La palabra, oral o escrita -como cualquier otra expansión espacial-, en forma de ondas sonoras o de escritura en la página en blanco, supone la ocupación de un vacío anterior. Podemos entenderla, en su aproximación más evidente y al margen de cualquier enfoque comunicativo, como la ruptura de un silencio que, en algún caso al menos, es sentido como molesto por el creador.

Ese vacío, antes de dejar de serlo, puede ser entendido como lo *no marcado*, como el espacio virgen. Desde este punto de vista, a la hora de proceder a su ocupación, puede resultar indiferente que ese proceso se realice mediante la voz, la escritura, el trazo o el color. Y no hay que olvidar que en los límites de un espacio *no marcado* pero convencionalmente preparado para serlo -y al igual que se puede estudiar una *teoría del silencio* en el escenario o en el diálogo- la utilización del vacío -esos *blancos* en la página- también resulta signo de algo.

Me referiré fundamentalmente a la literatura escrita, en menor medida al dominio de la plástica, aunque pueda decirse que existen ejemplos que las vinculan desde el albor de cualquier escritura. Cada letra de nuestro alfabeto, cada concepto o imagen en otros, es ante todo y más allá de cualquier

convención establecida, trazo, signo, dibujo. Kurt Schwitters señalaba a este respecto en 1965, en un análisis acerca de la *poesía consecuyente*: "No es la palabra la materia de la poesía originalmente, sino la letra". Puede no estar-se de acuerdo con ello en términos absolutos. En términos relativos me parece al menos una vía de exploración muy productiva. Pero no voy a interrogarme sobre este hecho capital y sin embargo abundantemente ignorado por los estudios acerca de la comunicación y el signo.

Tampoco me remontaré a orígenes, desde los jeroglíficos a los *carmina figurata*, pasando por el *ut pictura poesis*. No es el objeto de estas reflexiones y sus motivaciones, como las de las *enluminures* en los textos eclesiásticos, me parecen responder a otras preocupaciones, a veces relacionadas con la exhibición de un poder o con un didactismo que entran en contradicción con este enfoque.

El punto de partida para estas reflexiones se basa en una constatación: a partir de cierto momento, que podemos situar en los finales del siglo pasado, el texto tipográfico convencional, impuesto y dirigido por reglas de imprenta que están, por ello mismo, dominadas por criterios técnicos y económicos, deja de ser considerado necesario y suficiente para buena parte de los creadores literarios, particularmente por los poetas. El libro como vehículo, la página como estructura, la tipografía unificada como canal, el blanco y negro de las líneas, incluso las propias convenciones referidas a los signos de puntuación comienzan a ser entendidos como limitaciones que se hace necesario desbordar y, por ello, transgredir, aún a costa de criterios técnicos y económicos.

Es cierto que Philippe Sollers -en *L'écriture et l'expérience des limites*, 1971- señala que podría llegar a superarse el punto muerto de lo admitido sin desbordar los límites de las convenciones de la escritura, otorgándole una capacidad de renovación. Sin embargo, todo parece indicar que la rigidez de los márgenes del lenguaje ha invitado a los creadores más innovadores a buscar otros medios expresivos. Cabría poner un ejemplo al respecto: la supresión de la puntuación en el poema, que otros habían propiciado antes que él, pero que sistematiza Apollinaire en 1913 para toda la recopilación de *Alcools* en su intento de aproximar la escritura a la respiración, si bien ha sido ya tan asimilada por la literatura posterior, no deja de representar en el momento en que se produce una auténtica revolución.

Y también es cierto que un crítico como René Etiemble rechaza la trascendencia de esas experimentaciones -*L'écriture*, 1973-. Para él serían poco más que "una puesta en ridículo consciente, cuando no una destrucción inconsciente". Al margen de lo limitado de su consideración, aún resulta más

molesto que no tomara los valores de destrucción o de irrisión más que en su vertiente más negativa, cuando tan estimulantes se han mostrado en ocasiones de cara a renovaciones discursivas. En otro orden de cosas, los interrogantes genéricos planteados a menudo acerca del *comic* me parecen responder a idéntica desconfianza.

No me parece necesario insistir acerca de las manifestaciones de una progresiva decepción, en nuestro siglo, por parte de los creadores literarios hacia su útil comunicativo, el lenguaje. Desde ciertas experiencias de Queneau -por ejemplo, pero no sólo, en sus *Exercices de style*- a las desarticulaciones progresivas de Ionesco o Beckett entre otros muchos, todo nos habla de esa desconfianza. Como ejemplo elocuente, citaré el de Werner Lambersy con su *Déplacement du fou* (1982), en el que la combinatoria interpretativa procura trayectos de lectura y recreaciones de la obra casi infinitos por parte del lector.

También parece convenido situar en la herencia de las sinestesias que se desarrollan sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo pasado el campo abonado para ese mestizaje de discurso al que nuestro literatos recurren. En nuestras figuraciones mentales, determinadas composiciones de Flaubert permanecerán unidas al nombre de Moreau, después de que el Romanticismo desarrollara criterios a veces próximos en sus respectivos recursos pictóricos y literarios. Incluso los estudios recientes relacionados con el Barroco insisten en la necesidad de referirse permanentemente a la pintura a la hora de caracterizar sus manifestaciones literarias. Es, sin embargo, el culto a las sinestesias lo que hace que se pierda definitivamente el miedo a cualquier heterodoxia comunicativa en nuestra más reciente historia, por más que en la vertiente espacial, la temporalidad, que jugaba a favor de la asimilación entre la lectura y la música, haya sido menos determinante que la espacialidad en sentido puro, que asimila página a cuadro.

Naturalmente, no podemos ignorar a Foucault y su *Ceci n'est pas une pipe*, cuando señala que dentro de nuestra cultura occidental, entre los siglos XV y XX, se ha venido respetando un principio de separación entre representación plástica, que implica la semejanza, y referencia lingüística, que excluye esta semejanza. Ello conduce necesariamente a una jerarquización entre ambos sistemas, y a la subordinación de uno al otro. Sin embargo, este principio parece ser permanentemente ignorado entre los innovadores más radicales.

Estos parecen, por el contrario, perder el miedo a la mezcla indiscriminada de códigos. Determinadas experiencias unanimistas se adelantan a las tan conocidas del futurismo (*esas palabras en libertad* nos hablan tanto de

la crisis de un discurso como de la necesidad de lo experimental) o del cubismo, con la incorporación de grafías en los *collages* y en los lienzos, sin carácter estético o informativo exclusivamente.

Y en este caso, esa mezcla de códigos se revela *a priori* particularmente conflictiva dadas las características específicas de cada uno de ellos, lo cual resulta también muy significativo. Así, la plasticidad se expresa de forma inmediata, primaria, sin necesidad de una descodificación que recurra a elementos de tipo inteligente; rompe la temporalidad de una lectura sucesiva y acumulativa mediante recomposiciones distintas y, en ocasiones, en pos de una aprehensión simultánea, por paradójico que pueda resultar. Y obsérvese, a este respecto, que una fórmula como "una pintura muy literaria" ha pasado a resultar peyorativa en el universo de la plástica. Significativamente, Christian Dotremont dice, acerca de sus *logogramas*: "Je ne vous demande pas de *savoir* lire mes logogrammes... je vous suggère de *voir* dans leur écriture le dessin, le dessin non naturaliste certes, mais de toute façon matériel, de mon cri ou de mon chant ou des deux tout ensemble; après quoi vous pouvez lire le texte toujours écrit en clair sous le logogramme."

Las formas discursivas de comunicación, por su parte y siempre en términos generales, resultan más constreñidas por las convenciones. A las diferencias antes apuntadas, cabría añadir el hecho de su mayor accesibilidad a pesar de ese código intelectual, de su menor singularización -ya que, con excepción de las obras seriadas, la obra plástica resulta a menudo única-. Pero su propio discurso, precisamente por depender de normas colectivas, pierde frescura, se adapta a lo establecido.

Es preciso citar algunos ejemplos, más o menos representativos, que den cuenta de la variedad, de la diversidad de los procedimientos, y me limitaré a autores del siglo XX. Apollinaire, de cuyos *caligramas* me ocuparé más adelante con cierta extensión, dedicó buena parte de su actividad a la crítica pictórica, hasta el punto de publicar, con el título de *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, en 1913, en el mismo año de la publicación de *Alcools*, el primer análisis del cubismo, recopilando textos en ocasiones muy anteriores. Pero sus obras, además, fueron ilustradas, entre otros, por Picasso, Derain, Dufy, Delaunay, Gross, Chirico, La Fresnaye o Robert Delaunay. Como ejemplo emblemático de la vinculación que las vanguardias de comienzos de siglo establecen entre pintura y poesía, nos ha quedado la magnífica *Prose du Transibérien ou de la Petite Jehanne de France*, de Blaise Cendrars, cuyo original desplegable, de 1913, ilustrado por Sonia Delaunay constituye, en términos suyos, "el primer libro simultáneo", recu-

riendo a una mezcla de usos tipográficos mallarmeanos con las composiciones cromáticas simultaneístas. Pero también había de colaborar Cendrars con Léger, y Aragon con Picasso, en *Feu de joie*, por ejemplo, en 1920. Y Braque lo haría con Char, y Tzara con Miró. Cocteau dibuja retratos y figuraciones diversas para sus propias obras. Y es conocida la relación entre Magritte y Scutenaire. *La femme 100 têtes*, es particularmente significativa. Piénsese que Max Ernst denomina "roman" sus serie de entregas iconográficas titulada *Une semaine de bonté*, en 1934. Y lo mismo podría decirse de las ilustraciones de Miró para *Constellations* de Breton, serie de 20 planchas sucesivas, realizadas entre 1940 y 1941. Y habría que añadir el caso de Saint-John Perse, de quien Sacotte ha podido decir que una obra suya se reconoce, de entrada, por su disposición en página y sus elementos tipográficos.

Puede considerarse cierto ese postulado según el cual los *irregulares* buscan la *singularización*: así tendrían un sentido colectivo las audacias de Marcel Moreau, tan próximas a veces al grupo *Oulipo*, de Sophie Podolski y sus obras manuscritas, de Pierre Michel o de Paul Nougé, de Michaux o de Magritte.

Y se ha insistido mucho acerca de la composición de *Mobile*, de Butor, mediante una apropiación de las técnicas cubistas de composición, a comenzar por el *collage*. Pero claro está que ha habido bastantes años antes todas las experiencias mejor o peor llamadas cubistas, las dadaístas y las concepciones y las prácticas surrealistas. Bastaría con repasar los números editados en España por Picabia de la revista *391*, para tener una idea precisa de hasta qué punto la vía abierta por Mallarmé con su *Coup de dés* va a resultar productiva. Y está claro que la lectura de *Nadja* de Breton debe realizarse incorporando los *collages*, los dibujos, las fotografías y los manuscritos y las reproducciones que la acompañan. Bastaría con recordar los trabajos de Marcel Duchamp, entre los que su "libro impreso" *PBT*, de 1917, o su *Mariée mise à nu par ses célibataires même*, de 1934, son otros tantos ejemplos de esta heterodoxia discursiva.

Pero estamos hablando de creadores literarios, no de pintores. Inversamente, por poner tan sólo un par de ejemplos, Picasso y Dalí se harán escritores. Límites para la expresión creativa, pues, también en sentido inverso. Pero citaré un ejemplo muy significativo entre estos últimos, el caso de Matisse quien, a pesar de sus cinco dibujos para *Les jockeys camouflés*, de Pierre Reverdy, en 1918, llegará al mundo del libro, como señala Roussakov, sobre todo a partir de los años 30. Durante los veinticinco años que van desde 1930 hasta su muerte, su trabajo con el libro se hace ininterrum-

pido. Me limitaré a citar sólo a algunos de los autores cuyas obras había de reinterpretar: Mallarmé, Joyce, Montherlant, Charles d'Orléans, Ronsard, Mariana Alcanforado, Reverdy, Baudelaire o Apollinaire.

Podrían añadirse ejemplos que harían cualquier repertorio interminable. Los anteriores son suficientemente conocidos y representativos, en direcciones muy divergentes, que pueden dar idea acerca de la dificultad de establecer categorías o incluso de repertoriar procedimientos cerrados. Puede decirse que cada creador ha interpretado esta interactividad entre lo plástico y lo literario a su manera. En Robbe-Grillet, la construcción mediante cuadros plásticos de las escenas, la inserción de referentes pictóricos se hace determinante de su escritura, como demostró en su Tesis Doctoral Elly Jaffé-Freem hace veinte años, relacionándolo con las figuraciones cubistas. Y está claro que el discurso literario en nuestro siglo ha resultado alterado fundamentalmente por las posibilidades técnicas de lo visual y, sólo en segundo término, por las propias de lo sonoro. El cine, la televisión, la publicidad, las técnicas de reproducción y de invasión de lo íntimo en general han supuesto caminos de mestizaje que los creadores que las han incorporado han sabido aprovechar. Pero recuérdese que sin llegar a estos medios masivos, desde comienzos de siglo se acentúan las colaboraciones que conducen a que los decorados de *Parade*, de Cocteau, y los de *Les mamelles de Tirésias*, de Apollinaire, ambas obras representadas en 1917, sean encargados respectivamente a Picasso y a Serge Férat.

Lo cierto es que todas esas experiencias se producen en el marco de una revolución referida al *objeto libro*, es decir, en cuanto al *fetiché*. Hace unos años podía contemplarse en la Biblioteca Nacional una exposición, titulada *Libros de Artistas*, en la que no sólo abundaba lo experimental referido a graffías y tipograffías, sino también en cuanto a los soportes. Troquelados distintos, materias que iban desde lo vegetal hasta lo mineral pasando por aleaciones metálicas, los *libro-fichas*, los despletables, deconstrucciones diversas y el *libro-hueco*, entre otras muchas variedades, ilustraban el hecho de que el propio continente podía ser cuestionado y reformulado. Entre los autores allí expuestos, se encontraba Man Ray, Duchamp, Maiakovski, Marinetti, Octavio Paz, Tzara, Picabia. Y la antología de poesía experimental realizada por Millán y García Sánchez (*La escritura en libertad*, 1975), con su amplio repertorio de 149 autores, muestra una variedad tal que a ella me remito. Dentro de los intentos de poesía *totalizadora*, encuentran cabida la poesía concreta, el letrismo y el ultraletrismo, el *happening*, la poesía visual, la poesía semiótica o el espacialismo.

Pero existe una práctica que mezcla poesía y plástica que merece ser analizada con cierto detenimiento. En efecto, el caso de los caligramas me parece muy significativo, tanto en su vertiente de superación del discurso convencional sobre la página como en la variación de procedimientos sobre los que se apoya. La obra de referencia es, naturalmente, *Calligrammes* de Apollinaire, aparecida en 1918, obra sobre la que a menudo se han dado simplificaciones interpretativas abusivas.

Está claro que se trata de algo más que del desarrollo de una práctica expresiva original. Con independencia de sus elementos meramente tipográficos, hablamos de la sustitución de una "lógica discursiva" por un vehículo "sintético-ideográfico" según la expresión de G. Arbouin. Y es evidente que ha habido antecedentes -no similares ni tan ambiciosos- por parte de Apolinio de Rodas, de Calímaco, de Teócrito, de Rabelais, de Herbert, Barzun, Thomas, Carroll, Mallarmé y otros, o el propio de los jeroglíficos. Pero esos antecedentes no pueden disimular la originalidad y la audacia de la práctica sistemática de una escritura basada en la visualidad tanto como en el desciframiento de un código intelectual. Lo cual, además, sorprende en el caso de un poeta tan atento a la sonoridad que habría de suprimir, en función de ella, la puntuación en una obra como *Alcools*.

El caligrama ha sido definido por Goldenstein como un objeto simultáneamente lingüístico e icónico. Compuesto por signos, él mismo es un signo y pertenece a la categoría de los *morfemogramas*: aquella en la que el signo gráfico denota una unidad lingüística significante. Según Goldenstein, según Bassy, los caligramas deben ser considerados ante todo como signos a identificar más que como textos para su lectura y su principal característica radica en sus capacidades combinatorias de carácter semántico y semiótico.

En función de esta premisa, según la dominante que se valore, tendríamos al caligrama como figuración al insistir sobre el signo, pero si insistimos sobre el *discours* lo tendríamos como texto. En esta dialéctica, una mayor legibilidad iría acompañada de una menor visibilidad, e inversamente. No obstante, estos intentos en pos de una definición precisa se han mostrado a menudo insuficientes para dar una idea de un proceso complejo. Tomaré como ejemplo la definición que Goldenstein, apoyándose sobre Hjemslev y Barthes, ofrece de los caligramas tautológicos: "Morphémo-gramme qui dénote, selon une disposition typographique figurative, une unité linguistique signifiante à l'aide d'unités linguistiques signifiantes (elles-mêmes composées d'unités linguistiques non signifiantes)". Esta definición, que no tiene en cuenta, por ejemplo y entre otros, un elemento tan

tan definitorio del caligrama como es la ambigüedad, no deja de ser una aproximación parcial e insuficiente.

Por otra parte, se ha planteado la necesidad de una lectura simultánea de los discursos que componen el *caligrama*. Tal lectura parece resultar esencial en la voluntad del creador. Ahora bien, esa lectura supone la existencia de procesos de descodificación cuyo *tempo* interno no necesariamente debe coincidir, por no necesitar la plasticidad el filtro intelectual del código lingüístico, al operar de un modo más económico. Así, la pretendida simultaneidad sólo es posible tras la práctica de dos lecturas autónomas y yuxtapuestas, cuya linealidad sí que es arbitraria en buena parte de los casos, dada la posibilidad -concedida al lector- de que éste construya sus propios trayectos de apropiación.

En función de todo ello, cabría plantearse la construcción de un peculiar sistema comunicativo, considerando la existencia de cierto número limitado de elementos discretos sobre los que reposaría la constitución de un número ilimitado de combinaciones comunicativas. Pero ello implicaría atribuir a las unidades mínimas del caligrama una virtualidad combinatoria.

Ahora bien, por muy apasionante que pueda resultar analizar tal posibilidad, el hecho es que las pretendidas unidades *caligramáticas* no ofrecen capacidades sustitutivas, que buena parte de los *caligramas* no responden a unas exigencias mínimas en este sentido y que en la mayor parte de ellos la ambigüedad o la cualidad de las relaciones de tipo plástico que mantienen las distintas unidades anulan tal posibilidad. Desde un punto de vista informático, la infracción de ciertas leyes básicas -código aceptado y establecido, garantía de eficacia y de economía, desaparición de interferentes y de distorsiones- plantea una situación imposible. Y hasta los estudios de Fene-llosa, relacionando los *caligramas* con la escritura china en el sentido en que el vínculo entre dos imágenes puede ofrecer un contenido alejado de ambas sin crear, necesariamente, una tercera sintética, sino sugiriendo una relación trascendente, obliga a desviar nuestra atención del campo estricto de la comunicación para privilegiar otras aproximaciones.

Hay, en fin, un intento de definición del *caligrama* no especulativa y que se apoya sobre la diversidad: se trata de alianzas del dibujo y la poesía en grados y formas diversos, con intervención o no intervención de recursos tipográficos. En ellos se utiliza un doble sistema: visual, por un lado, que insiste sobre los valores plásticos; y poético, por otro, atendiendo fundamentalmente a la palabra y el ritmo. Cada sistema dispone de su código propio que puede a veces conducir a coincidencias en el contenido sugerido -es el caso de los *caligramas* tautológicos-. En cambio, en otras ocasiones, tal

coincidencia no aparece. Y en su relación pueden aparecer grados diversos de complejidad, llegando hasta las "coincidencias paradójicas". Las relaciones entre el dibujo y el contenido pueden ser icónicas, simbólicas o emble-máticas, aunque no puede descartarse que resulten arbitrarias. La tipografía es esencial, pero se introduce la reproducción fotográfica del manuscrito, con todo lo que ello aporta en aumento de matices, flexibilidad, dinamismo, intimidad, libertad, etc.

Debemos recordar de nuevo a Foucault, en la primera de sus operaciones, cuando aspira a "un caligrama en el que se encuentren simultáneamente presentes y visibles la imagen, el texto, la semejanza, la afirmación y su lugar común."

Por otra parte, reposa sobre una aprehensión global del espacio de la página que es propia del lector en cada una de sus lecturas, lo que determina una polivalencia que obliga a un trabajo activo de recreación por parte del lector. Y el verso convencional deja de ser, en palabras de Décaudin, la unidad básica de estos poemas figurados, en beneficio de la frase, la palabra, la letra o hasta el color. La posibilidad de trayectos de lectura diversos modifica el tiempo interno de lectura, ya trastornado por el uso del doble código y la difícil asimilación de lo visual y lo textual en sucesivas aproximaciones de apropiación. Y otros autores han insistido en las variantes de distanciamiento y de dramatización que estos procedimientos aportan.

Cuando se ha intentado el repertorio de usos *caligramáticos*, la descripción se hace casi interminable: tipografiados y calografiados, lateralizados y verticales, enmarcados e informados y, dentro de éstos, compactos, dibujados con la palabra, a su vez subdivididos en abiertos y cerrados, o construidos con letras deformadas. En cuanto a su temática, resulta infinita. Lockerbie aporta las formas vacías y las estalladas. P. Sacks insiste sobre las formas geométricas (circulares, espirales, rectas, curvas, oblicuas, quebradas, paralelas, tangentes, cuadrados, rectángulos, óvalos, piramidales, etc.) y destaca las concretas y orgánicas, cruciformes, estalladas y cerradas. Están los *caligramas* anti-representativos (*graphouillis*) y los auto-representativos (*mimogramas*). Y están además las características por exclusión, y las propias de una esquematización que conduce a la abstracción. Y los *caligramas* puros, tautológicos, e insertos que conducen al *poema-relato*. Y están los juegos en el espacio, quizás los más audaces, relacionados con esa "espacialidad del espacio" de la que habla Derrida. Y, como ejemplo, está el *texto-cuadro*, que debe ser percibido como un todo que rechazaría la fragmentación de la cadena hablada obligada a expresar la simultaneidad mediante la sucesión.

La densidad de esta clasificación resumida plantea dos evidencias: la imposibilidad de alcanzar una definición mediante la enumeración morfológica y la variedad y ambición de unos usos que ha menudo se han simplificado. Ambas descartan una simple interpretación lúdica del *caligrama*. Se trata, evidentemente, de algo más trascendente.

Así, el *caligrama* ofrece un ejemplo extraordinariamente complejo de esta intertextualidad que se encuentra en la base de la relación "poética-pintura", en la que dos sistemas modifican permanentemente la comprensión uno del otro. Desde nuestro punto de vista, cada caligrama invita a valorar tanto su representación como la de sus posibilidades y, entre éstas, invita a privilegiar a la ambigüedad como elemento positivo de la comunicación poética, en ruptura con las convenciones que le atribuyen un valor negativo en el esquema amplio de la comunicación. Es cierto que autores como Jakobson, como Kristeva o como Empson destacan la ambigüedad como característica esencial de la poesía moderna, y que Barthes destacaba que cualquier imagen contiene un elevado número de mensajes diferentes. Asumir esto, que a veces, de puro obvio, puede resultar difícil, y adaptar esta evidencia tanto a la creación contemporánea como a los aparatos críticos de que podemos servirnos para una mejor comprensión de ella, resulta, hoy en día imprescindible. Pero a esta comprensión no se puede llegar sin la conciencia de una escritura en ruptura de convenciones, resultante de una sensibilidad que asume las limitaciones de cualquier representación, con la lucidez con que lo hiciera Foucault en su ensayo sobre Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*.

Hay dos elementos complementarios sobre los que conviene reflexionar. El primero es de orden estético. Nos encontramos ante un proceso de comunicación a considerar no en sus aspectos más depurados sino en sus más complejos: por poner un ejemplo evidente, es un caso en el que las interferencias resultan productivas y en el que razones de corte estético motivan un proceso de seducción y de captación de quien descifra mensajes de códigos alternados. Está claro que la categorización estética de estos usos no supone que nos desviemos hacia una formulación del universal de la Belleza. Se trata simplemente de constatar que ciertos factores extralingüísticos intervienen en la producción y en la apropiación textuales.

El segundo elemento prolonga la reflexión del primero pero su objeto no es el proceso de seducción ni el objeto de la misma, el lector, sino más bien el productor del proceso y del efecto que conlleva sobre el sujeto. Asistimos a la puesta en práctica de una opción que busca singularizar la transmisión de un mensaje mediante la utilización de claves heterodoxas y de un discurs-

so que, por ignorar el sistema fundado sobre las nociones de norma y *écart*, por construir su ortodoxia sobre la heterodoxia del *écart*, cuestiona la construcción imaginaria referida al porqué de la creación en el emisor.

Por resumir ambos puntos sobre los que voy a reflexionar brevemente, se trata de remontar desde el efecto producido sobre el lector-espectador, pasando por la estrategia de seducción escogida por el creador, hasta la propia estructuración del pensamiento del creador.

Comenzaré por el elemento estético. Estos usos y los productos que de ellos se derivan están hechos para ser leídos y/o contemplados. En el primero de los casos, hemos visto que su lectura no es la propia del discurso informativo convencional. Y el objetivo último es que sean interpretados, mediante una puesta en común de códigos distintos, de manera simultánea. Todo ello produce cierto desasosiego en su aprehensión, dificultades evidentes y, además, la intervención de criterios que no son los propios del lenguaje. Obsérvese la conjunción de factores diversos en esta interpretación que, de nuevo, propone Dotremont para sus *logogrammes*. Nos dice: "Ne me dites pas que mes logogrammes sont abstraits. Et ne dites pas qu'ils sont calligraphiques: je ne cherche pas la beauté, je la trouve parfois, et alors je l'accepte. Mon but n'est ni la beauté ni la laideur, mon but est l'unité d'inspiration verbale-graphique; mon but est cette source."

Estos criterios proceden de campos que son ajenos al lenguaje y demandan del receptor cierto dominio de nociones que, en principio, pueden serle extrañas: armonías espaciales, equilibrios, juegos de interpretación pictórica, complicidades referidas a la recepción e incluso a la propia necesidad de tales experiencias, etc. De hecho, buena parte de los "objetos-texto" así creados se pueden contemplar a distancia, haciendo abstracción de sus elementos lingüísticos. Se privilegian elementos caracterizadamente afectivos, sensoriales y subjetivos. Si en sí misma la comunicación discursiva resulta difícil, la mezcla de códigos y la aparición de estos elementos convierte la recepción del objeto en algo completamente singular para cada receptor. Es decir que si aceptamos comúnmente que el proceso de creación es personal, también admitimos ahora que el proceso de apropiación no puede ser colectivo sino que es también individual.

Todo parece indicar que existe un doble juego que buscaría por una parte intranquilizar, poner en cuestión y hasta provocar y, por otra parte, garantizar la pertinencia de cualquier interpretación en función de elementos sensibles no codificados porque no colectivos. Y ambos elementos confluyen en un extraordinario aumento de la responsabilidad de un lector-espectador convertido, a su pesar, en re-creador.

Conocemos las reacciones en un sujeto individualizado sometido a este estímulo, estímulo que es a veces interpretado por él como una agresión. La voluntad de explorar un conjunto de reglas que le son desconocidas *a priori*, interviniendo en un proceso cuyas reglas le son ajenas y que él puede interpretar como el de un extraño, que él puede aceptar o rechazar de entrada y en bloque. Con cierta irritación por el fenómeno tan antieconómico que se le está ofreciendo -ya que es evidente que es preciso destinar más energía y tiempo al desciframiento de un juego espacial mixto que al de un código convencional, sea plástico o lingüístico-. Sabemos de su posible rechazo ante lo ambiguo, en esos juegos, a veces, de *collages*, de sobreimpresiones, de humor, de sorpresa, de redundancias. Y la posibilidad de que considere estos usos como un *juego* y, por ello mismo, de que les niegue validez, ignorando que, en el fondo, la combinatoria lingüística es, ella misma, el resultado de un juego de normas fijas.

Cabe, por último, su propia negativa a intervenir en el proceso de *recreación* que le compromete a él mismo, mediante unos mecanismos de apropiación que él quisiera más sometidos a una dirección comunicativa univalente.

El rechazo a este tipo de experiencias manifiesta una práctica de lectura vinculada a la noción de poder. Es el poder que se adquiere mediante la acumulación de una moneda sólida, la palabra, sustentada sobre un sistema universalmente reconocido, el código lingüístico. Es una apropiación material, de algo que es intercambiable y acerca de la cual la sorpresa está excluida. En términos económicos, se trata de una práctica especulativa del lenguaje, que busca su plusvalía en la extensión de la universalidad de lo poseído y, en consecuencia, de su necesidad. Por poner un ejemplo y por referirnos a un debate de actualidad, el propio de la posible reforma de la ortografía francesa, cabría pensar que sus adversarios pretenden mantener el poder de un sistema que dominan y que, por ello mismo, no entienden porqué debería ser modificado.

No quiero decir con ello que el lenguaje convencional no se preste a la expresión, por ejemplo, de la sorpresa. Pero sí que ésta será tanto más radical cuanto mejor pueda ser expresada con continentes ellos mismos sorprendentes.

Aceptar este debate, participar en él o buscarlo, supone asumir riesgos que he señalado. El de penetrar en el universo creador del autor, el de aceptar ser guiado por criterios contradictorios o aceptar en ocasiones su propia incapacidad para cualquier aprehensión que le sea gratificante. La lectura lo es tanto del mensaje aparente como de las reglas que lo manifiestan. En la

medida en que intervienen factores ajenos a la norma lingüística, es preciso aceptar la inutilidad colectiva de una interpretación, que puede no ser intercambiable y, por ello, pierde su valor especulativo. Y la presunta convicción de que el lenguaje se revela insuficiente y que existen contenidos en busca de nuevos lenguajes entra en contradicción con el hecho de que el discurso acerca de esos objetos nuevos debe ser comunicado de manera convencional y debe ser justificado recurriendo a criterios que se alejan del concepto usual de la literatura.

Llegamos así a la conclusión de que el receptor acepta establecerse en unos dominios que pueden resultarle más ingratos que gratos. Y existen dos explicaciones para ello. O bien es porque previamente ha formulado su necesidad de un lenguaje que desborde límites, y ello puede ser entendido de forma consciente o inconsciente, o bien es porque se siente gratificado mediante alguna de las peculiaridades del proceso. Me voy a referir, por consiguiente, a éste entendiéndolo como un proceso de seducción del receptor por parte del emisor.

Son conocidas las fórmulas de Baudrillard: "Ser seducido es ser desviado de su verdad. Seducir es apartar al otro de su verdad", nos dice, y, más adelante, "la seducción es una forma de desviación del orden del mundo" (Baudrillard, *De la seducción*, 1981). En el proceso de lectura descrito, es el emisor quien dispone el contenido a transmitir y establece el código necesario para la aprehensión del mensaje. El receptor se ve, por anticipado, "desviado del orden del mundo" mediante su aceptación de un sistema que no es universal, y la aprehensión de este sistema, que le conduce a la aprehensión del mensaje y le obliga a participar en el mecanismo de *re-creación* hacen que, figurándose estar él apropiándose del mensaje, sea el sistema -es decir, el emisor, el creador- quien se apropie de él, quien le aparte "de su verdad", imponiéndole la ficción de la creación literaria.

Tal es, en esquema, el sentido que doy al concepto de seducción que se opera en este tipo de lectura. Claro está que no todo es tan simple como se puede representar en el marco de estas reflexiones. Está por una parte el proceso de reversibilidad narcísica que convierte al autor en su primer lector y, en consecuencia, facilita su desdoblamiento en seductor y seducido a un tiempo. Y, puesto que he hablado de algún elemento gratificante en una tarea que es *a priori* ingrata para el receptor, también destacaré el progresivo trayecto que le conduce de lo oculto a lo desvelado, trayecto en que es él mismo quien va descubriendo las trampas del sistema que, por su apropiación, acaba seduciéndole. Y es que de un sistema así adquirido difícilmente podrá liberarse posteriormente, al menos como referencia.

Podría decirse que si para el creador, finalmente, no existe más que un único argumento, basado en su propio proceso de escritura, para el receptor de este tipo de obras tampoco existe otro argumento que no sea el de la penetración de un sistema que va descubriendo a medida que se aventura en la "figuración-pantalla" que lo disimula. Desde esta óptica, el resultado final para el receptor le homologa con el seducido en su última etapa: es decir, el vacío del seducido se corresponde con la inanidad, en sí misma, de haber culminado la aprehensión de una obra, de un sistema. Siendo éste singular, no existe proceso acumulativo, lo cual nos conduce a una de las características esenciales de la seducción, entendida en sus términos puros: su gratuidad, por desplegar su estrategia sin móviles de tipo material, en el marco de la búsqueda del placer y en la dinámica del deseo.

El tercer elemento que antes he mencionado y que en parte se deduce de lo anterior radica en las claves de esa opción por parte del creador que busca singularizar la transmisión de un mensaje mediante claves heterodoxas y recurre para ello a un discurso que construye su ortodoxia sobre la heterodoxia del *écart*.

Está claro que ignorando de este modo el juego convencional del lenguaje y sus normas, el creador se compromete de manera radical con el discurso que está generando. No puede tratarse, por consiguiente, de una opción meramente estilística: no es que acentúe el divorcio entre norma y *écart*; está subvirtiendo el propio sistema de comunicación, lo cual es sensiblemente más trascendente.

Y ello es así porque plantea la cuestión en términos radicales que, voy a sintetizar. En primer lugar, el creador parte de una insuficiencia comunicativa antes de buscar nuevos lenguajes. En segundo lugar, una vez que crea su propio sistema comunicativo, en este caso basado sobre el recurso a la plasticidad, intenta incorporar al receptor mediante un proceso de captación basado en mecanismo de seducción. En tercer lugar, cabe plantearse una disyuntiva. Sabemos que los universos de la prosa y el teatro también han experimentado a menudo con innovaciones de signo similar mediante recursos distintos. Pero cabe señalar que es en el dominio de la lírica donde estas experiencias se han producido de manera más estructurada. A partir de ello, podemos preguntarnos si es que es el lenguaje poético el más necesitado de tales experiencias a causa de su incomodidad con las estructuras comunicativas convencionales, o bien si es que es el lenguaje poético el más apropiado para manifestar las carencias del discurso universal y para aplicar nuevas fórmulas. Por mi parte, pienso que ambas hipótesis son correctas y deben interrelacionarse.

Pero existe otro elemento que no cabe desdeñar. En su mayor parte, estas experiencias se producen de manera tan personal por parte de los creadores que, con excepción de ciertas prácticas que sí son prolongadas por autores varios, la mayor parte de ellas caracterizan, singularizan a un creador. Es decir, se trata de búsquedas personales como resultado de carencias que, incluso si son colectivas, resultan sentidas a escala individual.

Por todo ello, teniendo en cuenta además que ese proceso de seducción se establece en una relación personal creador/receptor, quisiera aportar una conclusión general. Podríamos sentir la tentación de entender que estas experiencias demuestran las insuficiencias de una cultura que hace crisis y debe buscar nuevas vías, también en el dominio de la comunicación. Pero me parece más importante reseñar que las evoluciones culturales se están produciendo de manera permanente y dinámica, y que las búsquedas de nuevos caminos por parte de los creadores también son permanentes a poco que se analice la historia de las literaturas.

En consecuencia, entiendo que esta heterodoxia que he venido reseñando responde menos a carencias de tipo universal, que, de todos modos, también se producen, y más a la calidad misma del proceso de creación pura e individualizada. Desde este punto de vista, me parece que esos mecanismo de singularización responden poco a estímulos externos y en cambio, sobre todo, sí lo hacen a los internos. Dicho de otro modo, el lenguaje poético sería el terreno sensible y vulnerable en el que vendrían a manifestarse a escala individual vectores de cambio colectivo.

En este caso, a lo largo de nuestro siglo es innegable la vinculación de la plástica a la poética. Entiendo que ese impulso recibido a partir del mestizaje de discursos se encuentra en el momento actual suficientemente asimilado ya en los procesos creadores. Por ello, si he de ser consecuente con lo expuesto, concluiré señalando el riesgo de que las heterodoxias acaben convirtiéndose en convenciones y en la necesidad permanentemente renovada de que esos procesos subversivos descubran nuevas vías, incluso si estas nuevas vías acaban convirtiéndose a su vez, con el tiempo, en nuevas formas fijadas y, por ello, ineficaces.