ESCRITURA Y CRÍTICA: NUEVAS TEORÍAS LITERARIAS

Jesús Camarero

Universidad del País Vasco-EHU

Cuando en 1908 Marcel Proust escribe su famoso *Contre Sainte-Beuve* ya se está produciendo el seísmo que sacudirá el edificio de la crítica y de la teoría literarias en nuestro siglo. Poco después, hacia 1910-20, en el Este de Europa, un grupo de científicos y estudiosos del lenguaje lleva a cabo una actividad ingente alrededor del Círculo Lingüístico de Moscú y de la Sociedad Opoïaz. Se trata de los Formalistas (Jakobson, Eikhenbaum, Chklovski, Vinogradov, Tynianov, Brik, Tomachevski, Propp), los fundadores de la Poética y de las teorías de la inmanencia de lo literario. Años después, hacia 1960-70, básicamente en Francia, surgen los Estructuralistas (Barthes, Propp, Lévi-Strauss, Greimas, Todorov, Genette, Jakobson) que, inspirados por el *Curso de Lingüística general* de Saussure, acometen la construcción de un edificio teórico para algunos todavía no superado. Además, después de la Segunda Guerra

mundial se produce un desarrollo [1] espectacular de las ciencias humanas (psicoanálisis, sociología, mitología, lingüística, etc.), las cuales van a impregnar las teorías críticas y, en muchos casos, se van a instituir en modelos de interpretación de las obras literarias, formando un solo cuerpo con los métodos de análisis. Sobre estos cimientos se levantará la llamada *Nouvelle Critique* y también sus epígonos, aunque sin evitar cierta polémica: tras la publicación de *Sur Racine* (1963), Picard publicó en 1965 un panfleto titulado *Nouvelle critique ou nouvelle imposture.* Un año después Barthes respondía al ataque con *Critique et vérité*, Weber lo hacía con *Néo-critique et paléo-critique* y Doubrovsky terciaba con *Pourquoi la nouvelle critique?*

Un somero repaso de los conceptos que están fundamentando la teoría crítica de nuestros días, nos hace ver dos fases diferenciadas, no en el tiempo sino en los conceptos y metodologías. Ambas fases tienen ya su espacio conceptual y metodológico reconocido en el ámbito de la teoría literaria (aunque, como es obvio, lo tiene más la primera que la segunda desde el punto de vista cuantitativo) y su difusión ha llegado a nuestro país con mayor o menor intensidad según los casos.

Dentro de la primera fase hay un primer bloque con las teorías que surgen directamente del tronco del Formalismo y del Estructuralismo y que abordan el estudio de la literatura en un movimiento de dentro a fuera del núcleo de la obra literaria, acometiendo ámbitos o nociones diferentes: las dos primeras se refieren a dos dimensiones internas de la obra misma (texto y escritura) y la tercera a una dimensión que escapa ya a este núcleo (el lector). En primer lugar, en el ámbito del Texto, podríamos inscribir los estudios de Poética (Jakobson, Todorov, Genette, Zumthor), de Semiótica literaria (Barthes, Greimas, Eco, Kristeva, Lotman, Chabrol, Riffaterre, Grupo de Entrevernes, Escuela de Paris, Fabbri, Grupo μ de Lieja), de Lingüística del Texto y Análisis del Discurso (Schmidt, Petöfi, García-Berrio, Van Dijk, Lozano-Peña-Marín-Abril) o de la Deconstrucción (Culler, Derrida). Dentro igualmente del ámbito nuclear de la obra, en segundo lugar y alrededor de la noción de Escritura, encontraríamos la Teoría de la Escritura y la Gramatología (Étiemble, Février, Blanchot, Peignot, el grupo del

[1] Con aportaciones fundamentales que llegan hasta nuestros días, como lo demuestra Skinner (comp.) (1985).

CEE [2]; Derrida, Gelb, Goody), a las que habría que añadir algunos ámbitos afines como la Grafemática (Marin), la Legibilidad (Richaudeau) o la Bibliología (Estivals, Escarpit). Un poco más lejos en el tiempo, pero formando parte conceptualmente de este primer bloque, aunque fuera ya del ámbito interno de la obra y en referencia a la noción de Lector, tenemos la Teoría de la Recepción (Jauss, Iser, Prince, Fish, Holland, Bleich, Nisin, Charles).

Por otra parte, un segundo bloque contendría —paralelamente al primero y a veces con cierta anticipación en el tiempo— la crítica «filosófica», un conjunto de teorías surgidas de corrientes de pensamiento, como la Psicocrítica (Mauron, Bellemin-Noël, Cixous), la crítica Existencialista (Sartre, Camus) o la Sociocrítica (Goldmann, Barbéris, Duvignaud, Ricoeur). Justo será señalar también las importantes derivaciones producidas a partir del psicoanálisis, como la crítica del Imaginario (Bachelard, Durand) o la crítica Temática (Starobinski, Richard, Poulet, Rousset).

La segunda fase correspondería al conjunto de teorías que han evolucionado en mayor grado respecto de los presupuestos teóricos iniciales de la *Nouvelle Critique*, constituyendo de paso áreas específicas en algunos casos muy delimitadas. En primer lugar hay que referirse a las nuevas corrientes fruto de la maduración o transformación de teorías anteriores o incluso de la reacción contra ellas, como la Pragmática del discurso literario, fundada por Jakobson y Benveniste (Maingueneau, Dubois, Van Dijk, Schmidt, Ducrot), la Narratología, derivación del Análisis Estructural del Relato (Alexandrescu, Bal, Bremond, Lejeune, Zéraffa) o la Ficcionalidad (Genette, Hamon, Calle-Gruber, Debray-Genette). En segundo lugar estarían las teorías Sistémicas de la literatura (Iglesias, 1994), para las cuales la literatura es un sistema, un medio de comunicación y una institución social (en algunos casos se trata de un concepto heredero de la noción de «dialogismo» elaborada por Bajtín e importada por Kristeva). Destacan entre ellas la Semiótica de la Cultura (Lotman, Escuela de Tartu), la noción de *campo literario* (del sociólogo Bourdieu), la noción de *institución literaria* (de Dubois), la Teoría Empírica de la literatura (Schmidt, Grupo de Siegen) o la Teoría de los Polisistemas (Even-Zohar, Grupo de Tel-Aviv).

[2] Centre d'Étude de l'Écriture de la Universidad de Paris VII-Jussieu, dirigido por A.M. Christin.

Hasta aquí el breve recorrido por las teorías críticas que constituyen en el día de hoy la metodología habitual en los estudios literarios. En algunas de estas teorías todavía se sigue avanzando y nuevos títulos rellenan cada año los compendios teóricos de las distintas corrientes o escuelas. Por todo ello nos encontramos sin duda en un momento histórico para las ciencias humanas que, aliadas a los estudios literarios, han promovido un avance jamás conocido en la ciencia literaria. Pero esto supone sin embargo un problema para el estudioso, el investigador o el crítico: el de la (excesiva) proliferación de teorías y la complejísima red de conceptos y metodologías que se ha conseguido crear. En pro de su resolución son ya algunas las voces que se han levantado propugnando una *globalidad crítica* (García Berrio, 1983 y 1995), es decir, un intento de des-estancar los distintos compartimentos o corrientes y de construir así una red de relaciones con todas las teorías.

A este problema cabría añadir el de la recepción de otras teorías igualmente válidas pero que, debido a su juventud o a la falta de una transmisión adecuada, no han llegado a los lectores y estudiosos o no lo han hecho con la intensidad necesaria para conseguir obtener esa globalidad crítica ideal basada en la intercomplementariedad de todas las teorías existentes. A este asunto dedicamos las líneas siguientes. Nuestro ánimo entonces será representar aquí algunas nuevas teorías de la ciencia literaria de origen francés principalmente, pero bajo un denominador común específico que, en líneas generales, gira alrededor de la conceptuación de la escritura y la dimensión interna de la literatura.

En primer lugar es el concepto de escritura el que reúne aquí a las cuatro teorías o metodologías que expondremos después. Todas ellas analizan los procesos internos de la escritura como creación sígnica: la Oulipocrítica se ocupa de los procedimientos formales literarios (base de la composición textual), la Gramatextualidad estudia los grados de representación de lo escrito (en base a la idea de grafismo), la Téxtica se ocupa de la dimensión meta-escritural y la Circularidad de la articulación interna del tejido textual. Se trata por tanto de teorías que están muy atentas al proceso de formalización de la literatura y quizás por ello son una especie de gramáticas de la forma: la Oulipocrítica estudia las *constricciones* o algoritmos que regulan el flujo de las formas y que permiten una acción sobre el contenido, la Gramatextualidad se ocupa de las formas de la iconicidad (con grados y niveles), la Téxtica analiza las *texturas* (cristalización de la metarrepresentación) y la Circularidad estudia la forma circular en sus diversas categorías de lo verbal y lo visual.

Además, en todos los casos se aborda el estudio del texto como un análisis del funcionamiento interno de la obra[3], sin obviar en absoluto las capacidades de reflexividad propias de la escritura: la Oulipocrítica conceptúa la escritura como proceso de creación (cuyas leyes formales trata de domesticar), la Gramatextualidad crea el *gramatexto* como categoría específica y nuclear de la graficidad escritural, la Téxtica reúne un compendio de categorías metaescriturales del texto (dotado de capacidad añadida metarrepresentacional) y la Circularidad trata de la composición textual. Estamos pues ante un elenco de metodologías críticas que, al tratar la entidad sígnica en distintos niveles, se constituyen también en teorías semióticas: la Oulipocrítica trata de signos generadores/generados, la Gramatextualidad del carácter icónico de los signos de la escritura, la Téxtica de la capacidad del signo para reflejar su comportamiento y la Circularidad del signo circular del texto.

Estos rasgos comunes ponen en evidencia cierta tendencia de un ámbito de la crítica literaria, bien sea como reacción a Saussure o profundizando sus tesis, bien sea llevando al límite ciertos aspectos de la productividad sígnica en el nivel de la escritura. Pero cada metodología tiene por supuesto su autonomía en cuanto a los conceptos y sobre todo en cuanto al modo de componer el modo de análisis propiamente dicho.

LA OULIPOCRÍTICA

«Oulipocrítica» es un término creado por Jacques Bens en 1983 («Oulipocritique», *Magazine littéraire*, 192, p. 42). En principio se define con este término aquella metodología crítica que los escritores oulipianos [4] utilizan para analizar su propio trabajo, puesto que la escritura oulipiana requiere un procedimiento de comprobación de su proceso de elaboración, como veremos luego. Al fin y al cabo se trata, según Bens, de responder a la pregunta: ¿esta técnica de escritura o esta obra puede ser considerada oulipiana? Y en suma parece que con ello se constituye un ámbito particular de la literariedad, puesto que de

[3] Y no tanto como una valoración del producto final obtenido, ni tampoco análisis de factores o componentes de la exterioridad textual.

[4] El OU.LI.PO. (Ouvroir de Litérature Potentielle) fue fundado por François Le Lionnais y Raymond Queneau en París a finales de 1960. Al grupo pertenecen escritores como Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud, Noël Arnaud, Marcel Bénabou, etc.

la respuesta a esa pregunta depende la definición de un texto como perteneciente a lo literario. Siguiendo este razonamiento se ha ampliado lógicamente el campo de los objetos analizables y el Oulipo ha llegado a plantearse si sus presupuestos serían aplicables a otras obras, como efectivamente ocurre: son los *plagiarios por anticipación* de las obras clásicas y son también algunas obras coetáneas del Oulipo que compartían con él ciertos presupuestos formales (como el *Nouveau roman*). A partir de aquí se puede pensar en la Oulipocrítica como una metodología válida para analizar ciertas obras en las que la formalización ha operado construyendo un texto a veces un tanto especial.

Lejos de una renuncia a la teoría o de una dispersión argumental, el Oulipo se ha preocupado de ordenar (y hasta de delimitar) su metodología crítica, que es al mismo tiempo la base de su principio generador de escritura. En este sentido, desde 1974, viene publicando con implacable frecuencia las obras de su *Bibliothèque Oulipienne*, editadas para el público en cuatro gruesos volúmenes hasta el día de hoy. En esta biblioteca peculiar la maquinaria textual viene acompañada (como siempre, pero profusamente) de su correspondiente «modo de empleo», con lo cual esta colección de casi un centenar de obras es también una referencia teórica inexcusable. Además el Oulipo ha publicado dos volúmenes, *La littérature potentielle* (1973) y *Atlas de littérature potentielle* (1981), donde se encuentran directamente referencias teóricas que en nuestra opinión constituyen la columna vertebral de la Oulipocrítica. A ello cabría añadir la labor intensa de algunos investigadores (B. Magné a la cabeza) que, en ya numerosas publicaciones [5], vienen aportando una teoría imprescindible para el progreso de esta metodología.

La obra literaria tiene normalmente determinaciones o condicionamientos que afectan a su construcción: el soporte-página sobre el que se inscribe el texto (con sus medidas prefijadas según formatos), el orden de composición de la escritura en líneas de izquierda a derecha y de arriba a abajo... Esto para empezar. Y además puede estar sometida a limitaciones que a veces nos pasan desapercibidas, como las 128 páginas exactas de que se compone cada uno de los varios miles de volúmenes de la colección «Que sais-je?» de la editorial P.U.F. La Oulipocrítica analiza estas reglas que los oulipianos

[5] *Les Amis de Valentin Brû, Temps mêles-Documents Quenau, Cahiers Georges Perec, Le Gabinet d'amateur* y monografías sobre distintos autores (a destacar las realizadas sobre Queneau, Perec y Calvino).

denominan *constricciones* y evalúa en cada caso el procedimiento de construcción-escritura y las posibilidades generadoras de significación a partir de la(s) fórmula(s) empleada(s).

Una constricción («contrainte», en francés) es una categoría lógico-formal de la literariedad oulipiana capaz de producir escritura (texto) por medio de un sistema preestablecido. Una constricción puede estar basada en un elemento lingüístico (letra, palabra, frase, fonema, etc.) y/o construirse a partir de una ecuación o algoritmo (que expresa matemáticamente la operación a realizar por/en la escritura). Otra distinción[6] importante es la que hace el Oulipo entre *anoulipismos* (operaciones escriturales sobre textos ya escritos) y *sintoulipismos* (creación de textos nuevos a partir de constricciones). E.R. Curtius, en su célebre *Literatura europea y Edad Media latina*, distingue entre manierismos formales y manierismos del contenido y de paso se refiere con profusión a no pocos ejemplos; para nosotros queda claro que, en el caso oulipiano, las constricciones utilizadas son en muchos casos esos mismos manierismos formales (lipograma, pangrama...) y en otros casos se trata de fórmulas más complejas que inciden también en lo formal, es decir, el contenido pasa a un segundo plano y la estrategia de la escritura se establece en el ámbito de las formas. Por tanto nos encontramos claramente en el dominio de la teoría de los procedimientos formales literarios, que algunos han confundido con juegos o entretenimientos barrocos, pero que constituyen un principio esencial para entender el mecanismo interno de la obra en su dimensión más puramente textual.

En un pequeño ensayo, J. Roubaud ha enunciado lo que según su opinión son los dos principios fundamentales que deberían guiar el análisis oulipocrítico. En primer lugar el principio de *identificación*, enunciado como «un texto que sigue una constricción habla de esa constricción». A partir de cierta mecánica de la reflexividad o de un fenómeno de metaescritura, el texto oulipiano pone en evidencia el mecanismo que hace posible su funcionamiento, de modo que toda constricción u operación de escritura es transparente y queda expuesta en la práctica por el mismo texto. En segundo lugar el principio de

[6] Hasta la fecha se han realizado dos clasificaciones importantes de constricciones oulipianas: la de R. Queneau: «Classification des travaux del Oulipo» (en *La littérature potentielle*) y la de M. Béneabou: «Table des Opérations Linguistiques et Littéraires Élémentaires» (en «La règle et la contrainte»: *Pratiques* 39). Como guía genérica es aconsejable recurrir a Dupriez (1984).

generación, que reza «un texto que sigue una constricción matematizable contiene las secuencias de la teoría que ilustra». Lo que quiere decir que siempre es posible enunciar formalmente ese proceso de la escritura por medio de una ecuación y que esa fórmula expresa una productividad o capacidad de generar texto, dando lugar a una gramática de matrices de la que la escritura oulipiana se ha dotado para su funcionamiento. Esto es lo que ha permitido con posterioridad una reconducción matemática de las prácticas oulipianas, llegando obviamente a una producción textual basada en el ordenador y en el *software* [7].

En un opúsculo publicado en *Bâtons, Chiffres et Lettres* (1965), R. Queneau se preguntaba qué era la «literatura potencial». Se respondía él mismo diciendo que las obras oulipianas pretenden ante todo proponer a los escritores «nuevas estructuras» de tipo matemático o «nuevos procedimientos artificiales o mecánicos» que contribuyan a la *actividad* literaria; algo así como «apoyos de la inspiración» o «ayudas a la creatividad». Años más tarde F. Le Lionnais publicaría dos manifiestos sobre el concepto de potencialidad literaria. En «La Lipo. Le premier manifeste» se refiere a la dicotomía radical que se abre entre inspiración y constricción: desdeña la inspiración por considerarla externa y alejada de lo literario e incide en que la literatura tiene que poseer reglas a la fuerza pues ya está basada en una de las mayores que existen, la lengua. Luego pasa revista a la tendencia *analítica* (que trata de descubrir las posibilidades de creación «que pasaron desapercibidas» para los autores en algunas obra) y a la *sintética* (que trata de inventar-descubrir nuevos métodos capaces de dar lugar a nuevos textos). Estos procedimientos lógicos y abstractos son matematizables puesto que la escritura es una combinación de signos (la lengua también) y que sobre ella se pueden aplicar criterios de composición, variación, intersección, etc.

En «Le second manifeste» hay una frase que resume el espíritu oulipiano a la hora de pensar el texto: «la poesía es un arte simple y de pura ejecución», no es algo coyuntural sino algo ligado a lo inherente, a la estructura, al aparato, al sistema que permite el funcionamiento de un texto, una «sintaxis infraestructural» de lo formal que permite utilizar el código más allá de sus posibilidades conocidas, un amaestramiento

[7] Como así lo demuestran las realizaciones del A.L.A.M.O. (Atelier de Littérature Assistée par les Mathématiques et l'Ordinateur). Véase a este respecto la publicación de *Action poétique*, 95, 1984, bajo la dirección de J.P. Balpe.

del contenido que facilita una creación libre e innovadora con efectos muy beneficiosos para la lectura. También se refiere a los problemas que residen en la esencia misma del funcionamiento o actividad escritural oulipiana, como son la eficacia y viabilidad de las estructuras o procedimientos formales utilizados. En líneas generales la eficacia de una constricción depende de la dificultad con que se aplique en/a un texto, pero esta dificultad, lejos de constituir siempre algo negativo, puede en algún caso ser utilizada de modo beneficioso para llevar la maquinaria formal más allá de los límites habituales. Éste puede ser un factor determinante de la viabilidad que, en altísimo porcentaje, está asegurada pues normalmente la viabilidad del texto no es más que el resultado de la viabilidad del propio diseño de la constricción, imaginación aparte por supuesto.

La Oulipocrítica es entonces la dimensión teórica complementaria del taller de diseño de constricciones que el Oulipo tiene siempre en funcionamiento. Pero de paso se ha ido constituyendo un cúmulo teórico —inexcusable— que surge no tanto de una reflexión sistemática/organizada, sino de la práctica textual. Este aspecto innovador es el que de modo subrayado caracteriza a la Oulipocrítica: la teoría va surgiendo a medida que el escritor profundiza en las posibilidades de composición del tejido textual. El resultado no puede ser menos que una auténtica teoría de la praxis escritural desde dentro, es decir, allí donde el escritor se enfrenta a la hoja en blanco, donde la imaginación (que en principio se dirige siempre al contenido) se pone al servicio de la(s) forma(s) para diseñar la estrategia de construcción de un edificio todavía vacío... pero ¿acaso esta planificación previa y luego incorporada no forma parte también de eso que llamamos «texto»?

LA GRAMATEXTUALIDAD DE JEAN-GÉRARD LAPACHERIE

La *Gramatextualidad* o *Gramaticidad* es una teoría de la escritura literaria que aparece publicada en 1984 en la prestigiosa revista *Poétique* (nº 59, pp. 283-294), en un artículo titulado «De la grammatextualité». Esta teoría constituye una parte importante de la teoría de la escritura en la que el autor viene trabajando desde hace tiempo y de la que ya ha publicado unos cuantos resultados: «Écriture et lecture du calligramme» (1982), «Paillasson, expert écrivain ou de l'art d'écrire» (1989), «Poly-, hétéro- et exo-graphies» (1990), «Indice d'écriture» (1992) o «Escritura: entre texto y dibujo» (1994).

El concepto de gramatextualidad implica una relativa autonomía de la escritura, de forma que «los trazos depositados sobre un soporte determinado definen un modo de existencia escritural del texto, constituido por una red de trazos dispuestos en distintas figuras». Es decir que la gramatextualidad es una propiedad que tiene la escritura para constituir textos según leyes semióticas propias. Semejante dispositivo supone entonces una cierta «reactivación» de los significantes gráficos que, paralelamente a la función poética de Jakobson, habría que definir como una función *gramática* o función poética de la escritura, la cual comprendería aquellas realizaciones escriturales[8] que sobrepasan la simple representación de la lengua, una especie de poética «del grafismo escritural independiente del significado fónico o del encadenamiento discursivo». En este sentido la gramatextualidad lapacheriana viene a establecer un contrapunto a la teoría de Saussure, pues trata de construir una semiótica del signo escritural sin pasar obligadamente por la consideración lingüística.

La gramatextualidad pasa por una conceptuación de la escritura como figuración y no tanto como transcripción, es decir, que los signos escriturales gramatextuales tienden a representar por sí mismos los objetos a que se refieren y no tanto por medio de un código de transvase lengua-escritura; de modo que va más allá de la consideración de Foucault acerca del caligrama que combinaba escritura ideogramática y alfabética, pasando ya a una figurativización de la escritura bastante radicalizada. Como la que Lapacherie detecta en los *carmina figurata* medievales, los versos ropálicos griegos y latinos, algunos textos dadaístas, las *Palabras en libertad* de Marinetti, los poemas espacialistas de los Garnier, *Un Coup de Dés...* de Mallarmé o en la obra de Tardieu, Cummings, Claudel, Segalen, Leiris o Butor.

La gramatextualidad define la escritura según ciertos *grados de figuración*, por ejemplo los grados de iconicidad tan diferentes que pueden separar el alfabeto de un pictograma. En ambos podemos hablar de escritura, pero el alfabeto supone una abstracción que representa un componente verbal y el pictograma es totalmente figurativo y remite a un objeto directamente. Este hecho obliga a crear una primera clasificación basada en el grado de figuración de cada tipo de escritura: desde lo puramente alfabético hasta el polo icónico, pasando por

[8] Lapacherie (1990) incluye también aquí los espacios en blanco o los dispositivos de paginación, es decir, el soporte y las configuraciones de lo escrito en su conjunto. Esta idea estaba ya presente en el artículo publicado en 1982 acerca de los caligramas.

lo «parcialmente figurativo», mezcla de lenguaje e imagen, de alfabeto y de ideograma (como en el caso del caligrama) y lo «relacionalmente figurativo» (diagrama o icono de relación).

Otro factor a tener en cuenta es la *inscripción* o «conjunto de procesos mediante los cuales aparecen signos, trazos o letras sobre un soporte material». En primer lugar hay que considerar que la escritura es grafismo, trazos perceptibles visualmente; lo cual da lugar a un primer nivel de inscripción, el de la letra o trazo depositado sobre el soporte y que Lapacherie llama nivel *gramático*. Después la escritura organiza el soporte-plano sobre el que se depositan aquellos trazos, distribuye y alinea vertical y horizontalmente las líneas de modo que el texto resulte legible, es el nivel *inscríptico* que corresponde no ya a la letra sino a la página.

La combinación de los cuatro grados de figuración y de los dos niveles de inscripción da lugar a ocho tipos de prácticas gramatextuales diferentes, algunas de las cuales pueden participar de varios ejes a la vez. Veamos en qué consisten: 1) las letras de la escritura icónica[9] forman manchas que remiten a objetos: son los *Pictogrammes* de Queneau o las letras publicitarias o las iluminaciones de los códices; 2) la página se organiza a base de cuadros con figuras creadas a partir de caracteres (escritos a máquina, por ejemplo en la poesía visual). En el segundo nivel, el componente figurativo y el componente lingüístico comparten la construcción del grado ideogramático que 3) a nivel de la letra produce gramatextos como los de la mimología gráfica o del simbolismo tipográfico: una letra representa un fonema y un objeto a la vez, y 4) a nivel de la página produce composiciones como el caligrama. A medio camino del grado icónico y del ideogramático y a caballo entre el nivel «gramático» y el *inscríptico* se encuentran algunos gramatextos como los caligramas árabes y persas llamados *bismallahs* (en los que un verso coránico es representado con una decoración profusa fruto de la hibridación de un icono y de una(s) letra(s) caligrafiada(s) en una página). En el tercer grado de figuración el diagrama compatibiliza el componente figurativo y el lingüístico, pero en base a una relación de disposición de los componentes textuales, dando lugar a composiciones de marcado carácter topológico. Así, 5) a nivel de la letra, los mensajes publicitarios explotan abundantemente las posibilidades figurativas de la tipografía; y 6) a nivel de la página se construyen espacios donde se disponen composiciones

[9] El grado icónico es absolutamente figurativo aunque sigue siendo escritural a pesar de haber perdido su carácter verbal, es decir que en este caso la escritura tiene una autonomía plena respecto de la lengua.

gramatextuales que imitan una partitura musical (es el caso de *Conversation- Sinfonietta* de Tardieu). En el grado alfabético abstracto ya no hay figuración, pero el dispositivo escritural no reproduce la linealidad tradicional, sino que pone en marcha las posibilidades de la materia gráfica de la escritura que habitualmente son ignoradas. De esta forma, 7) en el nivel de la letra aparecen por ejemplo todas las manipulaciones tipográficas, y 8) en el nivel de la página se registran composiciones vanguardistas del tipo *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau.

Al combinar el registro figurativo o icónico y el registro lingüístico o verbal, la escritura despliega dos tipos de «comportamiento» diferentes: por un lado se deja analizar desde el punto de vista de la semiótica de la imagen y en los registros más figurativos el tipo de lectura pasa a ser *tabular*[10]; por otro lado es pertinente el análisis semiológico-lingüístico, ya que la lectura *lineal,* estándar, exige una metodología semiótica más cercana al análisis lingüístico.

Con la gramatextualidad de Lapacherie la teoría literaria descubre la posibilidad de una metodología del texto literario en relación con dimensiones plásticas que antes eran ignoradas o tratadas desde un punto de vista ajeno a lo escritural. De este modo se enriquece el concepto de escritura[11] al sistematizar bajo régimen gramatextual ciertos componentes gráficos y matéricos que, de forma inherente, estaban alojados en la esencia misma de la práctica escritural. Y al mismo tiempo abre paso a un ámbito nuevo del análisis del signo y de la significación en el campo semiótico.

LA TÉXTICA DE JEAN RICARDOU

Aparte de varias obras teóricas y artículos especializados, así como de algunas obras narrativas de corte *nouveauromaniano*[12], Ricardou es

[10] Factible en todos los sentidos y no sólo en uno. Funciona por contigüidad de los signos copresentes que son percibidos simultáneamente y no sucesivamente. Como consecuencia de este hecho, el enunciador tiende a desaparecer (no hay un orden previo del sentido).

[11] Lapacherie (1990) ha definido otros conceptos relacionados con la escritura: el *texto poligráfico* (en el que son empleados simultáneamente tipos de escritura diferentes o estilos distintos de una misma escritura), el *texto heterográfico* (que utiliza simultáneamente varias escrituras diferentes) y el *texto endo/exográfico* (que recurre a una escritura que permite su legibilidad o la impide).

[12] *L'Observatoire de Cannes* (1961), *La Prise/Prose de Constantinople* (1965). *Les leiux-dits* (1969), *Révolutions minuscules* (1971) y *La Cathédrale de sens* (1988). A medio camino entre narrativa y teoría ha publicado también *Le Théâtre des métamorphoses* (1982).

el teórico por excelencia del *Nouveau roman*, como así lo atestiguan los títulos siguientes: *Problèmes du nouveau roman* (1967), *Pour une théorie du nouveau roman* (1971), *Le nouveau roman* (1973) o *Nouveaux problèmes du roman* (1978).

La *Téxtica* ('textique' en francés) es —hasta el momento— un folletín teórico publicado en la revista *Conséquences* (ligada a la editorial parisiense Les Impressions Nouvelles) bajo el epígrafe «Éléments de Textique». Un compendio teórico del que hasta ahora se han publicado cuatro partes: la 1ª en *Conséquences*, nº 10, 1987, pp. 5-37 (incluyendo también la *Scríptica*); la 2ª en el nº 11 de la revista citada, 1988, pp. 5-32; la 3ª en el nº 12, 1989, pp. 4-37; y la 4ª en el nº 13/14, 1990, pp. 166-206. La 5ª parte tenía anunciada su publicación en el que fue el nº 15/16, pero «problemas de espacio» desaconsejaron su inclusión y con posterioridad la revista *Conséquences* ha dejado de existir, con lo cual quedan por desarrollar y/o publicar áreas completas de la disciplina como la *Textodromía*, la *Intertéxtica* o la *Pantéxtica*. De 1984 a 1986 Ricardou dirigió un seminario sobre el esbozo de esta materia en el Collège International de Philosophie de París. Asímismo han tenido lugar varios coloquios en el centro de Cerisy-la-Salle sobre esta teoría, dirigidos por el propio Ricardou (el último de ellos el año 1995). Sobre el tema de la representación y la escritura ha publicado también *Une maladie chronique. Problèmes de la représentation écrite du simultané* (1989).

A pesar de haber publicado todavía —pensamos— una pequeña parte de la teoría, Ricardou analiza en sus estudios un amplio abanico de obras cuyo denominador común, en líneas generales, responde a una literatura de corte formalista y vanguardista: C. Marot, Mallarmé, Flaubert, Proust, Sartre, Valéry, M. Roche, Roussel, Rimbaud, Joyce, Borges, algunos *nouveauromanciers* (Simon, Pinget, Robbe-Grillet, Ollier o incluso él mismo), textos del Oulipo (Lescure, Perec, Roubaud) y textos de alto nivel de formalización (*Grands Rhétoriqueurs*, J. Lahougue). Sin embargo hay que señalar que la teorización realizada por Ricardou sobre esta materia y otras afines —como la *Scríptica*— se ve acompañada de una casuística taxonomizante ingente y hasta excesiva, además de conllevar una terminología difícil de manejar (que el propio autor ha tratado de justificar con lo que él llama «helenocoherencia sazonada con algunos rasgos de latín»).

Para Ricardou la Teoría de la Escritura tiene dos ámbitos fenoménicos que él denomina *Scripción* (gesto por el que los caracteres son trazados sobre el soporte) y *Escritura* (encadenamiento de acciones por

las que un escrito, en lo inmediato o lo sucesivo de su construcción, se ve provisto de ciertas estructuras o parámetros). La *Scripción* sería la materia de estudio de la *Scribología*, de las operaciones de la escritura. Por su parte la *Escritura* genera dos tipos de estructuras: las *scripturas* y las *texturas*. En primer lugar, las *scripturas* serían la materia de la *Scríptica*, ciencia que estudiaría los dispositivos del *script* generados a partir del trabajo de la representación, lo *scriptual*. En segundo lugar, las *texturas* corresponderían a la *Téxtica*, disciplina que estudia los dispositivos del *texto* obtenidos por efecto de la metarrepresentación, lo *textual*. Centrados entonces en los dispositivos textuales que son el objeto de la *Téxtica*, conviene ante todo analizar en profundidad el funcionamiento de los fenómenos que producen la diferenciación entre lo que es texto y todo lo demás. Para ello resulta pertinente de todo punto establecer una clara distinción entre *representación* y *metarrepresentación*.

La *representación* nace con la vocación de desvanecerse ante el lector absorto en la idea que la escritura le está procurando en el instante de la lectura. En este sentido son precisamente los aspectos materiales —sobre todo— los que tienden a desaparecer en la percepción del lector siempre, eso sí, que de la *lecturabilidad scriptual* (conjunto de capacidades que hacen posible la lectura) se consiga pasar a la *legibilidad scriptual* (propiedades que provocan el interés del lector). Por su parte la *metarrepresentación* es toda maniobra que excede el efecto de representación y que» exalta orgánicamente ciertos parámetros de lo escrito que la representación suele obliterar». Además, siguiendo la equivalencia de la dicotomía significación/significancia, Ricardou establece otra del tipo representación/*representancia,* en la que la *representancia* es la función desarrollada por los aspectos materiales sometidos a los ideales. La *hiperrepresentancia* sería la presencia subrayada de ese fenómeno antes descrito, llegando incluso a la desaparición de los aspectos o estratemas materiales.

Para entender en profundidad el conjunto de fenómenos de la percepción y de la imaginación antes referidos, hay que analizar sobre todo el funcionamiento interno de la *lecturabilidad scriptual* en el nivel de la representación. La lecturabilidad consta de cuatro operaciones simultáneas que provocan sendos efectos en cuanto a la relación texto/lector. La primera operación es la *replicación* o evaluación de los aspectos materiales y produce el efecto de *identificación*. La segunda es la *aglomeración* o articulación de las distintas partes y produce el efecto de *recorrido*. La tercera es la *representación* propiamente dicha o medición de los

aspectos ideales, que produce el efecto de *comprensión*. Y la cuarta es la *concreción* o unión de los distintos aspectos que, junto con la representación, produce el efecto de *travesía* o *transparencia*. El intercambio que provoca la travesía o transparencia a instancias de la representación conlleva la disminución de los aspectos materiales articulados por la concreción; es decir, se produce la sustitución del nivel matérico del significante por la idealidad del significado, ya que en ellos se halla representado el objeto. Después tendría lugar, con diferente intensidad según los casos, la *legibilidad scriptual.*

Cuando concurre además el efecto de *metarrepresentación* se produce una estructura o parámetro de la escritura que Ricardou denomina *textura*. Por ejemplo: la distribución periódica de sonidos similares más allá del nivel semántico en un poema. Se trata entonces de un fenómeno que excede efectivamente el funcionamiento representativo, pero que la propia representación trata de acompasar y asimilar a los otros aspectos del poema para obtener cierto «equilibrio orgánico» o compensación estructural que suscita al fin y al cabo la metarrepresentación. Este nudo de relaciones específicas que construyen la textura se llama *texturación*. Pero ya se constata que, debido al concurso de la representación, que pone la base de la metarrepresentación y permite su acción al mismo tiempo que la simultánea con la suya, ambos efectos de la escritura se complementan entre sí y conjugan sus aportaciones. No se puede pensar entonces en una separación funcional de representación y metarrepresentación, ni en una gestión autárquica de cada una de ellas sino que, muy al contrario, débese tener en cuenta una interacción plena de las dos.

A partir de aquí Ricardou comienza el despliegue de su ingente taxonomía categorial de las diferentes texturas. Pero de forma básica, comienza ese despliegue estableciendo una especie de poética del texto que comporta una dinámica intercategorial de la textura a nivel metarrepresentacional. Esta dinámica se estructuraría en base a un núcleo estructural que organiza un espacio *scriptual* según una textura, la *cariotextura*. Alrededor de ella estaría la *pericariotextura* o corona estructural que ayuda al núcleo *textural*. Entre medias de ambas se colocarían los *cariolaxismos* o caracteres intrínsecos y extrínsecos que imponen cierta tolerancia al núcleo *textural*. De este modo la *cariotextura* sería un dispositivo mínimo cuya diferenciación de la representación y de la *pseudometarrepresentación (vid.* más adelante) no excluye posibles conexiones de ambas con la metarrepresentación. La *pericariotextura,* por su parte, enriquece la

metarrepresentación introduciendo formas de mayor intensidad que se añaden a la estructura nuclear; siendo de dos tipos: los *monosinergismos* o ayudas respectivas de resorte simple y los *disinergismos* o apoyos mútuos de doble acción. Por fin los *cariolaxismos* ponen de relieve la cantidad de *tolerancia* de la estructura (a menos tolerancia, más refuerzo de elementos auxiliares; en cuyo caso se produciría la *pseudometarrepresentación* o efecto excesivo de relaciones adyuvantes de una estructura nuclear que de hecho puede no existir como tal núcleo).

Tras la exposición de este concepto dinámico y sus parámetros correspondientes, la metarrepresentación es explicada por medio de categorías específicas cuyo número aún no es posible determinar [13]. Al mismo tiempo se nos permite avanzar en ciertos estadios específicos del concepto de metarrepresentación que delimitan más dicho concepto y que a continuación exponemos. La *pseudometarrepresentación* es una maniobra textural que pone de relieve *mecánicamente* ciertos registros de la escritura obviados por la representación. Al actuar del modo que se subraya, se produce una actuación demasiado rápida que provoca una decisión unilateral (o reforzar ciertos parámetros que se hallaban disminuidos, o debilitar otros parámetros hegemónicos), lo cual no puede por sí solo acceder al nivel de la metarrepresentación, al haber elegido una sola de las operaciones. La *hipometarrepresentación* es una maniobra que mantiene determinada situación de la escritura en el umbral de la metarrepresentación, provocando una *hipotextura* o textura frustrada. De este modo la metarrepresentación puede ser definida según dos propiedades: la «multa orgánica» infligida a la representación y el realce conjunto de distintos parámetros disminuídos. La *hipometarrepresentación* sólo tendría la primera pues, aunque no carecería de núcleo textural (sí es el caso de la *pseudometarrepresentación)*, sin embargo no dispondría de realce conjunto. La *hipometarrepresentación* se produce cuando un núcleo *textural (vid. cariotextura)* no puede progresar «por falta de relaciones que permitan la conjunta promoción de parámetros asociados». La *hiperbolometarrepresentación* es todo aquello que excede la metarrepresentación y produce una textura ostentatoria o *hiperbolotextura*, debido al concurso de particularidades suplementarias, lo cual da lugar a ciertas ventajas: la textura se hace más

[13] Como ya señalábamos en la introducción, sólo se ha publicado una parte de los «Éléments de Textique» y, por los índices adelantados por el autor, se puede pensar que queda por desarrollar aún una parte importante de la casuística *textural* bajo esta teoría. Ello no es óbice, sin embargo, para que los conceptos fundamentales hayan sido ya adelantados.

sensible todavía (aparecen relaciones cómplices) y hay nuevos aspectos de la escritura que se transparentan de modo sinérgico. Una textura se vuelve *hiperbolotextura* cuando su núcleo estructural o *cariotextura* se sobrecarga con al menos un adyuvante superfluo.

La parte desarrollada por Ricardou al día de hoy y publicada en *Conséquences* despliega una *texturotipología* que se podría agrupar en las siguientes categorías: las *paracorotexturas* (unidades de tipo espacial que funcionan por vecindad), las *isocorotexturas* (elementos que ocupan la misma posición en distintos lugares del texto), las *anticorotexturas* (cuyos elementos ocupan lugares opuestos, bien sea en posiciones iguales o distintas), las *homocorotexturas* (cuyos elementos ocupan posiciones parecidas a partir de una separación regulada) y las *autocorotexturas* (todavía sin desarrollar y/o publicar). Cada una de ellas tiene sus propias derivaciones, dando lugar a una casuística enorme que conlleva un aparato teórico extenso. Y como el desarrollo completo —incluyendo todas las categorías— todavía no ha llegado a su término, habrá que esperar nuevas publicaciones de esta metodología semiótica de la escritura cuyo confín, al menos en su núcleo conceptual, se halla ya perfilado.

LA CIRCULARIDAD DE JAN BAETENS

La *circularidad* es un complejo teórico homogéneo dentro de la ingente labor investigadora de Jan Baetens y su definición salió a la luz en un artículo titulado «Qu'est-ce qu'un texte "circulaire"?», publicado en la revista *Poétique* (1993, nº 94, 215-228). En una segunda entrega, Baetens analizó la circularidad visual, publicada en español con el título «Narración visual y circularidad» (1994, en *Escritura y multimedia*, pp. 89-109, Vitoria: UPV/DFA/Arteragin).

Como decíamos la obra teórica de Baetens es enorme y abarca sobre todo un ámbito en el que se encuentran texto e imagen. De lo literario [14] señalaremos sus artículos: «La question des notes: l'exemple de Jean Ricardou» (1987), «Une transcription de Mallarmé» (1988), «Le transscripturaire» (1988), «Autour du grammatexte» (1988),

[14] En cuanto a la teoría de lo visual, podemos citar los libros: *Hergé écrivain* (1989), *Du roman-photo* (1992) y *Pour une lecture moderne de la bande dessinée* (1993); y los artículos: «La bataille de l'image» (1987), «Le dessus d'une planche...» (1988), «Quand la bande dessine l'écrit» (1989), «La tache» (1991) o «Pour une poétique de la gouttière» (1991).

«Autographe/Allographe» (1988), «Paratexte = péritexte + épitexte» (1989), «Georges Perec, série B» (1990), «Renaud Camus et le génie de la phrase» (1990), «Jean Paulhan et le discours analogique» (1991), «Littérature expérimentale: les années 80» (1993); así como sus libros: *Aux frontières du récit* (1987), *Les mesures de l'excès* (1989) y muy recientemente *L'éthique de la contrainte* (1995).

Baetens parte del hecho de que todo texto puede convertirse en circular mediante una *relectura* (lo cual, dicho sea de paso, no es demasiado importante), pero hay algunos textos que han sido escritos utilizando ciertos procedimientos formales de escritura que los convierten de forma innata en circulares (lo cual es muy distinto). Este fenómeno se ve realzado teóricamente si —según Baetens— se introducen tres factores: el peritexto, el soporte y el punto de vista del lector. Para poner en claro de entrada la diferencia entre simple relectura y verdadera circularidad, conviene tener en cuenta las siguientes cuestiones. En primer lugar, muchas relecturas —que son simples vueltas atrás de la lectura— «carecen de una línea que atraviese la obra». En segundo lugar, en las relecturas que pueden llamarse circulares Baetens distingue entre *mecánicas* (en las que la relectura es simple repetición de la lectura anterior y que puede hacerse en cualquier obra) y *productoras*, que sólo permiten ciertas obras y en las que el lector no puede parar la lectura debido a un «agujero», disponiendo la obra de un procedimiento que avisa y guía al lector (incluso en pro de la transformación de la misma).

Como se puede suponer la circularidad es analizada sobre todo en obras de cierto grado de formalización (Borges, Proust, Beckett, Ollier, Simon, Joyce, Perec, Mallarmé, J.-B. Puech, Ricardou, M. Snow, Lahougue, B. Peeters, Robbe-Grillet...) y debido quizá a este hecho queda asociada al concepto de modernidad, como veremos al final.

La circularidad, como mecanismo textual de unos procedimientos aplicados a la forma de la escritura, puede operar según ciertas oposiciones que afectan a su funcionamiento interno. En primer lugar, hay textos en los que el principio de composición de la historia difiere de la ley de construcción del discurso que cuenta esa historia. Sin embargo otros textos hacen coincidir ambos pero siempre teniendo en cuenta que la circularidad de la historia puede no afectar al estatuto del discurso y que la circularidad del discurso siempre implica un cambio en la historia. En segundo lugar, cabe diferenciar entre circularidad *única* (en la que el final de la historia o del discurso remite a su comienzo) y circularidad *plural* o *repetida* (en la que las repeticiones se multiplican

en el interior del discurso o de la historia con una *cantidad* variable de repeticiones, una *extensión* parcial o integral o también un *grado de analogía* que admite variantes). Finalmente habría que tener en cuenta la cantidad y posición estratégica de las unidades que se repiten, pues la repetición puede afectar al conjunto de la historia o del discurso o tan sólo a una parte limitada de componentes de importancia variable.

Para Baetens este sistema de oposiciones debe ser completado con tres parámetros: a) la obra como objeto material, el *texto* o el conjunto de una materialidad que se conforma como volumen-libro [15], b) el *aparato peritextual* o componentes extratextuales del libro que van asociados a él, y c) el *soporte* o materialidad sobre la que se deposita el texto mediante la inscripción. Y como la circularidad puede darse o no en cada uno de esos niveles, Baetens distingue tres tipos de circularidad: simple, doble o triple.

En la circularidad *simple* se contempla la circularidad del texto o del peritexto o del soporte. La oposición más intensa se produce cuando estamos ante un texto circular cuyo peritexto y soporte no son circulares y también un soporte circular con un peritexto y soporte no circulares, debido a la separación esencial que existe entre texto y soporte, pues se trata de dos entidades distintas en principio, aunque luego queden asociadas por medio de la escritura y, más concretamente, por la inscripción. En cuanto al peritexto, en todo libro hay unas marcas peritextuales que implican ya cierta circularidad (el juego de la portada y de la contraportada, por ejemplo) aunque el texto y el soporte no sean circulares, pero ciertas manipulaciones de la maqueta pueden introducir importantes modificaciones para conseguir efectos circulares.

Por su parte, la circularidad *doble* supone la asociación de dos parámetros en ausencia del tercero y define configuraciones textuales circulares muy potenciadas en su forma. Pero es en la circularidad *triple* donde el efecto de circularidad alcanza su cota más elevada, como en el libro fotográfico de Michael Snow (1975): *Cover to Cover* (cfr. Butor, 1992), en el que Baetens detecta una combinación de los tres parámetros —texto, peritexto, soporte— con un nivel de formalización que produce efectos como los siguientes: pasar una página supone

[15] Este punto de vista está ya presente —en la teoría y en la práctica— en la obra de Mallarmé. En la segunda mitad de este siglo, Butor ha aportado también algunas ideas sobre este concepto.

un cambio de 180 grados en el punto de vista ya que el reverso presenta una imagen opuesta a la del anverso; el libro se lee en los dos sentidos gracias también a los micro-palíndromos de cada hoja; las imágenes del centro del libro rotan sobre sí mismas de modo que el sentido de la lectura se invierte (en ello ayuda también el hecho de que la portada funciona igualmente como contraportada); la circularidad se ve aumentada por la aportación del peritexto, que funciona por medio de tres mecanismos: *supresión* (el aparato perigráfico desaparece de la portada y de la contraportada), *contracción* (el *copyright* es casi invisible) y *ficcionalización* (el peritexto aparece fotografiado en el propio libro).

Con posterioridad a esta teoría de la circularidad literaria, Baetens completó el concepto de texto circular con un análisis de la circularidad aplicado a la narración visual, al mismo tiempo que abordaba la coincidencia de la circularidad con la modernidad. En esta segunda aportación teórica concretada en el ámbito de la imagen (historieta, novela-cine, fotonovela) se produce un cambio importante respecto a una cierta poética de la circularidad: el género pasa a un segundo plano y el soporte adquiere un papel fundamental en la definición de la obra, sin por ello dejar de vincular la imagen con el texto.

En este sentido el autor aborda el análisis de la relación modernidad-circularidad según dos parámetros contrapuestos pero complementarios: la producción y la recepción de las obras modernas y/o circulares. Bajo el régimen de la *producción,* las obras modernas no surgen de la inspiración del autor sino que se construyen con constricciones específicas. Además, en lugar de constituirse en «un doble del mundo» tienden a obtener «la sobredeterminación recíproca [16] de todos sus elementos en todos los niveles posibles», con lo cual el escritor trabaja con materiales obtenidos por la re-lectura de su dispositivo e invita al lector a transformar su recorrido por el texto en una auténtica escritura. Bajo el régimen de la recepción, son modernas las obras que, además de ser legibles, también son lecturables [17], es decir, que el lector puede descifrar sus mecanismos de funcionamiento interno. Como la modernidad plantea sobre todo una serie de problemas de construcción de la obra, coincide entonces con la circularidad, que también «confronta la obra con su propia diversidad material» al mismo tiempo que propone un ámbito específico de la «revolución textual» de nuestros días.

[16] Véase el concepto de *metarrepresentación* en la teoría de Ricardou.
[17] Véase el concepto ricardoliano de *lecturabilidad scriptual.*

Referencias bibliográficas

BUTOR, M. (1992). *Transit A/Transit B.* París: Gallimard.

DUPRIEZ, B. (1984). *Gradus. Les procédés Littéraires.* U.G.E.

GARCÍA BERRIO, A. (1983). «Más allá de los "ismos": sobre la imprescindible globalidad crítica». En *Introducción a la crítica literaria actual,* P. Aullón de Haro (ed.), 347-387. Madrid: Playor.

— (1995). «Más sobre la globalidad crítica». En *Teoría de la crítica literaria,* P. Aullón de Haro (ed.), 511-541. Madrid: Trotta.

IGLESIAS, M. (1994). «El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas». En *Avances en Teoría de la Literatura,* D. Villanueva (ed.), 309-356. Santiago de Compostela: Universidad.

LAPACHERIE (1990). «Poly-, hétéro- et exo-graphies». *Póetique* 84, 395-410.

SKINNER, Q. (ed.). (1985). *The Return of Grand Theory in the Human Sciences.* Cambridge: Cambridge University Press.

SNOW, M. (1975). *Cover to Cover.* New York UP: The Presses of the Nova Scotia College of Arts & Design.