

El arte literario: una ontología y una estética de lo posible

Noëlle Batt

Si hay cosas que la literatura está más en condiciones de pensar que otros sistemas de pensamiento que conviven con ella en la cultura, es por supuesto porque las piensa de una manera específica, porque las inscribe del mismo modo y porque las da a pensar al lector también específicamente. Voy a comenzar, pues, por recordar brevemente los rasgos destacados de la manera antes de interesarme por el objeto.

El arte literario: poder de hacer y de conocer

Los filósofos han contribuido a definir el ser del arte como lo que es primer lugar «un poder de»:

- poder de hacer aparecer, de hacer surgir (Kant),
- poder de fabular (Deleuze),
- poder de crear otro tiempo y otro espacio, distintos y a distancia de los del mundo en el que vivimos (Agamben),
- poder de hacer «sostenerse en pie» de forma autónoma los paisajes y los sentimientos de los personajes sin que haya necesidad de referirlos a cualquier modelo; poder de «dar un ser» a las cosas y de crear esas «criaturas» autónomas que son las percepciones y los afectos definidos por Deleuze en *Qué es la filosofía*: la landa en Thomas Hardy, la estepa en Tolstoi, los sitios urbanos en Virginia Woolf..., para las percepciones; y para los afectos, ese amor, «como una fraternidad entre dos lobos» que une a Catherine y Heathcliff en *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë.

Los escritores han insistido desde siempre en el poder cognitivo de la literatura que permite «explorar la parte de desconocido que subsiste en el corazón de lo conocido» (Grace Paley), que propone al personaje como un «ego experimental» (Milan Kundera), que hace actuar la parte de invención, de creación, de interpretación que hay en toda narración histórica (Chinua Achebe).

A partir de la cosa; con ella y contra ella, ver más allá de ella. Todo el programa de Ponge está ahí. Cierta azul del cielo percibido una mañana de abril a las ocho horas en el lugar llamado *La Mounine*, entre Marsella y Aix, más una buena dosis de *Rabia de la expresión* van a engendrar uno de los textos más asombrosos de esta colección y a suplantar ampliamente el referente natural original. Metamorfosar el objeto como hace Elisabeth Bishop en *Sleeping on the Ceiling*, donde la decoración en escayola del techo y la lámpara se convierten, vistas desde la cama, en la Plaza de la Concordia y su fuente, puntos de partida de un paseo por París, algunos de cuyos sitios destacados nacen en los detalles del dormitorio. Desestabilizar la representación del objeto y la relación tal como está establecida con la realidad cuestionando las relaciones entre sus componentes, como hacen Bishop en *The Map*, Denise Levertov en *The Groung Mist*, John Ashbery en *Crazy Weather*...

Los poetas no son los únicos en trabajar los objetos en el cuerpo. Los narradores también los hacen a veces sufrir extraños tratamientos. Es así como Raymond Carver transforma los objetos domésticos más banales en síntomas, prótesis, agentes de catarsis para personajes incapaces de verbalizar su malestar, y da a los mismos objetos un valor de indicios, de signos, de símbolos para los lectores a los que la voz narrativa evita revelar los pensamientos de los personajes o entregar una interpretación globalizadora de la situación.

Crear imágenes inauditas a partir de palabras y de configuraciones de palabras, imágenes que el lector forma en su fuero interno bajo la acción de los significados, modulada por el efecto de los significantes, imágenes en cualquier caso bien diferentes de las que provienen de las ondas luminosas del mundo y que impresionan la retina. Y sin embargo esas imágenes obsesionan la memoria de una manera totalmente semejante a la manera en que las imágenes del mundo pueden venir a invadirla. Qué lector de Faulkner ha podido olvidar, tras haber cerrado *Santuario*, los ojos de Popeye parecidos a «rubber knobs, like they'd give to the touch and then recover with the whorled smudge of the thumb on them» (1993, p. 6), o en «Una rosa para Emily», los ojos de la señorita Emily, «lost in the fatty ridges of her face, looked like two small pieces of coal pressed into a lump of dough» (1950, p. 121). De nuevo en *Santuario*, la espiral caótica en la cual entra la esfera del reloj de pared cuando «change from a round orifice in the darkness to a disc suspended in nothingness, the original chaos, and change in turn to a crystal ball holding in its still and cryptic depths the ordered chaos of the intricate and shadowy world upon whose scarred flanks the old wounds whirl onward at dizzy speed into darkness lurking

with new disasters» (1993, p. 151), se instala de manera indeleble como «fatalidad del mundo», quizás una respuesta a la versión de su origen pintada por Courbet.

Trastornar o cambiar los clichés. Deleuze recoge de D.H. Lawrence esta idea según la cual el artista combate sobre todo contra los estereotipos, «*clichés* de la opinión» (ilustrada por la imagen de esa sombrilla de los hombres que el artista se empeña en desgarrar para dejar pasar por ella un poco de caos –Deleuze y Guattari, 1991, p. 191–), y toma prestado de Francis Bacon el hecho de que el primer trabajo del artista consiste en hacer un «diagrama», de trazos y forma rápidamente esbozados, que trastorna lo que es y crea una «zona de indiscernibilidad» de donde podrá salir lo que se convertirá finalmente en la obra. No cabe duda de que en numerosos poemas, entre los cuales se hallan «*Yes is a pleasant Country*» o «L(a)», E.E. Cummings se hace paladín de esas inversiones y diversificaciones de los clichés populares que amenazan siempre los poemas que crecen a la sombra de los *grandes* géneros: lírico, épico o trágico.

El arte literario: la creación de una lengua dentro de la lengua

Gilles Deleuze, al querer expresar «lo que hace la literatura en la lengua», desarrolla una fórmula de Proust para decir que «la literatura traza en ella precisamente una especie de lengua extranjera, que no es otra lengua, ni un dialecto recuperado, sino otro devenir de la lengua, una minimización de esa lengua mayor, un delirio que la arrebatada, una línea de bruja que se escapa del sistema dominante» (Deleuze, 1993, p. 15; la traducción es nuestra). Se tratará, pues, de trabajar con la lengua y contra la lengua, de embarcarla en una «línea de fuga» que podrá desarrollarse según las modalidades siguientes:

– Utilizando de una manera inventiva los recursos propios de una lengua, como hace William Golding en *El señor de las moscas* cuando emplea la existencia en inglés de tres géneros gramaticales –masculino, femenino, neutro– para traducir la visión turbada de los niños en el momento en que Simon sale del bosque en el capítulo 9; o como Emily Dickinson, quien, en el poema 1755 «*To make a prairie*», juega con el hecho de que su lengua cuente con dos términos diferentes para designar el determinante indefinido y el determinante numeral cardinal *un*.

– Inventando en el plano léxico en un cuadro estrictamente lingüístico, o conjugando los recursos de la lingüística con los de la retórica.

Para responder a una situación contextual que lo exija, es posible engendrar, aplicando ciertas reglas compositivas de la lengua, nuevos vocablos perfectamente inteligibles al hablante de dicha lengua. Elisabeth Bishop crea así en el poema «*The End of March*» el participio *indrawn*, a partir del modelo estructural de *withdrawn*. Aprovechando la elasticidad bien conocida de la lengua inglesa, verbos sin existencia previa documentada pueden crearse a partir de sustantivos –o a la inversa–, mediante un apoyo en una relación semántica de naturaleza metafórica, metonímica, sinecdóquica o irónica. En el poema «(*Hand-Me Downs*)», Grace Paley fabrica el verbo *to shawl oneself in*: «I am shawled in my own somewhat wrinkled serviceable skin» (p. 176).

– Inventando en el plano sintáctico combinaciones inesperadas de palabras o de proposiciones obtenidas en virtud de un trabajo de reestructuración sintáctica original o, al contrario, tomando prestados elementos del repertorio de figuras de la retórica antigua. Dichas combinaciones orientadas hacia la creación de un sentido nuevo serán identificadas, pues, como hipálages, oxímoros, zeúgmas, etc.

– Semantizando figuras fónicas como las aliteraciones, consonancias, asonancias, paronomasias o también relaciones fónicas operadas en un cuadro prosódico, como en el caso de la rima.

– Desarrollando otra lógica combinatoria distinta de la del sistema lingüístico, y haciéndola trabajar con la lengua y contra ella.

Para retomar la terminología de Lotman, diremos que el signo, al pasar del sistema lingüístico al literario, modifica sus límites y cambia de naturaleza, lo que quiere decir que ya no coincide con una palabra, sino que es asimilable a una configuración de palabras de las que se extraen y en las que se colocan elementos en una relación de analogía o de oposición propicia para crear sentido. Se observan, por tanto, dos fases en este proceso. Una primera, donde se trata de triturar las unidades existentes de la lengua y de crear así intervalos (de tiempo y de espacio), diferencias (cuantitativas y cualitativas); después, una segunda fase que consiste en volver a combinar, a partir de una base semántica, algunos de los elementos obtenidos. Es así como en el poema 76 de Emily Dickinson titulado «*Exultation is the going...*», la palabra *intoxication* será segmentada, no a partir de una base etimológica, sino de manera que se haga aparecer la preposición *into*, que marca «la entrada en» y que responde en el plano sintáctico a la misma preposición que figura –esta vez en tanto ella– en otro verso del poema; y ambas se oponen al prefijo latino *ex-*, obtenido a partir de la segmentación de la palabra *exultation*, así como a la locución prepositiva *out from* que se incluye en otro verso (cf. Batt, 1996).