

Por una lectura literaria de segunda generación

Alain Trouvé¹

CRIMEL. Universidad de Reims

No se tratará aquí de la lectura en general, sino de la *lectura literaria*, es decir, del lugar del acto de leer en la relación literaria. El sintagma “lectura literaria” no significa la “lectura de textos presuntamente literarios”, según un prejuicio tan tenaz como reduccionista. Significa que la lectura participa del *efecto literatura*. El hecho de que la literatura sea una cuestión de relación, y no de esencias textuales, se vincula con la emergencia de esa palabra-concepto y de la *estética*, mucho antes del siglo XX.

La lectura literaria es siempre doble: la del *tercer lector*² es inseparable de la del escritor. Además, no se puede disociar la lectura literaria de la escritura, ya que estos dos actos de lenguaje deben apreciarse en su singular asociación.

En la lectura literaria de primera generación, teorizada a finales de los años sesenta, las nociones de autor y texto tienden a desvanecerse en favor de las de intertextualidad, tejido y juego. Pero esta postura, por fructífera que parezca, no se sostiene del todo.

La lectura literaria de segunda generación, de la que vamos a hablar aquí, ya no deja al lector solo frente a un enunciado. Las nociones de *tras-texto* y de *palabra* llevan a pensar de manera diferente el proceso y a considerar la relación literaria como un *intercambio verbal diferido*. Esta inversión parcial de la perspectiva tiene como corolario la transferencia de la idea de juego, de la lectura a la teoría que da cuenta de ella.

¹ Traducción de Nicolás Garayalde.

² Entendemos con esta expresión la injerencia de un tercero en la relación dual entre el autor y su texto. El lector pensado por el autor queda en el marco de este imaginario cara a cara. El lector real del que hablamos se encuentra en una situación de exotopía frente al texto leído (Todorov 510).

De las viejas concepciones del arte literario a la hegemonía del lector

Durante mucho tiempo en Occidente, el artista fue considerado un imitador del Dios Creador, que intentaba acercarse a la perfección divina mediante su saber-hacer. La idea del artista como creador es contemporánea al retroceso de la hegemonía religiosa, especialmente cristiana, que se afirmó a finales de los siglos XVIII y XIX. Baumgarten forjó el neologismo *estética* (*aesthetica*) en 1750 a partir del adjetivo griego *αισθητική* (*aisthētiké*) para considerar una facultad propia del humano, a la que concibe como intermediaria entre la sensación y el intelecto. La estética moderna toma el relevo de una época dogmática fundada en la idea de la Belleza Absoluta, de origen divino, de la que el artista sería el intérprete y el público el admirador. La ruptura se acentúa con la Ilustración, coincidiendo con la Revolución Francesa y la *Crítica* kantiana (1790). La estética moderna lleva consigo las semillas del disenso, pero durante mucho tiempo la participación de una pluralidad de sujetos en la apreciación estética se vio obstaculizada por la ambición de los escritores de asumir todos los roles. Para los románticos de Jena –que reacondicionaron a Kant–, el absoluto del arte, descendiendo a la tierra, debía posibilitar un conocimiento superior que ya no disocie la sensación del intelecto. La crítica, la novela y la poesía forman parte de una sola y única actividad. Schlegel, en un capítulo dedicado a la crítica, la llama “esta ciencia o este arte” (407). Mucho tiempo después, Jacques Rancière señalará que la emergencia de la palabra *estética* es contemporánea a la de *literatura*, que viene a sustituir a la de *Bellas letras*: en el sentido moderno, la literatura es un “régimen histórico de identificación del arte de escribir” (*Politique* 17).

Habrá que esperar hasta las últimas décadas del siglo XX para ver el surgimiento de una estética de la recepción autónoma, centrada en los efectos producidos por la obra literaria después de su escritura. Le debemos a la Escuela de Constanza el haber enfatizado esta dimensión de la literatura: el ensayo de Hans-Robert Jauss, *Para una estética de la recepción* (1974), historizó las sucesivas lecturas de una misma obra, asociando emoción y razón en el acto de leer; el concepto de *horizonte de expectativa* oscila entre la previsión del escritor y la variación de las interpretaciones; Wolfgang Iser, en la misma época, demostró cómo los espacios vacíos en el texto promueven la actividad del lector; Umberto Eco, por su parte, lo había anticipado con la

noción de *obra abierta* (1962); Michel Charles, finalmente, formalizó todo esto al situar la actividad interpretativa dentro de una *retórica de la lectura* (1977), entre coacciones e indeterminaciones textuales.

Paralelamente, el siglo XX, bajo el impulso de las ciencias humanas, hizo estallar la noción de sujeto, mostrando que su aparente unidad era el resultado de estructuras hasta ahora ignoradas: sociales (Marx), psíquicas (Freud) o lingüísticas (de Saussure a Lévi-Strauss). El autor, como entidad psíquica que garantiza el sentido de la obra, es la primera víctima de este estallido. Barthes proclama en 1968 la “muerte del autor”, cuya contraparte sería “el nacimiento del lector”. ¿Qué significa esto? La teoría literaria de la década de 1970 simplemente cambió el sueño del conocimiento absoluto por la crítica rebautizada como “ciencia del texto”. Tal será la ambición del *semanálistis* (Kristeva): movilizar todos los nuevos saberes sobre el inconsciente y las estructuras sociales o lingüísticas para superar las diferentes formas de alienación que dificultan este conocimiento.

El corolario de este movimiento es la desaparición progresiva de la obra, incluso del texto como entidad cerrada, en beneficio del concepto de *inter-textualidad*, que Kristeva propuso a partir de Bajtín. Un texto es un *tejido* de enunciados (Barthes “Texte”) provenientes de diversos horizontes más allá de la conciencia del escritor: la “teoría del texto” intenta restaurar un movimiento del sentido articulado a los conceptos de *genotexto* y de *significancia* que encontramos en Kristeva.

La lectura literaria de primera generación pone en juego todos los resortes psíquicos de la lectura para sacarla del consentimiento ideológico pasivo: la lectura se convierte en una actividad emancipadora y reguladora.

En *La lecture comme jeu*, Michel Picard propone un modelo ternario: *leedor* [*liseur*], *leído* [*lu*], *lectante* [*lectant*]. Estas tres instancias se corresponden respectivamente con la presencia física en el mundo, la inmersión fantasmática en la ficción y la aptitud para decodificar, a la vez que suponen una lectura activa y creativa.

Años después, Vincent Jouve se apropia de ese modelo ternario con algunas inflexiones para aplicarlo de forma más precisa a lo que llamó el *efecto-personaje* en la novela. Al *leedor* [*liseur*], considerado demasiado externo al texto, lo reemplaza por el *leyente* [*lisant*], víctima voluntaria de la ilusión referencial favorecida por una serie de marcadores textuales. Sin embargo, tanto Picard como Jouve comparten la idea de que el único punto de partida

tangible para el análisis literario es la relación del lector con el texto leído. Dufays ha demostrado la fecundidad de este enfoque a nivel didáctico: situando al alumno en el centro del dispositivo analítico, la lectura literaria aparece como una nueva herramienta que permite captar la interacción entre los afectos y la comprensión en la lectura. Este enfoque implica, particularmente en Picard, un trabajo psíquico sobre sí. El *juego*, desde una perspectiva freudiana desarrollada por Winnicott, es el medio para romper con un imaginario omnipotente de tipo maternal y crecer psíquicamente consintiendo simbólicamente la pérdida, según un mecanismo que el psicoanálisis llama *reparación*. Para Winnicott, el juguete favorito es el objeto transicional que permite al niño desprenderse de las identificaciones primarias. Por extensión, el juego es, a cualquier edad, un espacio de libertad y creatividad. Inspirado en esta idea, Picard denomina *zona transicional* al espacio psíquico en el que las tres instancias colaboran en este sentido.

El movimiento pendular que se aleja del autor en beneficio del lector no se detuvo en esta primera formalización. Michel Charles subraya la naturaleza móvil del texto, entendido como una entidad sujeta a fluctuaciones editoriales y a los recortes realizados por diferentes intermediarios. Charles también detecta en los textos virtualidades que quedaron excluidas en la versión final del autor pero que participan de su dinámica interna: las llama *enunciados-fantasma* (*Introduction* 176). Avanzando más allá de esta perspectiva todavía textualista, diversos investigadores la han utilizado como argumento para asimilar lectura y reescritura del texto atribuido al autor.

Así, Pierre Bayard reescribe a Conan Doyle en *El caso del perro de los Baskerville*: apoyándose en las fallas y lagunas de la investigación, anuncia que revelará al lector el nombre del “verdadero asesino”. Por otro lado, su ensayo *Cómo hablar de libros que no se han leído* se focaliza en la naturaleza incompleta o incluso inexistente de nuestra relación con los textos que solo conocemos por su título o por el nombre de su autor. Para Bayard, esta insuficiencia puede convertirse en un activo si entendemos que nuestra cultura libresca pasa también por cierto número de discursos socializados que constituyen *bibliotecas virtuales*. La dimensión lúdica se funda en Bayard en la afirmación de paradojas en las que el ensayista cree a medias, buscando socavar así, a falta de no poder destruirlo, el valor conceptual de las herramientas que participan en el análisis clásico, sentando las bases para una interesante ficcionalización teórica.

Franc Schuerewegen, con un espíritu igualmente humorístico, propone un *método postextual*. En la línea de Stanley Fish y sus *comunidades interpretativas*, sostiene que “no leemos un texto, lo construimos, es decir, lo inventamos”. Gran conocedor de Proust, Balzac y Chateaubriand, entre otros, el crítico belga investiga los no-dichos de las versiones publicadas para bosquejar una novela de la interpretación literaria que mezcla el autor biográfico con algunos de sus personajes. Consigue así construir un puente improbable entre *El primo Pons* de Balzac y el fabulista La Fontaine (Schuerewegen “Fable”).

Discípulo de Norman Holland y de Bayard, Nicolás Garayalde profundiza en el valor heurístico de la no-lectura, entre cuyos méritos paradójicos se encuentra un gesto de desacralización frente a las interpretaciones canónicas, así como la apertura a una ética de la lectura, atenta a la fluctuación de las interpretaciones. Inspirado en Bayard, el método de no-lectura se presenta como un modo eficaz de control (relativo) del infinito de la biblioteca universal, bajo la operación de sustitución del libro por diversos atajos (resúmenes, análisis, reseñas, etc.), o incluso por la escritura de fantasías personales despertadas por el libro o lo que lo rodea, es decir el reconocimiento del impacto subjetivo de la lectura, según las ideas psicoanalíticas de Holland. Se trata de un elogio de la no-lectura que enfatiza el divorcio entre la esfera autoral y la del lector.

Sin embargo, todo este desplazamiento más o menos radical hacia el lector no está exento de varios problemas.

Límites e imprecisiones de la hegemonía del lector

Comencemos por las formas radicales. El método postextual, que pretende inventar el texto en lugar de leerlo, se basa en un fino conocimiento de este último y no se permitiría cometer un contra-sentido grave. Construyendo un objeto de análisis que no está limitado por el marco de una obra en particular, se toma la libertad de navegación entre diferentes textos del mismo autor, cruzándolos a veces con su correspondencia. El rechazo al chaleco de fuerza interpretativo ligado a una obra determinada –un texto– reconduce indirectamente al autor: la novela de la interpretación tiende así a confundirse con la novela del gesto creador. Este método, cuyo interés nos

parece ligado al talento de quien lo ejerce, implica en cierto modo el complejo del crítico novelista, nostálgico de la escritura novelesca de primer grado de la que se ve privada por la postura crítica tradicional.

La observación vale también para Bayard, que se presenta como lector de Conan Doyle a la vez que interpreta un papel de novelista. La fecundidad de su libro sobre las obras que no se han leído solo adquiere relevancia en relación a un horizonte de obras leídas en su totalidad. Por tanto, es el perfecto conocimiento de *En busca del tiempo perdido* lo que permite al ensayista descubrir en tal o cual crítico el comentario exagerado o defectuoso.

La elección de la no-lectura como principio de abordaje de las obras en Garayalde, a pesar de su valor heurístico, parece inclinarse demasiado del lado de los fantasmas del sujeto lector, con el peligro de caer en una posición solipsista. Si bien parece importante advertir todo lo que en una obra se resiste a la interpretación debido a la brecha entre la producción del texto y sus lecturas posteriores, podemos preguntarnos si esta resistencia no es también un efecto de la alteridad encontrada en el texto, efecto potencialmente fructífero.

En otras palabras, no es fácil deshacerse del *texto* o incluso de la *obra* que aparece en un enfoque empírico de la lectura.

No se puede hacer la misma crítica a las teorías de la lectura como juego, que se muestran atentas a la profundidad semántica de las grandes obras que abordan. Los conocimientos relativos al autor se dejan de lado en nombre del rechazo al biografismo, pero se reconoce implícitamente la importancia del “dato” textual. Este punto coincide con la advertencia de Umberto Eco que enfatiza “los límites de la interpretación”. Además, el juego de las instancias de lectura evoca tres modalidades del pensamiento: una relación con el material lingüístico, el código, manipulado por el *lectante* [*lectant*]; una dimensión no-lingüística, el fantasma, que el psicoanálisis llama *imago*; y un tercer factor, el cuerpo experimentado por el *leedor* [*liseur*]. Pero una de las imprecisiones de esta *lectura literaria* es la falta de reconocimiento de la conversión de esa interacción en un texto escrito, el único capaz de justificar el calificativo de “literario”.

Pensar en la lectura literaria dejando de lado las palabras empleadas para expresarla, es decir, el *texto de lectura literaria* (Trouvé *Le roman*), supone amputar una de las facetas de una actividad doble por naturaleza: la lectura-escritura. A falta de dos sujetos en el sentido pleno del término, este enfoque

pone en relación, no obstante, dos producciones textuales. Derrida, en su controversia con Sócrates-Platón (“La pharmacie”), postula una especie de corte ontológico entre la oralidad y la escritura que vuelve impensable la aprehensión del texto como huella de un sujeto. Lo que le lleva a decretar: “La especificidad de la escritura estaría relacionada, pues, con la ausencia del padre” (95). Pero el texto resultante de la destitución del padre implica una confusión de los sujetos –el productor inicial y el lector posterior–, postura difícil de aceptar. La proposición según la cual “la lectura literaria es la literatura” (Picard *Nodier* 5) nos parece también excesiva en cuanto oculta la asociación entre escritura-lectura y la duplicación del sujeto lector, lo que se contradice con el fino análisis del texto de *Nodier* que sigue a esa afirmación inicial.

La experiencia de alteridad, evocada no obstante en *La lecture comme jeu*, supone otro sujeto, en acción en otra época, y un contexto de creación que da al texto su resonancia inicial. Sin restaurar la crítica biográfica, no se podrían sin embargo ignorar todos los datos relativos a las circunstancias de escritura. En este sentido, Barthes reintrodujo los *biografemas* (*Sade Fourier Loyola*) y Maurice Couturier propuso considerar la *figura del autor*.

Los dos principales ensayos que sientan las bases teóricas de la lectura como juego (Picard, Jouve) descuidan también partes importantes de la producción literaria y se limitan, sin que parezcan advertirlo, a las ficciones narrativas (novelas). Sin embargo, la escritura literaria parece estar ligada, sobre todo en sus producciones poéticas, no narrativas, a una presencia del sujeto en el mundo, de la que la fenomenología ha sabido dar cuenta.

Esta amputación pasa desapercibida en la perspectiva de una literatura narrativa, considerada como una variación de modelos de historias. Desde hace ya varias décadas, la omnipresencia de la teoría de la intertextualidad coincide con esta reducción y lleva a una forma de tautología o *pantextualismo*: el mundo es un Texto y la actividad literaria no es más que una variación infinita de los textos ya escritos. Sin dudas, la ilustración más brillante de ese juego se encuentra en la obra de Borges. La navegación a través del gran Texto de la literatura no dejó de seducir a generaciones de lectores. Su contracara es la evasión del anclaje existencial de lo literario y de la Historia.

Entonces, ¿cómo repensar el acto de la lectura literaria evitando seguir los caminos de la vieja crítica y sin abandonar las conquistas emancipadoras de su primera teorización?

Hacia una lectura literaria de segunda generación

Quisiéramos proponer aquí las nociones de *tras-texto* [*arrière*] y de *palabra* [*parole*].³

El lenguaje crítico ha probado diferentes términos para designar la relación de la literatura con lo que le es externo. Frente al antiguo *contexto*, la sociocrítica propuso la noción de *fuera-de-texto* (Duchet). En el momento en que se imponía triunfante el concepto de *intertextualidad*, surgió el de *tras-texto*, que aparece originalmente de manera intuitiva en Elsa Triolet (*La mise*) y Louis Aragon (*Je n'ai jamais*). Suplantado provisionalmente por su competidor *intertexto*, el *tras-texto* fue recientemente objeto de una reelaboración teórica llevada a cabo de forma colectiva por un centro de investigación de la Universidad de Reims (CRIMEL), desde 2010 a 2018.

Los tres conceptos –contexto, fuera-de-texto y tras-texto– comparten la misma ambivalencia: refieren tanto al lenguaje como a lo que le es exterior, pasando por las percepciones y la relación vívida que se tiene con las cosas. Así, el fuera-de-texto de la sociocrítica se utiliza para designar tanto los elementos textuales que rodean al texto como el contexto histórico y “eventencial” que desborda el marco de las palabras.

Recientemente, hemos llegado incluso a arriesgar el siguiente axioma: *hay literatura porque hay un fuera-de-texto en el sentido de fuera-de-lenguaje, y eso es lo que el contexto y el tras-texto intentan considerar, con algunas similitudes y una diferencia de inflexión* (Trouvé “Contexte” 19).

La inflexión que proporciona el tras-texto supone la implicación subjetiva en el acto creador. El prefijo “tras-” [“arrière-”], por su dimensión temporal (*antes*) invoca un *después*, correspondiente a la *proyección-invencción* del sujeto en la obra escrita. Traduce también el desfasaje entre la esfera de producción y la esfera de recepción de un texto en épocas posteriores.

³ [N. del. T.: traduciremos aquí “parole” por “palabra”, señalando sin embargo al lector que se trata del mismo término que emplea Saussure para oponerlo a la lengua y que fue traducido como “habla” en el *Curso de lingüística general*. Preferimos, sin embargo, el término “palabra” por razones estilísticas pero también conceptuales: por no adherir demasiado el concepto de Trouvé a la noción saussureana y para acercarlo al polivalente concepto bajtiniano de palabra con el que interactúa, donde el diálogo, el acto y la singularización ideológica tienen una importancia fundamental. En este sentido, el término *palabra* debe entenderse aquí en un sentido activo y performático, como en la expresión “tomar la palabra”.]

Por su valor tópico, el prefijo “tras-” involucra el carácter semiconsciente o inconsciente del enunciado, que podemos encontrar en la expresión francesa “*arrière-pensée*” [“segundas intenciones”]. La síntesis realizada en la Universidad de Reims llevó a considerar una extensión y un desdoblamiento entre un *tras-texto autoral* –conjeturado en la lectura de un texto– y un *tras-texto lectoral* –en funcionamiento durante la operación de lectura y eventualmente identificable por nuevos lectores– (Gladieu, Pottier, Trouvé). El necesario reconocimiento de este desfase entre las perspectivas autoral y lectoral viene a sumarse a otras investigaciones recientes que avanzan en el mismo sentido (Citton).

El tras-texto se desplegaría además según cuatro dimensiones: un *inter-texto inconsciente o latente*, no detectado por la teoría clásica de la intertextualidad (Genette); las *circunstancias* (en sentido amplio) de la producción del texto; un *trasfondo cultural* (que incluye imágenes y el uso de un lenguaje, parcialmente resistente a la traducción); finalmente, un *cuerpo en acción*. Cada una de estas dimensiones constituye un *horizonte* de investigación, parcialmente convertible en palabras y parcialmente oculto, según el modelo propuesto por Collot. Este mecanismo resulta del uso poético de las lenguas capaces de aprehender, mediante procesos de figuración y de silencio expresivo, aquello que se les escapa.

El inconsciente que actúa en el tras-texto no se limita a la dimensión psicoanalítica clásica, ya sea centrada en las neurosis, como en Freud, o en la psicosis, como en Lacan, quien designa con el término *forclusión* el mecanismo psíquico que excluye la simbolización. El inconsciente del tras-texto es también parcialmente colectivo (Jung, Durand), socio-ideológico (Duchet), lingüístico (Khlebnikov) y estético (Rancière).

El tras-texto es la noción que da “profundidad a la cosa creada” (Aragon 145). Aún poco difundido entre los teóricos, parece sin embargo reconocido hace mucho tiempo por los escritores. Así, Rushdie le hace decir al narrador de *Midnight's Children*, suerte de doble del escritor, estas palabras: “No voy a negar que estoy emocionado: hace mucho tiempo que vengo deambulando en el tras-fondo de mi propia historia” (131). El tras-texto no le quita a la intertextualidad su relevancia: es su corolario.

El texto de lectura, piedra angular de la teoría del tras-texto, debe entenderse en un sentido amplio, no reducido a las formas escritas e impresas: *continuidad verbal articulada* susceptible de ser memorizada y reproducida.

da, incluye las producciones orales en su dimensión inventiva, literal o interpretativa. En forma embrionaria o desarrollada, hay un texto de lectura tan pronto como el lector usa palabras para decir su propia lectura.

Estas observaciones conducen en la dirección de una teoría de la palabra que reemplaza el conjunto de los enunciados, incluidos aquellos a los que se les reconoce un valor artístico, en un movimiento que prohíbe detenerse en un solo sujeto (autor o lector). Este movimiento antiesencialista extiende una de las intuiciones más fuertes de Picard: “la literatura no es una cosa (...) sino una actividad” (*Lire le temps* 7).

Toda palabra llama a su corolario, una contra-palabra, según los lingüistas. Así lo reconoció Bajtín en su *Estética de la creación verbal* y, antes que él, Voloshinov, miembro activo e influyente del “Círculo de Bajtín”. Es dentro de este círculo que surgieron las nociones de *dialogismo* y *comprensión receptiva activa*.

El texto de lectura, tal como acabamos de definirlo, atañe entonces a la palabra, noción polimórfica, aplicable a la escritura y a la oralidad, noción ambivalente que oscila entre el cliché y la singularización innovadora. En la escritura, la palabra del autor corresponde a la huella dejada por un sujeto que crea un enunciado original en el campo del discurso. En este sentido, Laurent Jenny pudo analizar una *Parole singulère*, palabra de autor que oscila entre la enunciación y la antigua noción de estilo, renovada por la de *figural*. Esta palabra singular procede de las cuatro dimensiones del tras-texto antes mencionadas. Sin duda, el cuerpo juega un papel importante en esto, como ya lo vislumbraba Barthes, quien subrayaba en *El grado cero de la escritura* el carácter biológico del estilo. Del lado del lector, la interpretación activa y creativa puede reclamar hasta cierto punto una singularidad comparable. Así pues, se dedicaron dos años de nuestro seminario en la Universidad de Reims al análisis de las “Palabras de los lectores” (2018-2019). La expresión oral también juega un papel importante en la singularización de la palabra. El caso de Flaubert, que somete sus textos a “la prueba del oído” es una famosa evidencia de ello. Del lado del lector, se manifiesta de múltiples maneras, en particular a través de la actuación de un actor o del profesor frente a su clase. Esta performance contiene el germen de una reapropiación activa del sentido, es decir, de un texto de lectura segundo respecto al del autor; un texto llamado a transmitir la interpretación dada por el lector. El último Derrida, después de haber negado la autoridad del productor origi-

nal sobre el texto escrito, pasa a considerar de manera más convincente la duplicación de la escena escritura-lectura y “la gracia otorgada al lenguaje o al trabajo del ‘otro’” (“Scènes” 18).

Tomaremos prestada del poeta Bonnefoy una última noción para comprender este eco entre escenas de escritura-lectura: la de *intercambio*. No el intercambio en el sentido de conversación cotidiana, sino en el de *don* y *contra-don*, según un modelo que podría evocar el *potlach* de las sociedades primitivas descrito por los antropólogos. El arte literario conservaría así algo de esta antigua gratuidad. Analizando ese último y gran libro que es *La bufanda roja* (2016), propusimos hace un tiempo dar a la escritura-lectura literaria el nombre de *intercambio verbal diferido*. La adición del participio “diferido” subraya el desfase temporal entre los dos momentos de la relación literaria, desfase reforzado por el tiempo de gestación de la escritura.

Invitado a formular su concepción de la creación artística, Lévi-Strauss propuso una vez un modelo derivado de las literaturas orales que extiende potencialmente la noción de creación verbal a la de palabra. En *La vía de las máscaras*, explora las variaciones estructurales de los relatos legendarios de América del Norte que se reproducen durante las fiestas rituales y se acompañan con máscaras de un valor pictórico impactante. El texto de la leyenda, recitado y memorizado, varía en cada nueva representación según el principio de inversión semántica o de desplazamiento formal. El oyente, equivalente al lector en esta transmisión oral, puede convertirse a su vez en el inventor de una nueva versión. El mandato de oralización y memorización favorece la modificación de tal o cual acción en particular dentro de un relato organizado. Lejos de ser el fruto de un pensamiento pre-lógico, como había afirmado Lévy-Bruhl, el pensamiento de los pueblos sin escritura sigue una lógica interna que Lévi-Strauss ya había destacado en *El pensamiento salvaje*.

Sin embargo, el pasaje a la escritura añade al dispositivo de ecos un juego con los signos del lenguaje que se corresponde con una reflexividad aumentada y una especularidad de la subjetividad. Tal es la objeción que, en “Estructura y hermenéutica”, Ricoeur le hace a *El pensamiento salvaje*, libro cuya fuerza y novedad no deja de celebrar. Según la palabra se despliegue en un texto oral o en forma escrita, vemos surgir así *dos grados de creatividad verbal* y una relativa diferenciación de las funciones de autor y lector, estando el segundo más orientado hacia la creatividad interpretativa.

El movimiento de la palabra a la contra-palabra, el continuo relanzamiento que de allí resulta, convoca a matizar la función reparadora del juego, siempre posible, pero contradicha por las prácticas desestabilizadoras y las fuerzas entrópicas que habitan también en la creación artística y, en menor medida, en la práctica de lectura. En este sentido, Caillois, en su ensayo *Los juegos y los hombres*, había puesto en tensión el juego de la imitación (*mimicry*) –que favorece, mediante la intervención ficcional, la construcción identitaria del sujeto lector– con el juego del vértigo (*ilinx*) –dominado por las fuerzas destructivas. En un proceso abierto sobre un tema dado, la fase del desorden puede resultar finalmente fructífera. En cierto modo, la dialéctica de la palabra, no hegeliana sino más bien heracliteana, introduce “un juego” en la noción de juego, y esta observación podría extenderse a las nociones cuya ambivalencia vimos más arriba. ¿No es también esto lo que sugiere el ensayo de Pierre Bayard titulado *¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?*: es decir, ampliar un corpus teórico que los mismos psicoanalistas, con sus propias herramientas metodológicas, no dejan de enriquecer con nuevas nociones cuya validez discuten entre ellos? Nos movemos así hacia una “ficcionalización” o una “novela” de la teoría literaria (Trouvé *Le roman*) que, sin negar su valor heurístico, destaca su parte conjetural e imaginativa.

La era de la literatura en el sentido moderno es también la era del advenimiento del lector. La primera teorización de la lectura literaria coincide con la emergencia de la intertextualidad y con una legítima sospecha hacia la antigua concepción del autor, un sustituto de Dios que se supone reina sobre el sentido de su obra. Sin embargo, la concomitancia del abordaje estético señala inmediatamente la necesidad de tener en cuenta una pluralidad de sujetos implicados. Las nociones complementarias de *tras-texto* y de *palabra* permiten integrar esta pluralidad en lo que hemos denominado lectura literaria de segunda generación para señalar la superación de ciertas dificultades asociadas a la primera forma. El tras-texto, corolario del intertexto, toma en cuenta el sujeto existencial e histórico que se transforma en la escritura; a su vez, la palabra se asocia con una noción revisada y ampliada de texto. Si el texto como entidad sagrada no resiste al análisis, el texto empírico es un dato que sólo artificialmente puede pasarse por alto. Proponemos extender este texto a cualquier continuidad verbal organizada, que permita integrar las versiones orales de las llamadas literaturas primitivas, pero también cualquier performance de un lector que comienza a decir su

lectura. Si la ausencia del sujeto autor reduce a una huella su inscripción en el texto, la palabra pone en relación de forma más tangible el texto de autor y el contra-texto de lector, el don y el contra-don: es decir, un *intercambio verbal diferido*, que es otro nombre de la literatura.

El efecto de eco tiende a relativizar las performances. La lectura literaria de segunda generación es el antídoto contra la palabra sacralizada. Uno de los efectos de esta nueva perspectiva es introducir juego en el juego, equilibrar el juego reparador de la primera teoría con su contrario. El advenimiento de la palabra trae consigo la propia teoría, afectando sus nociones con un coeficiente de ficcionalidad, ligado a la performance del teórico.

La teoría general de la palabra nos lleva a mirar más allá de la época moderna y extender la idea de literatura a un período anterior al surgimiento del término, es decir, a las llamadas “literaturas” orales. Existirían así dos modalidades de creatividad: una creatividad mínima, que dejaría menos espacio a la intervención individual, y en la que la innovación se lleva a cabo alterando un escenario memorizado y transmitido oralmente; y una creatividad que implicaría con más fuerza, por medio de la escritura, al sujeto creador y se añadiría a la forma antigua. Entra así en juego un trabajo poético sobre la lengua.

Finalmente, la creciente importancia de la palabra a principios del siglo XXI señala quizás la minimización del sujeto como un ser excepcional y el surgimiento de una comunidad más amplia de sujetos que son actores de la palabra.

Bibliografía

- Aragon, L. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*. Genève: Skira, 1969.
- Bakhtine, M. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984. Trad. de Alfreda Aucouturier. [Bajtín, M. *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982.]
- Barthes, R. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Le Seuil, 1953.
- . « La mort de l'auteur ». *Œuvres complètes* (III). Paris: Le Seuil, 2002.
- . *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Le Seuil, 1970.
- . « Texte (Théorie du) ». *Œuvres complètes* (IV). Paris: Le Seuil, 2002.
- Baumgarten, A. *Aesthetica*. Paris: L'Herne, 1988.
- Bonnefoy, Y. *L'Écharpe rouge*. Paris: Le Mercure de France, 2016.
- Bronckart, J.-P. y C. Bota. *Bakhtine démasqué*. Genève: Droz, 2011.

- Bayard, P. *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Paris: Minuit, 2004. [Bayard, P. ¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis? Buenos Aires, Paidós: 2009.]
- Bayard, P. *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus?* Paris: Minuit, 2007. [Bayard, P. *Cómo hablar de los libros que no se han leído.* Barcelona, Anagrama: 2009.]
- . *L'Affaire du chien des Baskerville.* Paris: Minuit, 2008. [Bayard, P. *El caso del perro de los Baskerville.* Barcelona, Anagrama: 2011.]
- Caillois, R. *Les Jeux et les Hommes. Le masque et le vertige.* Paris: Gallimard, 1958. [Caillois, R. *Los juegos y los hombres.* México: Fondo de Cultura Económica, 1986.]
- Charles, M. *Rhétorique de la lecture.* Paris: Le Seuil, 1977.
- . *Introduction à l'étude des textes.* Paris: Le Seuil, 1995.
- Citton, Y. *Lire interpréter actualiser.* Paris: Amsterdam, 2017.
- Collot, M. *La poésie moderne et la structure d'horizon.* Paris: PUF, 1989.
- Couturier, M. *La figure de l'Auteur.* Paris: Le Seuil, 1995.
- Derrida, J. « La pharmacie de Platon ». *La dissémination*, Seuil: 1972.
- . « Scènes des différences ». *Littérature*, N° 142 (2006): s/p.
- Duchet, C. « Introduction: positions et perspectives ». *Sociocritique.* Dir. C. Duchet. Paris: Nathan, 1979.
- Dufays, J.-L. *Pour une lecture littéraire.* Bruxelles: De Boeck, 2005.
- Durand, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire.* Paris: Bordas, 1969.
- Eco, U. *L'Œuvre ouverte.* Paris: Le Seuil, 1965. Trad. de Chantal Roux de Bézieux. [Eco, U. *La obra abierta.* Buenos Aires: Planeta Agostini, 1992.]
- . *Les limites de l'interprétation.* Paris: Grasset, 1992. Trad. de Myriem Bouhazer. [Eco, U. *Los límites de la interpretación.* Barcelona: Lumen, 1998.]
- Garayalde, N. *Las conveniencias de la no-lectura.* Córdoba: Comunicarte, 2014.
- Genette, G. *Palimpsestes, la littérature au second degré.* Paris: Le Seuil, 1982.
- Gladieu, M.-M., J.-M. Pottier y A. Trouvé. *L'arrière-texte Pour repenser le littéraire.* Bruxelles: Peter Lang, 2013.
- Iser, W. *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique.* Bruxelles: Mardaga, 1985. Trad. de Evelyne Sznycer. [Iser, W. *El acto de leer.* Madrid: Taurus, 1987.]
- Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception.* Paris: Gallimard, 1978.
- Jenny, L. *La Parole singulière.* Paris: Belin, 1990.
- Jouve, V. *L'Effet-personnage dans le roman.* Paris: PUF, 1992.
- Kant, E. *Critique de la faculté de juger.* Paris: Aubier, 1995. Trad. de Alain Renaut. [Kant, I. *Crítica del juicio.* Buenos Aires: Losada, 2005.]
- Khlebnikov, V. *La Création verbale.* Paris: Bourgois, 1980. Trad. de Catherine Prigent.
- Kristeva, J. *Σημειωτική / Sémeiotikè. Recherches pour une sémanalyse.* Paris: Le Seuil, 1969.
- Lévi-Strauss, C. *La Pensée sauvage.* Paris: Plon, 1962.
- . C. *La Voie des masques.* Genève: Skira, 1975.
- Picard, M. *La Lecture comme jeu.* Paris: Minuit, 1986.

- . *Lire le temps*. Paris: Minuit, 1989.
- . *Nodier, La Fée aux miettes: Loup y es-tu ?* Paris: PUF, 1992.
- Rancière, J. *L'Inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001.
- . *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.
- Ricoeur, P. « Structure et herméneutique », en *Le Conflit des interprétations*, Paris: Le Seuil, 1969.
- Rushdie, S. *Les Enfants de minuit*. Paris: Gallimard, 1997. Trad. de Jean Guiloineau..
- Schlegel, F. *L'essence de la critique – Ecrits sur Lessing*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2006 [1797-1804].
- Schuerewegen, F. *Introduction à la méthode posttextuelle*. Paris: Classiques Garnier, 2012.
- . « Fable de la fontaine (Balzac) » *La lecture littéraire dans tous ses états*. Ed, Alain Trouvé. Paris: L'Improviste, 2019, 53-62.
- Todorov, T. « Bakhtine et l'altérité ». *Poétique*. N° 40 (1979) : s/p.
- Triolet, E. *La Mise en mots*. Genève: Skira, 1969.
- Trouvé, A. *Le Roman de la lecture*. Liège: Mardaga, 2004.
- . « Barthes et le lexique de la critique ». *Exotopies de Barthes*. Eds, Maria de Jesus Cabral, Andrea Del Lungo y Franc Schuerewegen. *Carnets*. N° spécial (2016). <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13925.pdf>
- . *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte*. Reims: Épure, 2018.
- . « Contexte, hors-texte, arrière-texte : à propos de l'ambivalence des notions en théorie littéraire », en Guillaume Bridet y Joël Loehr (eds.) *Littérature*, n° 194, « Le contexte en question », 2019, p. 18-28
- . « La littérature comme échange verbal différé : autour de *L'Echarpe rouge* (Yves Bonnefoy) », en *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, n° 13, Reims: Épure, 2019.
- Trouvé, T., M.-M. Gladieu, J.-M. Pottier, C. Chollier, A.-E. Halper, A. Louyer, eds. *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*. N° 1 a 14 (2006-2020). Reims: Épure.
- Volosinov, V. N. *Marxisme et philosophie du langage*, Limoges: Lambert-Lucas, 2010. Trad. de Patrick Sériot y Inna Tylkowski-Ageeva.
- Winnicott, D. *Jeu et réalité – L'espace potentiel*, Paris: Gallimard, 1975. Trad. de Claude Monod y J.-B. Pontalis. [Winnicott, D. *Realidad y juego*, Barcelona: Gedisa, 1995.]