



Garayalde, Nicolás. "Del texto al hipertexto II. La elipsis y los límites internos del texto".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2021, vol. 10, n° 23, pp. 127-155.

Del texto al hipertexto II La elipsis y los límites internos del texto

From text to hypertext II. Ellipsis and the internal limits of text

Nicolás Garayalde¹

Recibido: 16/07/2020
Aprobado: 01/02/2021
Publicado: 08/11/2021

Resumen

Este trabajo es la segunda parte de un artículo ya publicado en el número anterior de *Estudios de teoría literaria*, donde busqué abordar el problema de los límites internos de la topología del texto como objeto de los estudios literarios, en el marco de la emergencia, en nuestra disciplina, de la teoría de los textos posibles. A partir del concepto de hipertexto, me propuse formular una topología del texto que comencé tiempos atrás estudiando los límites externos del texto, es decir aquellos ligados a su contexto y a la implicancia del sujeto de la lectura (que llamé en su momento contra-texto). En la primera parte publicada anteriormente, abordé la ironía como unos de los paradigmas hipertextuales que permiten comprender la espacialidad de un objeto que fundamenta la práctica de la teoría de los textos posibles como emergente en el estado actual de la disciplina. Me propongo ahora, siguiendo de cerca la propuesta de Gérard Genette, abordar el paradigma de la elipsis como figura retórica fundamental en la configuración topológica del texto.

Palabras clave

Texto; límites internos; hipertexto; topología; elipsis.

Abstract

This work is the second part of an article already published in the previous number of *Estudios de teoría literaria*, where we tried to address the problem of the internal limits of the text topology as an object of literary studies and in the context of the emergence of the theory of possible texts. Based on the concept of hypertext, in the previous work as in the current one, we tried to complete a topological formulation of the text that, some time ago, we began studying the external limits of the text, that is, those linked to its context and the implication of the reading subject (at the time we called it counter-text). In the first part previously published, we addressed the irony as one of the hypertextual paradigms that allow us to understand the spatiality of an object that supports the practice of the possible texts theory as emerging in the current state of the discipline. We now propose, following closely the proposal of Gerard Genette, to approach the ellipsis paradigm as a fundamental rhetorical figure in the topological configuration of the text.

Keywords

Text; Internal Limits; Hypertext; Topology; Ellipsis.

¹ Doctor en Letras. Investigador asistente de CONICET. Profesor asistente de Teoría Literaria (UNC). Investigador asociado al Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (Universidad de Reims, Francia). Contacto: negarayalde@gmail.com.



1. Introducción

A mon avis, la chose la plus belle
de l'*Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase,
mais un blanc.

Marcel Proust. *Contre Sainte-Beuve*
(1954)

¿Qué hubiese pasado si Marcel Proust hubiera sobrevivido el año 1922? ¿Qué hubiese escrito si su vida hubiera continuado a lo largo de esa segunda década del siglo XX e incluso más allá? La pregunta, contrafáctica, inquieta a Roland Barthes, quien no escatima una respuesta: “es probable que después de la *Recherche* no hubiera podido escribir nada nuevo y sólo hubiera podido *agregar* incansablemente a la obra” (282, el subrayado es de Barthes). La conjetura es proferida el 8 de diciembre de 1979, durante su curso *La préparation du roman*, y será ampliada un mes después, tras el receso de año nuevo, en la sesión del 9 de enero de 1980. Siguiendo a Paul Valéry, Barthes distingue ese día –en una nueva expresión de esa pasión por las tipologías– entre dos modos de ser del desarrollo escritural de la novela: el primero, cuyo modelo es Flaubert, supone la elaboración de un plan previo, una idea madre a partir de la cual se desarrollan las demás, un poco como el músico despliega los arreglos a partir de una melodía; el segundo, representado por Proust, consiste en “amueblar” un *rectángulo imaginario*, así como el pintor improvisa sobre un lienzo de límites definidos. La explicación permite a Barthes sostener que, por lo tanto, nada de clásico hay en la construcción de la *Recherche*, que carece de un plan, que se escribe por adición y basta para comprobarlo la técnica de la acodadura (*marcottage*) que se emplea en la novela: es decir, la técnica, característica en Balzac, según la cual un elemento, como un personaje, resurgirá después en el mismo texto o en otro, en la medida en que tal distinción sea posible.

Si la vida de Proust hubiese continuado durante esa segunda década del siglo pasado, entonces no habría otra novela, sino la expansión de ese rectángulo que es la *Recherche*: “el ‘Rectángulo’ es un espacio de floculación; y está demostrado por la importancia y la libertad del agregado; Proust *agrega sin cesar*” (484, el subrayado es de Barthes). Pero, ¿dónde agrega Proust? ¿O habría que preguntar *cuándo*? La distinción de Barthes parece problemática porque responde al tiempo (aquel de la sobrevida, aquel de la melodía musical) con el espacio (el del lienzo, arte no temporal). La paradoja no es única, y Barthes parecía haber dicho otra cosa meses atrás, el 10 de marzo de 1979: “Hay solo una historia, en el sentido fuerte del término, hay solo un relato, una sola anécdota (...) en la *Recherche*, que es la historia del Escribir. Hay mil otras cosas, pero la verdadera historia es la historia del Escribir” (224). Hay una sola melodía; las mil otras cosas son lo que Proust agrega, con el tiempo, a esta idea madre, que Gérard Genette había también identificado de manera semejante: “Marcel se vuelve escritor”. Entonces, ¿se amuebla un rectángulo o se expande una idea madre?

Barthes dice una cosa y la otra, como una paradoja sensata, porque incluso allí donde el lienzo es limitado (un rectángulo sólo es posible en la medida en que tiene un borde que delimita su forma), el agregado es posible. ¿Dónde? ¿Cómo? Mediante la espesura, según la técnica de la floculación, definida, de acuerdo al diccionario de la RAE, como “agregación de partículas sólidas en una dispersión coloidal, en general por la adición de algún agente” (2976). Barthes no lo dice –curioso en él, que tanto amaba las etimologías–, pero la floculación incluye una huella latina interesante: *floccum* (copo de lana, pelo, capa o saliente de hilos de un paño o tejido, y también, figuradamente, cosa insignificante). El agregado es por lo tanto una expansión en espesura, más que en extensión, una saliente de hilos en un tejido (con la implicancia etimológica de la que tanto se valió Barthes: texto, tejido). Proust agrega elementos

insignificantes *dentro* del rectángulo, espesando incesantemente su tema (la historia del Escribir) en un espacio delimitado.²

¿Cómo se expande un texto *dentro* de sus límites? ¿Cómo se *amuebla* un rectángulo? Estas preguntas remiten a un aspecto de un problema mayor en el que he venido trabajando últimamente: el de los límites y la topología del texto.

Se trata de un problema central en el estado actual de la teoría literaria, escenario de una subversión del texto como objeto que emerge –según una hipótesis que vengo trabajando– a partir de una articulación entre la deconstrucción, el psicoanálisis y las teorías de la recepción, dando lugar a diversas expresiones teóricas y críticas agrupadas en general bajo el nombre de *teoría de los textos posibles* que comparten una reproblematicación del texto y una práctica interpretativa ligada a un retorno de la retórica frente a la “cultura del comentario” (Charles, *Introduction*).

Me ha parecido entonces esbozar una topología del texto en la medida en que esta subversión del objeto supuso sobre todo una problemática ligada a sus límites y, con ello, a la implicancia de la lectura en su configuración. En este sentido, el trabajo que aquí se presenta forma parte de una investigación mayor sobre un modelo topológico del texto como objeto emergente de esta teoría a partir de una problemática general de su delimitación. Para abordar tal problema, establecí una distinción –ciertamente artificial y meramente estratégica– entre los límites externos (lo que en otro artículo llamé, a partir de Anne Clancier, el *contra-texto*) y los límites internos del texto (lo que abordo a partir del concepto de *hipertexto* proveniente del campo de los ordenadores).

Los límites externos y la noción de *contra-texto* –que remite a la implicación del sujeto de la lectura en la configuración textual, considerando allí el problema del contexto y del autor como figura textual– fueron abordados en un trabajo ya publicado (Garayalde *Del texto al contra-texto*).³

² Se percibe en toda esta idea de Barthes cierto aire blanchotiano, allí donde la escritura se presenta como la obstinación de una obra a la que el escritor, en su soledad, nunca accede, y a pesar de lo cual insiste: “una obsesión –dice Blanchot– que lo liga a un tema privilegiado, que lo obliga a volver a decir lo que ya dijo” (18). No es casual, por lo tanto, que la detención ocurra por la muerte, y que de otro modo, para Barthes, Proust hubiera seguido escribiendo. En un mismo sentido, dice Blanchot en *El espacio literario*: “Escribir es lo interminable, lo incesante. (...) Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar” (20-21).

³ La muerte del autor que decretó Roland Barthes en 1968 dio lugar, casi inmediatamente, a una resurrección teóricamente diversa signada por lecturas heterogéneas tanto de la obra de este crítico francés como de la célebre conferencia “Qu’est-ce qu’un auteur?” de Michel Foucault. En una inteligente investigación, John Burke acusaba al primero de no poder abandonar el carácter trascendental vinculado a la conciencia autoral fenomenológica allí donde al decretar la muerte del autor erige la *écriture* en su lugar; los dardos se dirigen también a Foucault, quien recibe una acusación semejante por su concepto de “fundadores de discursividad”. En un intento de sortear este problema, diversos teóricos –sobre todo franceses, aunque habría que incluir también aquí al norteamericano Norman Holland– desplegaron renovadas concepciones de autor desde una perspectiva orientada a la lectura: aunque muy variados en sus propuestas, todos ellos pensaron el autor como una figura construida en el acto de lectura como acontecimiento, diluyendo las fronteras que separan uno de otro. En todo caso, las diferencias radicaron en la medida en que sostenían una posición más o menos relativista. Maurice Couturier, por ejemplo, oscilaba en *La figure de l’auteur* entre considerar al autor como una construcción por parte del lector y como una proyección de la intención del escritor. Vincent Jouve, por su parte, desplegando una serie de categorías autorales, planteaba el concepto de autor imaginario como una construcción lectoral que determina la elaboración interpretativa del texto. En cuanto a Pierre Bayard, el relativismo parece llegar a su apogeo allí donde propone con su habitual ironía lúdica una *crítica de reatribución* que se arroga la potestad de readjudicar borgeanamente las obras a otros autores (*Et si les oeuvres*) o incluso de crear otros nuevos, como es el caso de Tolstoïevski (Bayard *L’énigme*). Estas posiciones me permitieron, en un ensayo dedicado exclusivamente al tema (Garayalde, “La resurrección...”), pensar el autor como un elemento textualmente construido por el lector y, por lo tanto, constitutivo de lo que llamo *contra-texto*. En este marco, incluso las figuras retóricas tienen que ser repensadas en la medida en que la intención (concepto que, por ejemplo, Linda Hutcheon aborda para pensar la ironía) no deja

En cuanto a los límites internos –y la noción de hipertexto para conceptualizarlos– fueron divididos en dos problemas particulares: la ironía y la elipsis. Ligando la noción de espacios vacíos a la de hipervínculo como elemento que introduce una bifurcación interna al texto y configura sus posibles, procuré plantear el modo en que la retórica proporciona dos paradigmas de la fractura de los límites internos de la topología textual que nos permiten comprender el modo en que un texto, para emplear la terminología de Barthes, se espesa o se amuebla. Por un lado, el paradigma de la ironía, cuya indeterminación se produce por un exceso, por la superposición de dos o más sentidos posibles y excluyentes; por otro, el paradigma de la elipsis, cuya indeterminación proviene de una información que ha sido elidida y que puede interpelar la frustración del lector.

Trabajé sobre la ironía en un artículo publicado en el número anterior de *Estudios de Teoría Literaria*, de modo que el presente ensayo es una continuación que requiere, necesariamente, la lectura de aquel –ruego por ello remitirse a él para poder comprender algunos elementos de la argumentación que son aquí apenas mencionados–.

Recordemos, en todo caso, que con hipertexto entenderemos un conjunto de rasgos estructurales que remiten a los problemas topológicos que surgen por la dimensión retórica del texto. A su vez, advertamos que pensaremos la topología como un sistema de vecindades de los elementos de un texto (sean letras, morfemas, palabras, oraciones o textos dentro de textos) que se configura dinámicamente durante la lectura a partir de los espacios en blanco o lugares de indeterminación entendidos como “expresiones insatisfechas” que frustran al lector y lo interpelan a un trabajo de rellenado que cierre –provisoriamente– el estado de “conjunto abierto” propio del hipertexto.

La elaboración de tal topología, me parece, permite comprender la transformación que la emergencia de la teoría de los textos posibles ha producido en la disciplina, tanto en su manera de concebir la literatura como en su forma de justificar nuevos modos de ser de la crítica.

Abordemos ahora, pues, el paradigma de la elipsis.

2. De la digresión a la elipsis: la expansión del texto

¿Cuánto mide *À la recherche du temps perdu*? La pregunta podría parecer irrelevante e, incluso, irrisoria. Pero su abordaje está en el centro del problema del objeto.

Apresurando una respuesta, no sería difícil encontrar consenso para sostener que la *Recherche* es larga, al punto de que la pulsión a resumirla es casi una tradición en la crítica francesa desde Genette a Bayard. Este último, de hecho, publicó en 1996 un ingenioso ensayo dedicado enteramente al propósito de resumirla: *Le hors-sujet*. La estrategia de Bayard radica en eliminar las digresiones, pasajes que, por prescindibles, no serían extrañados. Para ello, resulta necesario identificar el tema de la obra, en la medida en que una digresión es lo que se desvía de él, lo que permanece al margen, lo carente de necesidad. *Dis-gradior*: andar por fuera.

Sin embargo, las dificultades no tardan en aparecer: ¿cuál es el tema de la *Recherche*? Bayard, en el andarivel de Genette, precipita una hipótesis: “contar en detalle su vida desde su infancia”. Así establecidos, sería quizás posible identificar aquellos pasajes que, de ser quitados, no afectarían al tema en cuanto carecen de necesidad. Caso paradigmático: *Un amor de Swann*, extensísimo pasaje que, a pesar de su utilidad, no podría jactarse de ser necesario, al punto de que el narrador está casi ausente. Pero el establecimiento del tema es ya problemático, y la operación podría invertirse: “se puede plantear aquí la hipótesis de que el conjunto de la

de ser una atribución del lector. Sobre el tema de la resurrección del autor, me permito recomendar también el riguroso libro de Marcelo Topuzián *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*.

Recherche sería una larga digresión de la historia principal, la de Odette y de Swann” (152). La dificultad no debería apocarnos, pues este hecho no anula la posibilidad de identificar el tema y sus digresiones; sólo establece la relatividad de uno y otras, así como induce a pensar que un texto nunca es algo dado de manera fija y objetiva, sino el resultado de un proceso que lo vuelve móvil:

Movilidad que la teoría literaria tiende a descuidar desde que olvida que el texto no es el mismo para dos sujetos, ni para dos tiempos del mismo sujeto. Ya que esta posibilidad de inversión sistemática entre lo que es digresivo y lo que no es, lo que está *fuera* y lo que estaría *en*, es uno de los modos de inscripción esenciales del sujeto de la lectura en un texto. (155)⁴

No obstante, ¿basta con decidir por un tema para, a partir de allí, identificar los pasajes que se desvían de él como digresiones? La brújula para un cazador de digresiones sería, para Bayard, su falta de necesidad. Pero en cuanto la digresión es interpretada, su lectura procura encontrar los lazos que la atan al tema y explicar así su razón de ser. Tal es motivo por el cual algunos autores, como Michel Charles, sostienen que, para hablar con precisión, las digresiones no existen, pues toda lectura las vuelve necesarias. Padre de la teoría de los textos posibles, Charles no descarta del todo la vieja concepción unitaria y orgánica del texto, pero la desplaza temporalmente: el texto como unidad previa a la lectura es un mito; la unidad es un efecto de lectura. Por lo tanto, si la interpretación, como quiere Charles, es una búsqueda de sistema y la lectura tiende a construir un texto orgánico, “no hay digresión que una técnica exegética elaborada no pueda llevar por el camino recto del discurso: *la digresión no existe para la crítica*” (*Digression* 397).

Por la concepción topológica de texto que sostengo, no podría estar sino solo parcialmente de acuerdo con Charles: si efectivamente la unidad del texto es una búsqueda interpretativa que solo podría surgir posteriormente a la lectura, esto no significa que el texto-de-lectura no tenga fracturas, que la sistematización, por singular que sea, no aloje fallas que impidan una totalización posible: cuestión que, precisamente, una topología permite advertir. Aun así, la imposibilidad no quita la pulsión a la desintegración de la digresión y habría que esperar que esto dificulte la tarea de resumir la *Recherche*.

En este camino, pronto Bayard nos conduce a un sorprendente interrogante: ¿estamos seguros de que la *Recherche* es una novela esencialmente digresiva y que es posible hallar ahí la razón de su longitud y la metodología de su resumen? Su astucia nos lleva aquí en una dirección inesperada, aunque ya sugerida por Genette: el arte de Proust es el de la síntesis, en la medida en que emplea con frecuencia la figura de la *iteración*: algo es contado una vez y sirve de generalización para otras: una caminata, una iglesia, una habitación, una cena de los Guermantes, valen por todas, conformando “un instante presente”. Constatación cuya lógica decanta en una conclusión imprevista: Proust es un escritor que resume.

Puesto que la *Recherche* es tomada en un doble movimiento contradictorio de reducción y de amplificación. La multiplicidad de lo real está ciertamente condensada en algunos grandes momentos significativos, pero, inversamente, cada uno de esos momentos se encuentra como inmensamente distendido, al punto de que se puede suponer que la lectura

⁴ Entramos aquí en la dimensión subjetiva de los límites textuales y, por lo tanto, en lo que hemos llamado *contra-texto*. No quisiéramos, sin embargo, desviarnos de nuestro *hipertexto*, aunque este recorrido nos permite advertir ya el modo en que es imposible establecer esta división. La retórica, para Bayard, no puede restringirse a la descripción de figuras objetivamente identificables, porque toda figura es subjetiva, dando lugar a aquello que llama *retórica freudiana* (*Le paradoxe*).

del texto termina en ciertos casos por sobrepasar en tiempo real el acontecimiento que transcribe. (*Le hors-sujet* 43-44)

Contracción y expansión: el texto proustiano parece respirar como respira, de hecho, todo texto, puesto que esos dos movimientos no le son exclusivos y son más bien inherentes al lenguaje: la retórica los emplea para contar “el acontecimiento que transcribe”. Sin embargo, dan ganas de preguntar: ¿cuál es la medida del acontecimiento como para que el lenguaje pueda reducirlo o sobrepasarlo? Genette pareció no interesarse en este problema oponiendo simplemente la historia a la diégesis y presuponiendo un grado cero, una coincidencia imposible pero imaginable entre el hecho y su relato. Pero la imposibilidad de este grado cero (que Genette parece reconocer) se debe precisamente a que no hay un grado cero del acontecimiento, pues este existe solo a partir de su percepción –problema proustiano esencial, como también advierte Genette, en la medida en que la descripción en Proust no es la del objeto sino la de “la actividad perceptiva del personaje que contempla” (159)–.

Se trata del problema de la memoria de Funes (Borges), para quien no solo todo lenguaje está condenado a ser general (la palabra perro abarca todas las diversidades de perros) sino que la idea misma de singularidad resulta insondable (el perro de las tres y cuarto visto de perfil no es el mismo perro de las tres y cuarto visto de frente, y así infinitamente).

Si nos permitimos una analogía matemática, el problema es tan complicado como el de establecer cuántos números hay entre 0 y 1, en cuanto la subdivisión es infinita y a la vez no puede serlo por la existencia natural del número. Como en la paradoja de Aquiles y la tortuga, un texto puede bien presentar un problema semejante y los huecos de indeterminación ser más una virtualidad de lectura que una estrategia prevista por el texto. En esta clave, la *Recherche* puede ser leída como una alegoría de la topología del texto que, presentándose como esencialmente digresivo –infinitamente ampliable, rectángulo que, de no morir Proust, hubiese seguido amoblando y agregando–, cuenta la historia de la división inacabable del acontecimiento: si la *Recherche* cuenta la historia de una vida es porque, en un segundo nivel, el alegórico, cuenta además la historia de la escritura imposible de una vida en cuanto esa vida es un acontecimiento infinitamente divisible. La *Recherche* no es por lo tanto la novela de la digresión, sino la de la *elipsis*: el espacio imaginable y posible entre dos puntos. Por eso resulta razonable que Bayard, constatando que la novela de Proust es demasiado corta, desplace su interés a los pasajes digresivos nunca escritos:

Si es verdad que el campo de las digresiones ausentes es infinito, una parte de este campo es sin embargo identificable. Ya que todo aquello escrito en un texto genera a su alrededor un conjunto virtual: el de los textos que no han llegado a ser, y es en el seno de este conjunto que nos falta tratar de aprehender, a título de hipótesis de lectura, esos *fantasmas de digresiones* (159).

La cuestión se pone aquí extremadamente picante y espero se disculpe mi entusiasmo. Por un lado, toda digresión se vería compelida por una fuerza de anulación que, buscando una explicación a su razón de ser y un vínculo con el tema, saturaría la fractura del texto y anularía el carácter innecesario de lo digresivo; por otro, contrariamente, la lectura sería potencialmente generadora de digresiones que no han sido escritas, que rodean el texto como virtualidades eventualmente necesarias puesto que la lectura, que procura configurar un sistema textual, las imagina, las demanda. La contracción y la expansión antes señaladas aparecen nuevamente aquí en la relación que establecen la digresión y la *elipsis* bajo una lucha entre fuerzas centrífugas y centrípetas que regulan el texto.

Las *elipsis* narrativas en la *Recherche* son innumerables, y algunas pueden resultar sorprendentes: los años de la guerra o la muerte de Swann, por nombrar dos significativas. Pero,

¿sorprendentes y significativas para quién? La sorpresa, como la significación, entra ya en el orden de una retórica pragmática que piensa las figuras como una elaboración subjetiva, difícilmente objetivable. Se podría aquí parafrasear a Norman Holland siguiendo de cerca el pensamiento de Bayard: las figuras retóricas no están *en* el texto (entendido como una objetividad externa al acto de lectura) sino en sus diferentes recreaciones individuales. Tal es el motivo por el cual Bayard habla de una “pragmática de la digresión” que en última instancia, si nos animamos a avanzar, es la pragmática de toda figura, elipsis incluida, cuyos límites se vuelven inciertos, sobre todo en esas modalidades que Genette propone en *Figures III*: las elipsis implícitas e hipotéticas, las paralipsis y las elipsis descriptivas.⁵

3. Elipsis implícitas e hipotéticas

Llegados a este punto, valdría la pena especificar lo que entendemos aquí por elipsis, término que, a partir de Genette, parece asociado al orden temporal de los acontecimientos, de modo que se trataría de partes ausentes en un período de la historia narrada.

Sin embargo, basta detenerse en las páginas que Genette dedica al asunto en *Figures III* para advertir que el problema es mucho más complejo. Recordemos que en ese trabajo se establece una distinción entre las *elipsis explícitas* (cuya presencia se infiere a partir de una declaración del texto: “dos años más tarde”) y las *implícitas* (que no están declaradas y cuya presencia es una inferencia del lector a partir de alguna laguna cronológica: el tiempo que ocurre, por ejemplo, entre el final de *À l'ombre des jeunes filles en fleur* y *Le côté de Guermantes*). Con todo, la clasificación no termina ahí; Genette agrega una tercera forma, “la más implícita”, que es la *elipsis hipotética*: “imposible de localizar, a veces incluso de ubicar en algún lugar, y revelada *a posteriori* por una analepsis” (165). No requiere mucho esfuerzo advertir que las dos últimas modalidades nos enfrentan a una labilidad de la elipsis, cuya existencia objetiva y percepción no parecen cosa dada. La elipsis hipotética estaría presente en el texto, pero pasaría desapercibida para el lector hasta el momento en que una analepsis completiva la señale: ¿cómo es posible que el lector pase por alto –hasta el punto de la imposibilidad de su identificación– una laguna del relato? Las elipsis implícitas, por su lado, son inferidas por el lector aun cuando el texto nada dice de ellas: ¿con qué criterio el lector puede identificar estas lagunas y hasta dónde puede subdividir el espacio-tiempo como para hallarlas? Se habrá advertido, quizás, que rumiamos siempre el mismo problema: es posible contar cuántas palabras tiene un texto; lo difícil es contar las que no tiene.

Habría que recordar, con Helena Beristain, que la elipsis retórica “se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen pero de las que es posible prescindir para captar el sentido” (162). Nos encontramos nuevamente con la “necesidad”, sólo que en su sentido contrario: si la digresión permanecía como tal mientras resulte *todavía* innecesaria, la elipsis es identificable en la medida que es necesaria.

Ahora bien, si lo elidido es exigido, ¿cómo es posible prescindir de él? Acudamos a un diccionario de semiótica para dar respuesta a esta pregunta: los elementos suprimidos “resultan reconocibles gracias a la red relacional en la que éstos se insertan”, es decir, “gracias a las relaciones que establecen con el contexto” (Albano 85). Pareciera entonces que, en su sentido estrictamente retórico, la elipsis es identificable en la medida en que lo elidido es necesario pero capaz de ser omitido por las huellas que deja en el texto y permiten su reconstrucción.

En cuanto a su necesidad, la elipsis es una figura espejada de la digresión. Por esta razón, el problema de su identificación podría resolverse mediante las preguntas opuestas que Bayard

⁵ Como ya lo referimos en la primera parte de este ensayo publicado en el número anterior de esta revista, extendemos entonces aquí para todas las figuras retóricas lo que Linda Hutcheon señala para la ironía: el análisis debe contemplar no sólo una semántica sino también una pragmática.

proponía para identificar esta última: ¿qué vuelve a lo elidido necesario?: ¿cómo se reconstruye lo elidido de modo que se pueda prescindir de él?

Estas preguntas no están lejos del problema de los huecos de indeterminación tratado en la primera parte de esta investigación (en cuanto a si pueden resultar o no *objetivamente* identificables) y el criterio será por lo tanto el mismo: es la insatisfacción lo que *exige* y vuelve necesario un elemento elidido. En los ejemplos de la elipsis hipotética de Genette, es el mismo texto el que la señala mediante algún elemento anafórico, como la analepsis. Pero como ya se señaló, la insatisfacción parece imposible de reducirse a una supuesta objetividad del texto. Basta observar las lecturas de una obra para advertir hasta qué punto los elementos que indican la presencia de una elipsis (es decir, aquellos que la exigen) no son algo que está *en* el texto sino *en* la lectura.

En uno de los ensayos que integran su *crítica policial*, Bayard propone un ejemplo sobre el que me gustaría volver, porque da cuenta precisamente de este modo de funcionamiento de la elipsis. Me refiero a *Qui a tué Roger Ackroyd?*, donde analiza una novela de Agatha Christie *The Murder of Roger Ackroyd*, bajo la sospecha de que el verdadero asesino ha escapado. Recordemos el caso y la resolución del astuto Poirot: el señor Ackroyd aparece muerto en su despacho, apuñalado por la espalda, y el narrador, el doctor Sheppard, se revela como culpable. Sheppard sabía que la amante de Ackroyd, Mrs. Ferrars, había matado a su esposo y la chantajeaba bajo amenaza de denuncia. Tal situación terminaría por llevar a Mrs. Ferrars al suicidio, dejando a su amante una carta con la revelación de la extorsión de Sheppard. Enterado de la situación, el doctor se habría visto en la obligación de matar a Ackroyd. Pero ¿cómo cometer el crimen sin ser descubierto? Veamos la explicación de Poirot: el médico visita a la víctima en su despacho y lleva consigo un dictáfono con el que registra la voz de Ackroyd mientras tienen una conversación. Luego lo mata y coloca un dispositivo que activará automáticamente el dictáfono de modo que los demás habitantes de la casa lo escuchen cuando ya Sheppard se ha retirado, suponiendo la hora de la muerte tiempo después de la visita del médico.

Me permitiré saltar las contradicciones que Bayard encuentra en esta resolución, porque no vienen aquí al caso.⁶ Basta señalar que, para el crítico francés, el doctor Sheppard no es el asesino, a pesar de que, al final de la novela, se inculpa a sí mismo protegiendo al verdadero criminal. Recordemos que al salir de su entrevista con Mr. Ackroyd, el narrador relata lo siguiente:

Le habían traído la carta a las nueve menos veinte. Eran las nueve menos diez cuando lo dejé, con la carta aún sin leer. Durante un momento dudé mientras sostenía el picaporte con la mano, mirando hacia atrás y preguntándome si había dejado algo sin hacer. Nada vino a mi mente. Con un meneo de cabeza salí y cerré la puerta tras de mí. (Christie 37)

Cuando, al final de la novela, Sheppard confiesa ser el asesino, vuelve precisamente a este pasaje, felicitándose por el juego de sentidos. El doctor no miente, el relato es exacto. Aún más, nos sugiere imaginar que ha puesto una línea de puntos luego de la tercera oración y fantasea sobre las cavilaciones de un lector: “¿Se habría preguntado alguien qué hice en esos diez minutos?”. Parece claro que estamos aquí frente a una elipsis hipotética que una analepsis posterior vendría a señalar. Sin embargo, la pregunta del narrador puede resultar extraña: ¿pues el lector sabe qué hizo en esos diez minutos! O al menos durante una parte de ese tiempo: porque, desde el momento en que llega la carta, presenciemos una escena en la que se desarrolla un diálogo y algunas acciones precisas: Ackroyd recibe el correo, recoge las tazas de café,

⁶ Para un análisis metacrítico de la crítica policial de Bayard y de este caso en particular, me permito remitir al lector a Garayalde (*Crítica policial*).

identifica la carta de Mrs. Ferrars, escucha un sonido extraño proveniente de afuera y sobre el cual intercambia algunas palabras con el doctor, lee un fragmento relativamente extenso de la carta, se detiene, pide que se lo deje solo y mantiene finalmente una conversación con Sheppard, quien insiste en que termine de leer la carta en su presencia. Ciertamente, esta escena podría ocurrir en menos de diez minutos, y dejar lugar a una elipsis como para que en ella entre un crimen y la colocación de un dictáfono que se activará más tarde. En efecto, los diez minutos de esa escena superan la duración de la lectura (aún una muy lenta: en mi caso particular, recorrer esa escena me toma dos minutos y cuarenta y tres segundos). Sin embargo, como diría Genette: “comparar la “duración” de un relato con la de la historia que cuenta es una operación más escabrosa, por la sencilla razón de que nadie puede medir la duración de un relato” (144). Pero eso no es todo: en la novela de Agatha Christie, entre la escena que ocurre desde la llegada del correo y la constatación de que han pasado diez minutos, encontramos una frase que sintetiza todo lo que pudo haber ocurrido en los siete minutos y diecisiete segundos restantes: “Todos mis argumentos fueron en vano”, afirma el narrador; lo que permite al lector formular la hipótesis según la cual los diez minutos se completan con el intento fallido de convencer a Ackroyd para que lea la carta.

El conteo puede resultar absurdo –casi tan absurdo como los intentos de Genette de precisar las duraciones en la novela de Proust y trazar un paralelismo con las páginas, párrafos y oraciones–: pero se trata precisamente de demostrar la dificultad de la identificación de la elipsis. Digamos que, frente a esta escena, habría al menos tres lecturas posibles. La primera no se pregunta qué ocurrió durante esos diez minutos porque cree saberlo: no parece haber una elipsis en el sentido de que la construcción del texto no exige completar una supuesta laguna que aparece bajo la forma de la escena y el sumario. La confesión final del doctor Sheppard otorga un sentido diferente a lo que ha “dejado sin hacer”: se trata de un momento de vacilación en el que el asesino calcula si todos los elementos de su coartada han sido bien colocados y si ningún detalle se le ha escapado. El meneo de la cabeza es simplemente la negación de que algo quede sin hacer, pues nada acude a ella. Esta segunda lectura, propia del género policial, da entonces lugar a la emergencia de una elipsis hipotética, señalada analépticamente, en la que se omite contar el acontecimiento más importante de la novela: el asesinato cometido por Sheppard. Sin embargo, una tercera lectura es posible: Bayard descarta esta elipsis, al punto de anular su necesidad: dejar algo sin hacer es no matar a Mr. Ackroyd, porque Sheppard sabe que está a punto de leer la carta que lo incrimina como el chantajista de Mrs. Ferrars. Pero el hecho de que nada acuda a su mente junto al meneo de la cabeza implica que Sheppard –cuya psicología Bayard analiza de un modo que parece más coherente dentro de esta decisión– opta por retirarse descartando la idea.

Como puede advertirse, las tres lecturas son válidas aunque se excluyen mutuamente, en la medida en que hay (segunda lectura) o no hay (primera y tercera lecturas) elipsis y el modo en que en el segundo caso es completada: en una novela, el criminal es Sheppard; en la otra, no lo es.

En este sentido, Bayard pone en escena el modo en que la lectura configura la elipsis más allá de la estructura objetiva del texto. Si la elipsis, como la digresión, es también resultado de una lectura, pareciera que su identificación queda a merced de una pragmática de límites difíciles de establecer y cuyo criterio seguiría siendo la necesidad, la exigencia, pero que no puede hallarse en el texto como entidad previa a la lectura (mito que denunciaba Charles) sino como configuración posterior.

El problema es tanto más difícil en el caso de la elipsis implícita, porque el texto parece dejar vía libre al lector por encontrar lagunas en una temporalidad que, en principio, es incesantemente divisible. Sin embargo, podría quizás haber un punto de detención a esta indivisibilidad ligada de la misma manera en que Aquiles finalmente supera a la tortuga: la elipsis narrativa se ve justificada en alguna medida por una lógica temporal del texto que, aun

cuando el espacio pueda ser infinitamente dividido, no habilitaría (retomo acá el argumento ofrecido por Henri Bergson contra la paradoja de Zenón) a confundir espacio con tiempo: el acto es indivisible. Por lo tanto, toda elipsis está ya de alguna manera indicada por la lógica temporal del entramado textual y no puede quedar a merced de los caprichos de la lectura. El límite de la elipsis es el transcurrir cronológico del relato y la sucesión de los actos finitos posibles.

No obstante, es posible imaginar otro tipo de elipsis, ajena a las leyes temporales del relato, infinitamente expandible, propia de lo descriptivo más de que lo narrativo: “Hay que notar –señala al pasar Bayard– que sólo la elipsis narrativa es objetivable: sería más difícil de hablar de elipsis descriptiva (*salvo que la encontremos en cada punto del relato*)” (*Le hors-sujet* 160, el subrayado es mío). Es el problema de la *elipsis descriptiva*, pero también de la *paralipsis*.

4. Paralipsis y elipsis descriptiva

Si las elipsis narrativas que ocurren *en* el relato pueden limitarse por la indivisibilidad del acto, no sucede lo mismo con aquellas que acontecen *alrededor* del relato (paralipsis) ni con aquellas que lo suspenden (descriptivas). De manera que los límites del texto se vuelven aquí todavía más problemáticos.

El primer caso parece corresponder con los fantasmas digresivos de los que hablaba Bayard, en la medida de que se trata de aquello que se sitúa a un costado, al margen: lo que se desvía. Al decir de Genette, “no consisten en la elisión de un segmento diacrónico sino en la omisión de uno de los elementos constitutivos de la situación, en un período en principio abarcado por el relato (...) Aquí el relato no salta, como en la elipsis, por encima de un momento, sino que pasa *junto a* un dato” (107, el subrayado es de Genette).

En el segundo caso, hablamos de suspensión en la medida en que en la pausa descriptiva “un segmento cualquiera del discurso narrativo corresponde a una duración diegética nula” (152).

Una y otra abren el texto a una expansión tanto mucho más problemática que la elipsis diegética en la medida en que un texto no puede decirlo todo. Para advertirlo, basta recurrir a una comparación propuesta por Barthes entre la literatura y la fotografía. Analizando un haiku del poeta japonés Bashô (“Brisa primaveral/el barquero/mastica su pipa”), Barthes señala que “la fotografía está *obligada a decirlo todo*” (165, el subrayado es de Barthes), puesto que si retrata al barquero masticando su pipa “estaría justamente obligada a decir su ropa, la edad, la suciedad y el color del polvo. No podría no decir eso. (...) La fotografía es plena, saturada de detalles *inevitables*” (165-166).

La conclusión de Barthes resulta hiperbólica, pero argumenta con claridad la limitación de la materialidad verbal frente a la posibilidad de decirlo todo; algo que, me permito agregar contradiciendo a Barthes, padece igualmente la imagen. Ciertamente, si desconocemos el color de ojos del Hamlet de Shakespeare, el cine nos ha habituado, en sus sucesivas adaptaciones, a verlos azules, y difícilmente podría evitarlo. Pero la perspectiva de la cámara es ya un recorte de lo real y supone una selección de los detalles. El cine y la fotografía vienen a confirmar aquí la misma regla que Barthes señala para la literatura: *el texto está obligado a no poder decirlo todo*. Atento a estas selecciones, Borges (*Transformados*) despreciaba, precisamente, que *El hombre y la bestia* de Victor Fleming, adaptación fílmica de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, no emplee dos actores para representar cada aspecto del mismo hombre, y arruine así el efecto sorpresa que guarda el final de la novela de Stevenson. No se trata de un *detalle inevitable*, y el propio Borges sugiere la astucia para no mostrarlo todo. Mi padre, si se me permite una cita personal, protestaba de manera semejante ante *La zarpa*, versión cinematográfica que Narciso Serrador

hizo de “La pata de mono” de W. W. Jacobs: si en el cuento el regreso del hijo no es confirmado porque el último deseo anula el segundo y nada se nos dice explícitamente sobre su retorno, la película se apresura en mostrar un detalle evitable: el de los pasos tortuosos de un muerto viviente; el exceso no va sin consecuencias y modifica hasta la sustancia misma del género fantástico: la indecidibilidad entre el realismo y lo sobrenatural. El placer, para mi padre en todo caso, radicaba en la insatisfacción. Pero el hecho viene a demostrar, como en el caso de Agatha Christie, la diferencia en el modo en que una elipsis es completada por la lectura, transformando enteramente el texto: realista en un caso; fantástico en el otro.

Si recurrimos a estas adaptaciones fílmicas es no solo porque la contrastación entre la materialidad verbal y la fílmica permite observar, mediante una diferencia de grado, el modo en que el texto es incapaz de decirlo todo y, por tanto, de ofrecer elipsis, paralipsis y elipsis descriptivas que permiten espesar y amueblar el texto; sino también porque estas adaptaciones fílmicas son ya actos de lectura que, a diferencia de la crítica (por motivos esencialmente institucionales y articulados a un ya viejo paradigma textual), se permiten ciertas licencias interpretativas. En la literatura (que es, como la crítica, una de las formas de escribir la lectura y por lo tanto uno de los lugares privilegiados para estudiar sus huellas) encontramos más que en la crítica evidencias de esta *pragmática de la elipsis*. Para advertirlo basta recurrir, volviendo a *Hamlet*, a *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, quien cuenta singularmente la tragedia de Shakespeare y se toma la libertad de establecer un lazo amoroso entre el príncipe y una de las actrices de la tropa de actores. Sin embargo, las elipsis no sólo se dan en las fronteras narrativas del comienzo y el final del texto, sino que pueden extenderse más allá o más acá de esta cronología, de manera que la paralipsis no solo supone acontecimientos paralelos a la historia sino también previos o posteriores, algo que podríamos nombrar, quizás, paralipsis analépticas y prolépticas. Borges reinterpreta así el *Martín Fierro* reconstruyendo una biografía que explica el encuentro entre Martín Fierro y Tadeo Isidoro Cruz (*Biografía*) o representando los últimos días del héroe de Hernández (*El fin*). Bayard ve aquí un rasgo de toda lectura: “Es imposible percibir un personaje literario sin otorgarle, al menos momentáneamente, una vida anterior; y los elementos que el texto provee para establecer su identidad nunca serán suficientes para satisfacer la imaginación del lector” (*Qui a tué* 59). La espesura del texto depende precisamente de esta insatisfacción permanente cuya sintomatología retórica se expresa en la elipsis y que la literatura aprovecha para espesar un hipertexto bajo un pasaje a la escritura. Pero también en la crítica –sobre todo en la psicoanalítica, que se caracteriza por cierta indiferencia, para bien o para mal, al mandato del “respeto al texto”–, observamos el mismo fenómeno: para volver a *Hamlet*, Ernest Jones conjetura e imagina una infancia del héroe shakesperiano marcada por un fuerte apego hacia su madre; André Green, por su lado, se anima a formular una osada hipótesis para interpretar la historia del príncipe de Dinamarca: el rey Hamlet habría puesto veneno en su espada en el duelo contra el viejo Fortinbras, asesinándolo así vilmente no tanto para quedarse con sus tierras como para vencer en una disputa por Gertrudis.

En el caso de la elipsis descriptiva, la espesura se torna virtualmente infinita, no sólo porque lo real resulta inagotable simbólicamente, sino porque supone una mediación de la experiencia perceptiva. De nuevo, Proust, en la vía de Flaubert, se vuelve una alegoría de esta imposibilidad y los ojos de Gilbert, como los de Emma, oscilan entre el negro y el azul, no tanto en sí como por el modo en que son percibidos; algo que Raymonde Debary-Genette señalaba hace tiempo con justeza: “para Proust, como para Flaubert, no hay color objetivo; sólo hay colores mentales y afectivos” (122).

La identificación de las elipsis descriptivas se vuelve tanto o más problemática que el de las digresiones y sería necesario hablar aquí con toda precisión de una pragmática de la elipsis, sujeta a la imaginación del lector como operación ligada a la satisfacción. No se me ocurre mayor prueba de este proceso de lectura que el cuento “El Aleph engordado”, de Pablo

Katchadjian, cuyos agregados al relato de Borges acuden más a la ampliación descriptiva que a la acción:

La candente y húmeda mañana de febrero en que Beatriz Viterbo *finalmente* murió, después de una imperiosa y *extensa* agonía que no se rebajó ni un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo *ni tampoco al abandono y la indiferencia*, noté que las horribles carteleras de fierro y *plástico* de Plaza Constitución, *junto a la boca del subterráneo*, habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios *mentolados*. (1, los subrayados son míos para marcar los agregados de Katchadjian)

Como Proust y Flaubert, el experimento de Katchadjian puede leerse como una alegoría de la lectura, cercana, por cierto, a las ideas que sobre ella encontramos en distintos lugares de la obra de Borges, quien parece fantasear frecuentemente con la idea de un texto total y subvertir simultáneamente su posibilidad, precisamente por las leyes de la percepción o, incluso, por la futilidad de la empresa: la memoria de Funes, para el primer caso (*Funes*); el mapa de un Imperio tan grande como el Imperio, para el segundo (*Del rigor*).

La teoría de los textos posibles se asienta precisamente sobre este texto imposible como objeto cuya naturaleza hipertextual retórica ofrece la posibilidad de una crítica que hace de la lectura escritura y abandona la cultura del comentario por la cultura retórica.

5. Del texto al hipertexto: hacia una teoría de la lectura

Llegados a este punto de nuestra investigación, el lector o la lectora de este ensayo estará en todo su derecho de preguntar: “¿Y? ¿Todo esto para qué? ¿Qué significa pasar del texto al hipertexto y, en última instancia, al *hipercontra-texto*? ¿Cuáles son las consecuencias de estos extravagantes neologismos?”

Permítaseme responder estas preguntas dando un breve rodeo por un artículo de Miguel Dalmaroni, publicado en el número 12 de la revista *452 F°*. Con un estilo socarrón que le es propio, Dalmaroni no escatima dardos contra cierto historicismo y cierta sociología que, desde la década de los años '80, avanzó en la teoría literaria (con pretensiones anti-metafísicas y “posteóricas”) para concebir la lectura como una práctica ligada a modos de comprensión, hechos y costumbres de la cultura. Perspectiva que vendría a entrar en fricción con la hegemonía de la vertiente fenomenológica en las teorías de la lectura. Sin embargo, Dalmaroni advierte que:

no se trata de dar vueltas en una cárcel con dos salidas falsas: una que da al fenomenologismo metafísico de la experiencia (interior, subjetiva) y otra que lleva a un implacable materialismo de las determinaciones (culturales, sociales). Se trataría, por el contrario, de búsquedas que —en la selva de los dialectos filosóficos disponibles— procuran hablar otro, uno que está siempre por ser inventado: algo así como un pensamiento del acto de la lectura como contingencia incalculada y emergencia única en el “entre”, en el instante o el punto ínfimo del hiato, la fisura, el trauma de la condición escindida de la subjetividad. Porque toda la teoría literaria manifestaría, al testificar la resistencia del lenguaje y de la literatura a ser teorizados, que la historia, la cultura, la significantización siempre arrojan un resto que no comprenden, que no pueden ver ni nombrar ni aprehender. (54)

¿No es ese otro dialecto el que habla detrás de las corrientes críticas que se han desarrollado en Francia en los últimos veinticinco años, por ejemplo, con la teoría de los textos posibles de

Michel Charles o la crítica intervencionista de Pierre Bayard? ¿No se trata en estos críticos de ese otro pensamiento del acto de lectura como contingencia incalculada?

Para responder afirmativamente estas preguntas, permítaseme señalar que Dalmaroni insiste en considerar una teoría de la lectura como un acontecimiento pensable a partir de su resistencia (en la línea de Paul de Man) y de la subjetividad lectora implicada (en la línea de un psicoanálisis).⁷ En la jerga que le he querido dar en mis investigaciones sobre la crítica literaria francesa contemporánea, la resistencia a la lectura (es decir, la resistencia del texto literario a lo que en otra ocasión llamamos, siguiendo a Bayard, la pulsión hermenéutica de apoderamiento, la obstinación perversa de no dejar resto) debe ser pensada justamente tanto en una dimensión psicoanalítica (respecto al sujeto de la lectura, es decir de la experiencia de la lectura como acontecimiento de subjetivación/desubjetivación) como en una dimensión retórico-deconstruccionista (respecto al carácter retórico y lingüístico del texto).

Me parece que la crítica que hemos visto desarrollarse en Francia en las últimas décadas responde precisamente al estatuto de un objeto del campo disciplinar trastocado por la consciencia de la resistencia a la lectura en el marco de una teoría literaria profundamente influenciada por el pensamiento psicoanalítico y deconstructivo. En este contexto, vimos aparecer una serie de autores que pusieron en cuestión el modo de concebir el texto literario, sobre el trasfondo de una teoría de la lectura que habilitó nuevos modos de ser de la crítica.

Así, Louis Hay, advirtiendo una transformación paradigmática en una disciplina que había reificado al texto como objeto, denunciaba polémicamente que tal entidad no existe. Décadas después, Franc Schuerwegen retomaba este impulso para proponer un “método postextual”. Dos gestos interesantes en su interpelación polémica que acusan una transformación en el objeto disciplinar, hasta el punto de que Marc Escola llegó a señalar que estamos frente a un cambio de paradigma en los estudios literarios.

Me ha parecido que este cambio parte de una subversión del texto como objeto. Por ello, para comprender los fundamentos teóricos y epistemológicos de este nuevo paradigma, he creído necesario investigar las características del objeto que emerge de las diversas críticas que se enmarcan en la teoría de los textos posibles.⁸

Partiendo de la hipótesis según la cual la teoría de los textos posibles se articula a partir del cruce de la deconstrucción, el psicoanálisis y las teorías de la recepción para subvertir el concepto de texto desde un punto de vista topológico, he tratado de describir esta topología considerando tanto la dimensión del sujeto de la lectura –para la cual propuse, en otro trabajo el término *contra-texto*– como la dimensión retórica –con sus dos paradigmas: la ironía y la elipsis: es decir, la indeterminación por contradicción y la indeterminación por falta de información–. Para esta segunda dimensión, he propuesto el término *hipertexto* –proveniente del campo de los ordenadores– que permite enfatizar, a mi modo de ver, la no-linealidad y la profundidad del texto, así como su virtual pluralidad en términos de posibles. Sin embargo, deberíamos agregar un elemento más por el cual la noción de hipertexto resulta pertinente: la *escrilectura*.

⁷ Luego de acusar a las “historias de la lectura” de carecer de una “teoría de la subjetividad”, Dalmaroni señala que tal vez el psicoanálisis tenga aún algo para decirle a la teoría de la literatura como teoría del acto de lectura. Por mi parte, en un trabajo dedicado al cruce entre literatura y psicoanálisis he propuesto justamente que es en la teoría de la lectura donde el psicoanálisis tiene algo para aportar a la teoría literaria evitando caer en un psicoanálisis aplicado (Garayalde 2019).

⁸ Por cuestiones de espacio, en los dos ensayos publicados en *Estudios de teoría literaria* me he restringido al problema del texto como objeto sin detenerme en una descripción de las variantes críticas de la teoría de los textos posibles. Sin embargo, se podrán encontrar análisis de estos trabajos en ensayos que he dedicado a la crítica intervencionista de Pierre Bayard (Garayalde 2019; Garayalde “La lectura del tiempo”; Garayalde “La resurrección del autor”).

El hipertexto lleva a reconfigurar la diferencia entre autor y lector, al punto de que Landow acuña el término *escrilector* (*wreader*) para referirse a los casos en que hay enlaces flexibles capaces de ser modificados o creados por el lector. Surge aquí la idea de un hipertexto sin enlaces previos, personalizados en el momento de la lectura, de manera equivalente a la inscripción del lector en el texto de Proust para la construcción de las digresiones o las elipsis. Así, los enlaces suponen una asociación que depende de la percepción del lector y nos empujan a repensar la experiencia de lectura como un acontecimiento singular en el que la implicancia del sujeto de la lectura (como proceso de subjetivación) participa del devenir del texto.

Se trata de uno de los aspectos más polémicos –y más interesantes– de la teoría de los textos posibles: las consecuencias para una crítica frente a un objeto hipertextual. De algún modo, lo que he pretendido hacer tanto en este trabajo doble en torno a las dos dimensiones retóricas del hipertexto (sus límites internos) como en otros en los que he abordado las dimensiones psicoanalíticas del contra-texto (sus límites externos) no ha sido otra cosa que fundamentar teórica y epistemológicamente, mediante un análisis de su objeto, lo que Pierre Bayard ha desarrollado en los últimos treinta años como crítica intervencionista, Schuerewegen como método posttextual o Jacques Dubois como crítica ficcional.

En otras palabras: indagar el fundamento teórico y epistemológico de un objeto que conduce a pasar de una cultura del comentario a una cultura retórica (Charles), con la esperanza –crítica y pedagógica– de que una interpretación de los límites del texto subvierta los límites de la interpretación en el marco de una teoría de la lectura como teoría de la resistencia a la lectura.

Obras citadas

- Albano, et al. *Diccionario de semiótica*. Quadrata, 2005.
- Barthes, Roland. “La mort de l’auteur.” *Œuvres complètes* (Tomo III). Seuil, 2002.
- _____. *La préparation du roman*. Seuil, 2015.
- Bayard, Pierre. *Et si les œuvres changeaient d’auteur?* Minuit, 2010.
- _____. *L’énigme Tolstoïevski*. Minuit, 2017.
- _____. *Le hors-sujet. Proust et la digression*. Minuit, 1996.
- _____. *Le paradoxe du menteur*. Minuit, 1993.
- _____. *Qui a tué Roger Ackroyd?* Minuit, 1998.
- Bergson, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Traducido por Juan Miguel Palacios, Sígueme, 1999.
- Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 1995.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Traducido por Vicky Palant y Jorge Jinkins, Paidós, 1995.
- Borges, Jorge Luis. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz.” *El aleph*. Alianza, 1998.
- _____. “Del rigor de la ciencia.” *El hacedor*. Alianza, 1998.
- _____. “El Dr. Jekyll y Edward Hyde. Transformados.” *Discusión*. Alianza, 1998.
- _____. “El fin.” *Ficciones*. Alianza, 1998.
- _____. “Funes el memorioso.” *Ficciones*. Alianza, 1998.
- Burke, John. *The Death and Return of the Author*. University of Edinburgh, 1989.
- Charles, Michel. “Digression, régression (Arabesques).” *Poétique*, n° 40, 1979, pp. 395-407.
- _____. *Introduction à l’étude des textes*. Seuil, 1995.
- Christie, Agatha. *The Murder of Roger Ackroyd*. HarperCollins, 2011.
- Couturier, Maurice. *La figure de l’auteur*. Seuil, 1995.
- Dalmaroni, Miguel. “Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría. Algunos episodios de la crítica literaria latinoamericana.” *452°F*, n.º 12, 2015, pp. 42-62.

- Debray-Genette, Raymonde. "Thème, figure, épisode: genèse des aubépines." *Recherche de Proust*. Seuil, 1980.
- Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?" *Dits et écrits* (Tomo I). Gallimard, 1994.
- Garayalde, Nicolás. "Del texto al contra-texto." *Anales de la filología francesa*, n.º 28, 2020, pp. 325-351.
- _____. "La lectura del tiempo en la obra de Pierre Bayard." *Çedille, revista de estudios franceses*, n.º 14, 2018, pp. 221-243.
- _____. "La resurrección del autor en la crítica francesa actual (2008-2011)." *Coherencia*, vol. 15, n.º 29, 2018, pp. 251-281.
- _____. "Literatura y psicoanálisis: hacia una teoría de la lectura." *Praxis y Culturas Psi*, n.º 1, 2019, pp. 1-18.
- _____. "Pierre Bayard: hacia una crítica policial". *Revista chilena de literatura*, n.º 92, 2016, pp. 75-98.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Seuil, 1972.
- Green, André. *Hamlet et Hamlet: Une interprétation psychanalytique de la représentation*. Balland, 1982.
- Hay, Louis. "Le texte n'existe pas." *Poétique*, n.º 62, 1985, pp. 147-158.
- Holland, Norman. *5 Readers Reading*. YUP, 1975.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía." *De La Ironía a Lo Grotesco: en Algunos Textos Literarios Hispanoamericanos*. Traducido por Pilar Hernández Cobos, 1992, pp. 173-193.
- Jones, Ernest. *Hamlet and Oedipus*. Norton, 1977.
- Jouve, Vincent. "Auteur et littérarité." *Cycnos*, vol. 14, n.º 2, junio 2018, <https://bit.ly/2Lgczro>.
- Katchadjian, Pablo. *El aleph engordado*. IAP, 2009.
- Laforgue, Jules. *Moralités Légendaires*. Folio, 1977.
- Landow, George. *Hipertexto 3.0*. Traducido por Antonio José Antón Fernández, Paidós, 2009.
- Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Folio, 1987.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Espasa, 2000.
- Schuerewegen, Franc. *Introduction à la méthode posttextuelle*. Garnier, 2012.
- Topuzian, Marcelo. *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. UNL, 2014.