

CEFYL

Secretaria de Publicaciones

Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras

www.cefyl.org.ar

Letras

Materia: Literatura del SXX

Cátedra: Link

Autor: Enzensberger

Título: Estructuras topológicas en la literatura moderna (en revista sur No 300)

El d en lugar de cambiarla, a olvid el futuro en lugar de imaginarlo: así practicã el crimen, y así lo recomienda. En su escuela, escuela del crimen, son obligatorias las clases de impotencia, amnesia y resignación. Pero está visto que no hay desgracia sin gracia, ni cara que no tenga su contracara, ni desaliento que no busque su aliento. Ni tampoco hay escuela que no encuentre su contraescuela.

Eduardo Galeano
(La escuela del mundo al revés)

HOJAS:
5

CÓDIGO:
5/225

Para estructuras de ambos niveles.

CEFYL

ESTRUCTURAS
TOPOLOGICAS
EN LA LITERATURA
MODERNA

'91

CARRERA :
LETRAS

MATERIA : Seminar
La Ficción Paranoica

PROFESOR :
PIGLIA

(18)

ENZENSBERGER :

Estructuras Topológicas
en la literatura moderna

Revista SUR

Nº 300 Mayo 1966

5h.

Revue SUR n° 300. 17471. 1965

Matemática: demostración e la literatura ^{orden} racionalidad

Poesía: el arte combinatorio

los certifica

BLANS MAGNUS EISENBERGER

ESTRUCTURAS TOPOLÓGICAS EN LA LITERATURA MODERNA

"Hay un águila sobre la casa roja;
llueve pero no se moja.
Cuenta sus plumitas,
deben ser treinta y dos justitas."

Este es un viejo poema alemán para niños. Marquen ustedes cada sílaba del poema con una raya en el papel y llegarán a esta conclusión: tienen que ser treinta y dos. Durante siglos, el análisis matemático de obras literarias se redujo a demostraciones de esta clase. La ciencia literaria entendió y utilizó las matemáticas sólo como el arte de contar. Ya en la antigüedad muchos autores se limitaron a preguntarse cuántas plumitas tuvo tal o cual águila literaria. Ernst Robert Curtius es autor de un sorprendente capítulo sobre la composición numérica. La enorme abundancia de datos que recogió muestra fehacientemente la importancia del papel que representaron ciertos órdenes aritméticos en la literatura antigua y latina medieval. Desde luego, en esta destreza de composición están implícitos la mística y el simbolismo pitagóricos del número. Después, a estos elementos se sumaron imágenes bíblicas: el número tres alude a la trinidad; el número siete, a la creación; el número treinta y tres, a los años de vida de Jesús, etcétera. La composición de muchos poemas y tratados clásicos se basa en estas relaciones numéricas y en otras aún más complejas. La obra de Dante todavía abunda en ese tipo de referencias, y no faltan eruditos ensayos que procuran descifrarlas. Pero también se ha atribuido a obras más modernas, con razón o sin ella, una estructura aritmética. Se ha creído encontrar en Goethe y en Novalis una oculta ley de construcción de este género. Hace poco el germanista Kurt Weinberg publicó un grueso volumen sobre la obra de Kafka, poblada de juegos numéricos. A menudo es difícil decir qué es método y qué es locura escolástica en estas oscuras interpretaciones. En todo caso, la base matemática es primitiva: es medieval, más que moderna.

Sólo muy recientemente se han intentado nuevas formas de análisis matemático. En los últimos diez años, los estudiosos del manierismo han descubierto un aspecto que permanecía ignorado desde los tiempos de Leibniz: la relación entre poesía y arte combinatoria. Y no sería difícil mostrar con el ejemplo de las obras contemporáneas las posibilidades estéticas y también los callejones sin salida que se presentan en este ámbito. Por otra parte, los progresos logrados por la teoría de la información dan intervención a dos disciplinas matemáticas: la estadística y el cálculo de probabilidades. Aplicarlas a textos literarios suscita considerables dificultades metodológicas y es preciso admitir que por ahora son meras posibilidades. Además, plantean un problema filosófico que no me propongo resolver: el problema de si es posible medir la literatura.

Por mi parte, no ambiciono proceder con exactitud matemática. Ni tengo el propósito de tomar medidas. Cuando emplee algunos principios y conceptos elementales de una disciplina matemática como es la topología, cometeré una usurpación, un robo. Más que matemático, soy un saltador de caminos. Y puesto que ante todo me permitiré explicarles qué entiendo por topología, ruego a quienes sepan matemáticas que se tapen los oídos y piensen que aquí no se ha de hablar de Hausdorff y de Brouwer, sino de Sterne, Clemens Brentano y Borges.

* La topología investiga las propiedades generales de los espacios. No tiene en cuenta las dimensiones mensurables, como las rectas o los ángulos; procura en cambio averiguar si un espacio es cerrado o abierto, limitado o ilimitado. Se ocupa de las relaciones entre la totalidad de un espacio y sus partes; de su dimensión y la relación entre interior y exterior. Conceptos como *ejecución* y *unión*, como *circunstancia* y *margen* son muy importantes. Con respecto a sus propiedades topológicas una esfera del tamaño de la tierra y una pelota de fútbol no se diferencian. Tampoco importa que la pelota esté desinflada. En cambio, la cualidad topológica se modifica cuando la esfera o la pelota tienen uno o más agujeros. Diferenciar diversas clases de nudos o exponer sobre la superficie de un papel la superficie curva de la tierra son problemas topológicos sencillos. El trébol en los cruces de las autopistas es una solución topológica para el problema de establecer una red de carreteras sin cruces. En fin, la topología permite componer una teoría general del laberinto, y ya me permito recordar aquí que el laberinto ha llegado a ser una metáfora central en la literatura moderna.

Por lo demás, el concepto de espacio, tal como se aplica aquí, no se

ESTRUCTURAS TOPOLÓGICAS EN LA LITERATURA

limita al mundo corporal tridimensional. Como sabemos, en matemáticas puede hablarse de espacios de *n*-dimensiones. En ese caso, *n* puede tener cualquier valor y es indiferente que el espacio se constituya mediante números o cuerpos o sucesos o esferas de la realidad o cualquier otro elemento. Esta peculiar neutralidad del concepto de espacio hace posible razonar topológicamente inclusive fuera de las matemáticas. Los psicólogos han aprovechado esta posibilidad: existe una disciplina que se llama psicología topológica y que ha logrado excelentes resultados en la investigación de las percepciones y los procesos de aprendizaje y orientación en los niños.

Quiero comenzar con un texto muy sencillo, que traduciré para ustedes: *Un perro corrió a la cocina, / allí se robó un hueso. / El cocinero lo mató / con un cacharón bien grueso. / Vinieron muchos perros. / Le hicieron un sepulcro / y en una negra piedra con lágrimas escribieron: Un perro corrió a la cocina, allí se robó un hueso ...* etcétera.

Pueden ustedes imaginar cómo sigue esta canción y también que nunca termina. Espero que no la menosprecien. A mí, por lo menos, me parece mucho más interesante que los versos sobre el águila con sus treinta y dos plumitas. A primera vista bastaría comprobar que el sentido de este último texto es el de una repetición sin fin. Quien quiera darle un nombre especial podrá llamarlo cíclico y recurrente, con lo cual habrá acudido ya a dos conceptos matemáticos. Pero con esto no se habrá descrito del todo la estructura de la narración. Pues los versos recurrentes no están puestos uno junto a otro. Cuando el relato acerca del perro que corrió a la cocina aparece por segunda vez, no está ubicada *junto* al primer relato sino *en* el primero. Imaginemos el espacio narrativo *Uno* como un círculo: el espacio narrativo *Dos* será entonces como un segundo círculo ubicado en algún lugar del primero. Y el espacio narrativo *Tres* estará en el interior del *Dos*; el *Cuatro*, dentro del *Tres* y así sucesivamente. Puede decirse que el poema infantil describe y constituye a la vez una sucesión infinita y periódica de espacios entrecruzados. El límite de estos espacios se da respectivamente mediante los dos puntos que sieuen a las palabras "con lágrimas escribieron". No se trata sólo de un final de estrofa, sino de un margen que diferencia entre si diversos grados de ficción. Y lo vertiginoso en esta configuración no es tanto su infinitud potencial cuanto su grado creciente de abstracción. Pues a cada repetición, el relato se aleja cada vez más del acontecimiento narrado originariamente. Para que no crean ustedes que mis indagaciones se reducen a un par de poemitas infantiles, quiero leerles unas cuantas frases de una novela publicada en 1962:

Russell
los relatos
Inventados

"Turmann — así comienza Ernst Augustin su primer libro, *La cabeza* — vivía realmente, vivía entre torres de gas e inquilinatos y se fue a pasear por una corriente de la realidad. Pero en su casa, y en su cómoda, tenía una plazuelita de arena con torres de gas e inquilinatos pequeños y en esta plazuelita de arena vivía un hombre llamado Asam, que desde allí se fue a pasear por una corriente de la realidad; pero en su casa, y en una cómoda muy pequeña, tenía igualmente una plazuelita de arena, en la que un hombre iba a pasearse entre torres de gas e inquilinatos convencido de que existía."

En este texto la iteratividad queda interrumpida por una frase irónica. El número de espacios ficticios queda reducido a tres.

El esquema topológico de ambas composiciones muestra que en ellas hay un espacio narrativo que se diferencia de todos los demás, esto es, el primero. Las palabras "Un perro corrió a la cocina" significan, en su primera aparición, algo distinto de lo que significan en cada una de sus repeticiones, aunque éstas son literalmente iguales a aquella. Su espacio narrativo incluye los siguientes, pero no es abarcado por ningún otro. "Linda directamente con el mundo no ficticio," con el "mundo exterior", es decir, con el mundo en que realmente hay perros y cocinas.

Este límite entre el espacio interno de la ficción y el espacio externo de la realidad define, naturalmente, el hecho literario y, en suma, toda configuración estética. Ese límite hace de la obra lo que la obra es. Pero es difícil de definir y su naturaleza me parece muy problemática. Los escritores no aceptan sin reservas ese límite. La literatura siempre ha intentado relativizarlo. Y puede conseguirlo de dos maneras aparentemente opuestas: o bien cuando se refuerzan los márgenes de la obra, esto es, cuando se los duplica o multiplica, o bien cuando se los rompe o, en una palabra, cuando se intenta suprimirlos.

Ya hemos analizado ejemplos extremos de multiplicación. El poema del perro que corrió a la cocina parece infinito: la iteratividad "hacia dentro" encubre los límites externos y de hecho es imposible resolver cómo ha de leerse el primer verso. Por ejemplo, podría suponerse que, a su vez, es una inscripción en una piedra escrita por otros perros. De modo semejante, Augustin suscita una inseguridad categorial: intenta engañarnos acerca del hecho de que entre "nuestra" realidad y la de la novela existe una diferencia de principio, en cuanto pone la una en tela de juicio mediante la otra. Si nos

entregáramos a su lógica, la ficción ganaría en crédito precisamente en la medida en que lo perdería la realidad.

Pero los dos textos extremos un artificio muy viejo: el de la narración enmarcada, como en *Il Decamerone*, que intenta separar un espacio narrativo *Dos* con la realidad a través de un espacio narrativo *Uno*. Si se continúa el proceso, se obtendrán otras interpolaciones y la imagen topológica de la composición se asemejará al corte transversal de una célula con varios núcleos, como por ejemplo en el *Phantasmus* de Tieck. Este esquema admite infinitas variantes y complicaciones. Hay una estructura topológica extremadamente compleja en el *Tristan Shandy* de Sterne; sólo mediante un análisis detallado puede desentrañarse su construcción. Y para describirla es preciso recurrir a la exposición gráfica. Por lo demás, el mismo Sterne volvió una y otra vez sobre su composición, y agregó a su libro, como "símbolo manchado", una hoja marmolada, es decir, un modelo topológico por excelencia. Aquí, el principio gestor de espacios narrativos nuevos no es la iteratividad, sino la divagación. Como en la simple canción infantil, el esquema estructural de Sterne se convierte en tema. Pero la divagación no sólo crea espacios nuevos de ficción: tiene además una dimensión temporal. Y el modelo topológico resulta así duplicado: en el juego con los diversos espacios temporales y en el juego con los espacios narrativos.

TEATRO

De modo semejante funciona en el teatro la representación dentro de la representación. Aquí el principio se hace *visible*, ya que dentro del teatro se alza un segundo teatro, que está como encajado en el primero. El "límite" entre ficción y realidad se da aquí mediante el margen del ámbito de representación. Este procedimiento también es muy antiguo, como se sabe, y si elijo un ejemplo actual es porque lleva muy lejos el proceso. Me refiero a la pieza de Peter Weiss sobre Marat. Se trata de una representación en la representación. Dentro de la pieza pueden diferenciarse tres espacios: muy "interiormente", la acción misma, esto es, el asesinato de Marat; en torno al asesinato, su escenificación por Sade con los locos de Charenton; finalmente, como el espacio de ficción más "externo" y a la vez como límite con el público, el palco del director del manicomio. Entre la acción central y el espectador situado en el recinto del teatro hay, pues, tres proscenios. Weiss, de modo muy consciente, contraponen esos espacios diferentes. De ello resulta la ambigüedad del esquema. Por una parte, produce un efecto de distanciamiento; por la otra, destruye los límites entre los espacios de ilusión. El *regisseur* se traña en una disputa con Marat, su

ESTRUC-
TURA
NARRA-
TIVA

TIEMPO

J.C.

CONFIGURACION

ESTETICO

héroe; el director-espectador se mezcla en el curso de la acción desde su palco. Las figuras de la acción apelan directamente al público.

Hay una pieza en un acto de Ionesco construida con más virtuosismo y que lleva al colmo el recurso de la representación en la representación, pero que no tiene otro tema que el del propio virtuosismo. La pieza se llama *L'Impromptu de l'Alma*. Este es el comienzo:

(Ionesco duerme, la cabeza recostada sobre la mesa entre libros y manuscritos. Tiene un lápiz en la mano... Suena el timbre. Alguien golpea violentamente a la puerta y llama: ¡Ionesco! ¡Ionesco! Finalmente, Ionesco se despierta. Se restrega los ojos.)

UNA VOZ MASCULINA: Ionesco ¿está usted ahí?

IONESCO: ¡Sí... ya voy, un momento! ¿Qué pasa? (Se ordena el pelo, va hacia la puerta, la abre. Entra BARTHOLOMAEUS I.)

BARTHOLOMAEUS I: Buenos días, Ionesco... Suerte que lo encuentro... ¿Qué hacía usted?

IONESCO: Trabajaba, mi querido, trabajaba... Estaba escribiendo.

BARTHOLOMAEUS I: ¿La nueva pieza? ¿Ya está lista? ¿Qué curiosidad!

Sigue la conversación entre Ionesco y su visitante. Bartholomaeus I quiere poner en escena la pieza. Ambos hablan sobre cuestiones de teatro. El visitante pide a Ionesco que le lea una parte de la nueva pieza.

IONESCO: Bueno, le leeré algo para que no haya venido en vano. (BARTHOLOMAEUS se arrellana en la silla.)

IONESCO: La pieza empieza así: Primera escena. Ionesco duerme, la cabeza recostada sobre la mesa entre libros y manuscritos. Tiene un lápiz en la mano... Suena el timbre... Alguien golpea violentamente a la puerta y llama: ¡Ionesco!

(IONESCO, leyendo, se sienta en su silla. Entonces suena realmente el timbre, y alguien golpea violentamente a la puerta.)

VOZ DE UN SEGUNDO VISITANTE: Ionesco ¿está usted ahí?

IONESCO: Sí... ya voy, un momento. ¿Qué pasa? (Se ordena el pelo, va hacia la puerta, la abre. Entra BARTHOLOMAEUS II...)

BARTHOLOMAEUS II (a IONESCO): Suerte que lo encuentro... ¿qué hacía usted?

IONESCO: Trabajaba, mi querido, trabajaba... Estaba escribiendo. ¡Siéntese! (Señala su silla a BARTHOLOMAEUS II y se sienta a su vez. Alguien golpea violentamente a la puerta.)

VOZ DE UN TERCER VISITANTE: ¡Ionesco! ¡Ionesco! ¿Está usted ahí?

Pueden ustedes suponer cómo sigue la pieza. Si el círculo vicioso no se detiene, Ionesco deberá caminar hacia la puerta tantas veces como el perro hacia la cocina.

ESTRUCTURAS TOPOLÓGICAS EN LA LITERATURA

Pese a la semejanza estructural con la canción infantil, la pieza de Ionesco se diferencia por un punto importante de su estructura topológica. El límite externo del drama con la realidad está "agujereado", ya que en él el autor aparece como figura actuante. La persona empírica de Ionesco se convierte en ficción, y viceversa: el nombre de Ionesco representa algo ambiguo que debe seguir siendo ambiguo.

Este esquema es una invención romántica. Está preformado hasta en sus mínimos detalles en *Godwi*, una "novela rebelde" de Clemens Brentano. Se trata de un relato enmarcado. Un escritor llamado Maria cuenta la historia de Godwi, basándose en cartas y apuntes que tiene a la vista. En el segundo, el mismo Maria aparece como personaje de la novela: visita a Godwi y le pregunta cuál es la continuación de la novela, para que la novela pueda seguir. Pero no hay ocasión para ello, porque el autor muere. Y entonces se cambian los papeles: Godwi se convierte en autor, narra la muerte de Maria y cierra el libro. Pero las cosas no acaban aquí: Maria había planeado este final de la obra. Dice a su héroe: "Haremos juntos el segundo tomo"; y durante un paseo observa: "Ésta es la masa en la que yo caigo, en la página 146 del primer tomo." Como en la obra de Sterne, el juego con los espacios de ficción produce un peculiar encadenamiento de la estructura temporal de la novela.

El hecho de que en su novela Brentano se llame Maria y no, como Ionesco, con su verdadero nombre en nada modifica el intento de romper los espacios de ilusión y de ficción. Tanto en un caso como en el otro se utiliza la persona del autor, que no se sitúa ni en el espacio interior ni en el espacio exterior de la obra. Su situación es indefinida. Como narrador en primera persona, el autor encuentra lugar en la obra; como yo empírico, queda fuera, ligado al espacio de la realidad. El público está situado en una posición intermedia remejante: tanto el narrador como el oyente, tanto el dramaturgo como el espectador pueden incluirse y a la vez excluirse de la obra. Esta laguna topológica se ha utilizado de manera muy variada en juegos con el espacio de ilusión. El romanticismo esbozó por primera vez el esquema con la comedia de Tieck *El gato con botas*, en la que también actúa un público ficticio.

FICCIÓN / REALIDAD

Parece imposible, en principio, romper el marco de la ficción para introducir en la obra fragmentos de la realidad. Sin embargo, se lo ha intentado con frecuencia. El método más sencillo consiste en dejar aparentemente abierto un texto empezándolo o terminándolo en la mitad del relato. Pero de este modo no se pueden borrar sus límites. Los límites serán, sin duda,

incierto pero no habrán desaparecido. Las interpolaciones de índole no ficticia, como las empleadas por De Passos y Döblin, dejan intacto el marco de la ficción. Esto es válido también para el caso límite del *assemblage*, que consta únicamente de fragmentos de realidad. En este caso el espacio de ficción se convierte en simple deslinde, pero existe precisamente como deslinde. Un *readymade* literario sería topológicamente algo definido y sus límites con la realidad permanecerían intactos. Es como si el autor y el público fueran las dos únicas partes atacables de la obra; las únicas en las que podría abrirse una laguna.

CONTENIDO

Hasta ahora he tratado de mostrar la significación que tienen los modelos topológicos en la relación entre la realidad y el hecho literario. Esas pautas han redundado siempre en rasgos fundamentales de la estructura de la obra literaria. Pero esos modelos pueden convertirse, además, en "contenido" de la narración, como sucede por ejemplo en la obra de Jorge Luis Borges. Las preocupaciones topológicas de este autor se insinúan ya en el título *Laberinto* que se ha dado a la traducción alemana de sus cuentos (se trata de *Ficciones*: observemos, de paso, que el plural indica el manejo de varios espacios de ficción): Borges describe espacios de estructura peculiar sin que por eso su descripción adopte esta estructura. En el relato *La biblioteca de Babel*, dice: "El Universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales [...]. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos interiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable." Cada una de ellas está ligada con las que la limitan por corredores y escaleras. En los corredores hay espejos. "Los hombres —sigue Borges— suelen inferir de esos espejos que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?)". Ésta es, por lo demás, una observación que plantea cuestiones elementales de teoría de los conjuntos. Operaciones combinatorias pueden llevar a la conclusión de que el número de libros imaginables puede ser muy grande, teniendo en cuenta el número limitado de letras, pero no infinito. De ahí surge la siguiente aforía: "Quienes lo juzgan [el ámbito de la Biblioteca] ilimitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar —lo cual es absurdo. Quienes lo imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: la Biblioteca es limitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, com-

probaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)."

GÉNERO

La literatura moderna abunda en descripciones de espacios ficticios de efectos perturbadores. Un relato de Reinhard Lettau titulado *El laberinto* trata exclusivamente de paradojas topológicas. Otro relato insinúa ya en el título el concepto topológico de *Circunstancia*; un tercer relato se llama *Contexto* y describe el espacio que desemboca en sí mismo: "Píntese a Manig... Sol a la derecha. El sol entra por una serie de puertas cerradas de jardín que conducen a un jardín delantero, que lleva a una calle, que lleva a una calle estrecha, que lleva de nuevo a una calle, limitada por jardines delanteros tras los cuales hay una serie de puertas de jardines, tras los cuales Manig se sienta con el pintor. Ahora píntese a Manig."

La estructura de esta narración recuerda la de un cuerpo peculiar que tiene importancia para la topología: la botella de Klein, que desemboca en su propio interior, de modo que no se pueden diferenciar la superficie externa de la interna. Algunas publicaciones de los últimos años demuestran que pueden escribirse novelas enteras basadas en esos principios y acerca de esos principios. Pienso ante todo en la novela de Robbe-Grillet *Dans le labyrinthe*. Como el título lo indica, se trata de una novela topológica. Un soldado se pierde en una ciudad extranjera. Sus complicadas peregrinaciones lo devuelven incesantemente a determinados puntos iguales o semejantes. De pronto entra a un restaurante donde encuentra a un niño. Hay un pasaje que empieza así:

"El cuadro con su marco de madera esmaltada representa una escena en un restaurante... Un gran número de personas llena toda la escena: una multitud de huéspedes sentados o de pie y, muy a la izquierda, el patrón, algo elevado sobre el mosirador... Muy a la derecha, una multitud de hombres que, casi todos, lo mismo que los que están sentados en las mesas, están vestidos como obreros, y que vuelven las espaldas a los que están sentados y se amontonan para mirar algún transparente o algún retrato colgado en la pared. Un poco más hacia adelante un niño está sentado en el suelo."

Esta descripción desemboca en un diálogo entre el soldado y el niño. Pero no se aclara si el retrato está en el restaurante o el restaurante en el cuadro.

Otro ejemplo es la novela *Los enanos gigantes*, de Gisela Elsner, que originariamente se tituló *El hueco*. Este título indica el tema topológico de la obra, que combina espacios intermedios, lagunas sociales, físicas y

temporales. Gisela Elsner no se limita a tratar y desarrollar el tema, sino que su prosa lo reproduce en todos los niveles formales: sintácticamente, en los diálogos y en la disposición de los capítulos. Al principio estético del hueco, de la laguna, se agrega un segundo principio: el de la incorporación.

También este principio estético se convierte en tema. Con una especie de obsesión el libro reitera formalmente todas las variantes y combinaciones imaginables de dos enunciados elementales, cuya forma básica es ésta: 1. Algo está contenido en algo; 2. Entre algo y algo, hay todavía algo.

Los dos temas del hueco y de la incorporación se entrelazan y pueden elaborar modelos muy complicados.

El narrador está en la ribera de un río, entre dos puentes. Frente a él, hay un hombre. Desde uno de los dos puentes, cae algo al agua. Dice el texto: "¿Qué ha arrojado usted al agua?", preguntó a un remero que, con el remo alzado a la altura del asiento en medio del río se deja llevar hacia el puente izquierdo... ¿Qué? ¿Qué?, dice el remero. Se vuelve hacia él, vuelve la cabeza hacia mí y luego, con el rostro vuelto hacia el puente izquierdo, se deja llevar hacia el puente izquierdo, sin contestar a mi pregunta, a la pregunta del de enfrente, sin una segunda pregunta a mi pregunta, a la pregunta del de enfrente, en caso de que el de enfrente haya preguntado algo, pues yo nada he oído y el remero no ha entendido nada, y se deja llevar hacia la izquierda, quizá porque cree que el de enfrente y yo nos hemos hecho mutuamente la pregunta, y no yo a él. Pues el de enfrente y yo no vemos al remero, nos vemos mutuamente. Voy hacia el banco en que hasta ahora había estado sentado. Mientras camino, me vuelvo hacia el de enfrente para ver si él, mientras camina, se vuelve hacia mí y lo veo volverse hacia mí, mientras camina, quizá para ver si yo me vuelvo hacia él, mientras camino. Y caminando vemos que ambos nos volvemos."

Una prosa semejante tiene una suerte de peculiar avidez, pero no se desarrolla al azar. Crece de manera sistemática como una molécula gigante que se construye mediante una especie de polimerización. En el espacio entre puente y puente, entre el "yo" y el "de enfrente" se pueden interpolar cada vez espacios nuevos y espacios intermedios, entre pregunta y respuesta, nuevas preguntas y nuevas respuestas, en el hueco entre frase principal y frase subordinada, se amontonan otras partes de la oración, en las cuales se abren nuevos huecos, etcétera. Toda comunicación corre el riesgo de enfocarse en sus propias dificultades; cada pregunta lanza un haz de "retro-preguntas".

La prosa de Gisela Elsner es un caso extremo porque sobrepasa los límites de la evidencia. Para analizarla con exactitud necesitaríamos un instrumental algebraico. Quiero citar como último ejemplo un texto cuyo esquema topológico se limita al espacio tridimensional físico y visible. Sus principios estructurales son la simetría y el reflejo. Esto no debe sorprendernos, porque el motivo del espejo es afín al del laberinto en toda la literatura manierista. Hemos encontrado ya una muestra del motivo en Jorge Luis Borges. Volvemos a hallarlo en Alain Robbe-Grillet. Cito un párrafo de su libro *Instantáneas*:

Sobre la mesa sólo hay el huir, la bandeja y la cafetera. A la derecha, ante la ventana, está el maniquí. Detrás de la mesa, sobre la repisa de la chimenea, un gran espejo cuadrangular en que se refleja la mitad de la ventana (la mitad derecha); y a la izquierda (es decir, a la derecha de la ventana), la imagen del armario con puerta de espejo. En el espejo del armario se refleja, a su vez, la ventana, ahora totalmente (es decir, el ala derecha a la derecha y el ala izquierda a la izquierda). Sobre la chimenea se ven, pues, tres medias ventanas que se suceden casi sin interrupción. Son (de izquierda a derecha): una mitad izquierda, una mitad derecha y una mitad derecha del revés... Además, en el espejo sobre la chimenea se ven dos maniquíes: uno el más delgado, muy a la izquierda, ante la primera ala de la ventana, y otro delante de la tercera (la que está al extremo derecho). Ni uno ni otro aparecen de frente; el derecho muestra el lado derecho; el izquierdo, algo más pequeño, el lado izquierdo... Los tres maniquíes están en fila. El de la derecha está exactamente en la misma línea que la cafetera sobre la mesa. En el vientre de la cafetera brilla una deformada imagen de la ventana... La línea formada por los pilares de madera entre las dos alas se amplía súbitamente hacia abajo hasta volverse una mancha difusa. Es, quizá, otra vez la sombra del maniquí.

Llegado a este punto interrumpiré el análisis para tratar de exponer los resultados. ¿Qué significa esta curiosa acumulación de esbozos topológicos en la literatura moderna? Y en primer lugar: ¿significa algo? Convendrá tener presente que ambas preguntas no pueden responderse acudiendo a razonamientos matemáticos, so pena de caer en un círculo vicioso. Además, tiene que haber una razón de ser para este fenómeno. Está demasiado difundido como para que podamos creer en coincidencias casuales. **Lóxico**

Una constante en todos los textos que he citado, desde las canciones infantiles hasta los textos más artificiosos, es la presencia de lo lúdico. Esto nos recuerda que el juego es tanto una categoría estética como una categoría matemática. Desde ambas perspectivas se ha elaborado la teoría de lo lúdico, que reúne a autores tan diferentes como August Wilhelm Schlegel

y John von Neumann y hasta historiadores como Huizinga y psicólogos como Piaget.

Pero la categoría de lúdico es demasiado amplia para determinar el fenómeno que nos ocupa. Lo que estos textos nos transmiten, nada tiene que ver con los juegos de lucha, de azar y de manos. Pero de todos modos hay una serie de juegos de índole topológica. Juguetes sencillos como la muñeca dentro de la muñeca y otros más complejos se relacionan estructuralmente con el versito del perro que corrió a la cocina y con la prosa de huecos e incorporaciones de Gisela Elsner.

Lo que distingue a tales juegos de todos los demás y, según creo, constituye su fundamento de existencia, no es solamente su carácter espacial, sino el hecho de que obligan al jugador a habérselas con el espacio y a saberse mover en él. Por eso quiero mencionar los juegos de orientación. Se ha afirmado que el juego es una actividad que se distingue por no ser provechosa. Ésta es una verdad a medias. Es posible que todos los juegos tengan un sentido biológico, que sean una especie de adiestramiento. Este adiestramiento vital, que ya se ha observado en los animales, pasa a ser, en los hombres, un adiestramiento social. Para la orientación lo que importa en primer término no son las relaciones geométricas, sino las relaciones topológicas. La psicología comprueba esta prioridad de las relaciones topológicas: son las primeras que aprende el niño.

Pero este proceso de aprendizaje se da dialécticamente. Podría asegurarse que toda orientación presupone desorientación. Sólo quien ha experimentado extravíos puede librarse de ellos. Por eso los juegos de orientación son, a la vez, juegos de desorientación. En eso descansa su encanto y su peligro.

El laberinto está hecho para que quien entre en él se pierda, para que yerre. Pero a la vez implica un llamado al visitante para que reproduzca el plan según el cual está construido, y de ese modo resuelva la confusión. Si lo consigue, habrá destruido el laberinto: para quien lo ha desentrañado, ya no hay laberinto.

La dialéctica de la orientación y la desorientación puede seguirse a través de todos los textos topológicos. Es muy simple en la canción infantil y en el breve *divertissement* de Ionesco; es precaria cuando se propone como modelo del mundo. En el momento en que una estructura topológica se presenta como estructura metafísica el juego pierde su equilibrio dialéctico y la literatura que produce se convierte en un medio para demonizar el mundo, para mostrarlo como un mundo que en principio es impenetrable, y también para mostrar la comunicación —cualquiera que sea su género— como algo imposible. El laberinto deja de ser así un desafío a la inteligencia

humana y se instaura como trasunto impenetrable del mundo o de la sociedad. El juego desaparece antes de que el lector lo acepte como tal. Pero con ello deja de ser juego; pues el final abierto pertenece a su naturaleza.

La dialéctica de la orientación y la desorientación puede darse mediante una serie de contraposiciones que son modificaciones de la misma relación fundamental, pero que permiten aproximarse críticamente a los diferentes textos lúdicos. Cuando el juego de la orientación se entabla mediante los espacios de la ficción y de la realidad, que se encajan o se quiebran mutuamente como en Tieck, Brentano, Ionesco o en la novela de Augustin, siempre está presente la contraposición de ilusión y desilusión. El momento crítico y orientador es en este caso la desilusión; el texto lúdico degenera en la medida en que el momento ilusionista cobra más peso. Una relación correspondiente a ese momento ocurre entre la racionalidad y la irracionalidad de los textos lúdicos. La estructura racional es precisamente un rasgo de su calidad estética. Cuando el texto carece de rigor, su valor literario es dudoso. Por otra parte, los modelos logrados muestran una tendencia a convertir la más lúcida racionalidad en irracionalidad. En los textos de Borges se puede comprobar siempre esta conversión. Obra de modo semejante a un *trompe-l'oeil*, esto es: como *trompes-raison* y parece que estuvieran hechos para que ante ellos la razón depusiera sus armas.

[Dos conceptos] por fin, podrán ayudarnos a sacar las últimas consecuencias. Desde Brecht, la *Verfremdung* (extrañamiento) ha hecho fortuna como concepto estético. Quizá sea tiempo de recordar que Brecht entendió por ello un procedimiento crítico. Hoy se suele considerar que *Verfremdung* es lo contrario, una especie de mistificación. La conversión de lo uno en lo otro no es siempre fácil de explicar. Las novelas de Robbe-Grillet, por ejemplo, pueden interpretarse tanto de una como de otra manera. Son críticas en cuanto exponen la fragilidad de nuestra orientación en el mundo. Los movimientos del soldado en *El Laberinto* son, literalmente, movimientos "extrañados", es decir se los ha hecho extraños. Pero a la vez, esta extrañeza se muestra como una extrañeza insuperable, de principio: el proceso de orientación se interrumpe y, como las figuras en el cuadro del restaurante, se estatifica. Ha desaparecido el juego del soldado; pero esto quiere decir que ya no es juego, sino mistificación.

Como réplica al virtuoso juego de desorientación con el maniquí de Robbe-Grillet podemos citar este texto topológico que ya tiene casi doscientos años:

Cuando arde una casa, hay que tratar ante todo de salvar la pared derecha de la casa que está a la izquierda y la pared izquierda de la casa que

Tafelberg

Brecht
el
extraños
momento

SUR

está a la derecha, pues si por ejemplo se quisiera salvar la pared izquierda de la casa que está a la izquierda, entonces la pared derecha de la casa que está a la izquierda está a la derecha y en consecuencia, puesto que el fuego está en esta pared y la pared derecha está a la derecha (pues vemos supuesto que la casa está a la izquierda del fuego) la pared derecha está más cerca del fuego que la izquierda y podría arder, entonces, la pared derecha de la casa, si no se la salva antes de que llegue el fuego a la izquierda que se salva; en consecuencia podría arder algo que no se salva, y podría arder por cierto antes de que algo pudiera arder aunque tampoco se salvara; en consecuencia hay que dejar ésta y cubrir aquella. Para aprendernos la cosa anotemos: Cuando la casa está a la derecha del fuego se trata de la pared izquierda, y si el fuego está a la izquierda, entonces se trata de la pared derecha.

Lichtenberg, pues de él es el texto, no desconoció el encanto del laberinto, pero no sucumbió ante él. Nunca hubiera aceptado el oscurecimiento como iluminación: Quien toma lo uno por lo otro no tendrá derecho a sorprenderse si el techo, invadido por el fuego, se derrumba sobre su cabeza.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

- 1) el cuento del laberinto para ser leído o el por completo o si lo
- 2) como efecto de distracción
- 3) como descripción rigurosa de la comunicación y el conocimiento

El laberinto de la casa y el fuego
 El fuego está en esta pared y la pared derecha está a la derecha

La iluminación no puede ser
 descripción de la casa y el fuego
 de efectos psicológicos.

El laberinto y el fuego

Como pensar en Horkheimer donde
 una lectura es un acto crítico?

↓ lectura como acto crítico
 el texto es el que ilumina

El laberinto y el fuego