"Parce que nous commençons à écrire, à écrire autrement, nous devons relire autrement".

J. Derrida, *De la grammatologie*

Siguiendo el consejo del epígrafe se trata en este ensayo de releer de manera distinta tres conocidas novelas españolas contemporáneas, *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos y *Juan sin Tierra* de Juan Goytisolo. La diferencia consistirá en dirigir la atención de la lectura hacia el reflejo del sujeto escribiente en el mundo ficticio del texto, intentando captar el impulso centrípeto de la escritura hacia el escritor en vez de su movimiento centrífugo hacia el mundo.

De entre las conocidas funciones lingüísticas señaladas por Roman Jakobson (1) se trata, pues, de privilegiar en la lectura la función emotiva, que es la que intenta expresar la actitud del escritor acerca de aquello de que está escribiendo. La estrategia de aproximación a esta función consistirá en entenderla como reflejo directo de la función referencial del mensaje u orientación hacia el contexto lingüístico. La presuposición de que se parte es, pues, que existe una relación constante e inevitable entre el sujeto escribiente y el mundo descrito. Dicho con

(1) En su conocido ensayo "Linguistics and Poetics", recogido en *Style in Language* (Bloomington: Indiana University Press), pp. 350-77.

más fuerza, que el mundo ficticio de la novela es un espejo del escritor más que de la realidad y que el escritor crea ese mundo para crear su propia imagen.

Esta relación presupuesta es análoga a la que distingue en el signo lingüístico entre significante y significado articulados por el lenguaje. El texto literario completo se entiende aquí como signo lingüístico, el significante como sujeto escribiente y el significado como mundo ficticio, articulados por el discurso narrativo. Esta articulación es en uno y en otro caso perfectamente arbitraria o inmotivada, es decir, no responde a una adecuación natural entre uno y otro término, sino que es el producto de convenciones cuyo origen más que olvidado es desconocido. En cualquier caso, la relación parece inevitable: el significante no es nada sin el significado, ni el sujeto sin el mundo.

Estas tres novelas se hacen problema de esta cuestión, la exploran en sus diversos aspectos y adoptan ante ella distintas posturas. En ello evidencian esa preocupación de la narrativa contemporánea que Gonzalo Sobejano ha definido como intento de "definir la estructura de la sociedad desde la persona y la estructura de la conciencia personal desde el contexto social" (2).

---

(2) En *Novela española de nuestro tiempo*, 2ª edición (Madrid: Editorial Prensa Española, 1975), p. 378.

Releer hoy *El Jarama* es asombrarse, en primer lugar del esfuerzo del escritor por desaparecer de su texto. Ya no estamos acostumbrados a esa extremosa invisibilidad narrativa —o seguimos acostumbrados a la presencia bonachona del autor del siglo pasado. En ambos casos nos sentimos desamparados en *El Jarama* ante unos hechos ficticios y unas palabras reales que ocultan su parentesco y parecen surgir de la nada.

En segundo lugar, es advertir, después de un vano intento de aferrarse a la anécdota, cuán escrupulosamente ésta no afecta al lenguaje. Al llegar, por ejemplo, a la muerte de Lucita —incidente del que se podía esperar cierto efecto climáctico o resolutivo— nos sentimos defraudados en nuestras expectativas de acción novelística: el suceso no da lugar a cambio apreciable alguno en el moroso transcurso del texto, que sigue, como el río, fluyendo a un ritmo indiferente a los hechos que transporta.

En tercer lugar, es, a falta de otro aspecto positivo, recalar en el lenguaje de la novela. Mas si esperamos que éste nos compense de la ausencia de propósito didáctico del autor, de tema o significación general, o incluso de la insatisfacción de nuestra curiosidad por sucesos dignos de crónica, la espera se revela inútil: el lenguaje de *El Jarama* carece de distinción. No es ni llamativamente vulgar ni llamativamente literario. Es un lenguaje sin relieve de ningún tipo: ni tan bajo que choque al oído medio, ni tan alto que lo tenga en suspenso, ni tan siquiera tan de término medio que nos permita reconocernos en él. ¿A quién conozco yo que hable así?, nos podemos preguntar. No recordamos a nadie, ni superiores, ni inferiores, ni semejantes. Sin embargo, entendemos ese lenguaje perfectamente, sin la menor ambigüedad ni vacilación. Lo entendemos a pesar de que ni refiere a un autor, ni se

adapta a la calidad de los hechos narrados, ni caracteriza a individuos novelables por ningún concepto.

Un lenguaje que se hace evidente en estas condiciones, es decir, por ausencia de elementos extralingüísticos más llamativos, es un lenguaje de estilo negativo: no lo contrario de un estilo, que sería otro estilo, sino la falta total y escrupulosa de estilo. Quizás sea entonces cuando advirtamos que el texto de Sánchez Ferlosio es un inciso en otro texto, la *Descripción física y geográfica de la provincia de Madrid*, de distinto autor, Casiano de Prado, y que este otro texto, ligeramente modificado por Sánchez Ferlosio, no tiene pretensión literaria alguna, ni siquiera intención retórica de ningún tipo, sino que es perfectamente indicativo, neutro e inambiguo. Las trescientas páginas y pico del texto ficticio se acuerdan con toda exactitud a este mismo tono monocorde. Si la obertura de Casiano de Prado tiene valor de diapasón para lo que la sigue, la coda del mismo autor nos hace advertir la medida en que se cumple lo anunciado: *El Jarama* ha sido una larga frase colocada en inciso entre otras de un texto científico de expresión geológicamente impersonal.

Pero una cosa es la descripción geográfica del curso y los accidentes de un río y otra la descripción de las acciones, las palabras, la vida de unos seres humanos, se dirá. Bien está que se inhiba el descriptor del mundo físico, al fin y al cabo nada le va en ello. Pero cuando se trata de asuntos humanos no es posible adoptar la misma postura no participatoria. ¿No será que el vacío del lenguaje de *El Jarama* es un reflejo del vacío humano de sus personajes? ¿No será que Sánchez Ferlosio es todo lo contrario del desapasionado autor de manuales geográficos y que encontró más humanamente significativo, más emotivamente eficaz, este modo transparente de dejar que la

pobreza misma de la realidad fuera su más resonante denuncia? Lo mismo, me parece a mí, podría preguntársele al escritor de un tratado de medicina si su descripción de los síntomas de una enfermedad no llevará latente la denuncia del dolor humano. Cada cual es libre de leer *El Jarama*, o el tratado de medicina, como se le antoje, sin duda, pero la pregunta es en ambos casos de una impertinencia evidente y da la espalda al texto: ¡cuántas ocasiones no ha tenido el autor de esta novela para agravar el aspecto negativo de su mundo ficticio! ¡Cuántas circunstancias propicias al adorno literario o a la empatía humana no ha desperdiciado! La novela no trata de hacer olvidar al lector las palabras de su texto para hacerle vivir esa excursión de domingo entre esos hombres y esas mujeres a la orilla de ese río. Porque una novela que se publica como tal y, por tanto, comienza por dar pábulo a las expectativas lectoras que definen este tipo de escritura sólo para defraudarlas completamente, lo que se propone es quitar y no dar; definir algo, quizás, pero por eliminación, no por adición. En efecto, su prolija tarea de vaciado del molde novelístico que el lector lleva en la mente parece querer impedirnos la ilusión de una lectura transitiva, dificultar eso que Coleridge llamaba "willing suspension of disbelief". Todo ello para forzarnos a ver lo que queda: el lenguaje.

El Jarama pone en evidencia al lenguaje. Lo pone en esa situación desairada en que se hacen evidentes sus más ocultos puntos flacos. ¿Cuáles son éstos? En primer lugar, la tensión del lenguaje entre sus dos polos de lengua y habla.

La mayor parte del texto de la novela está dedicada al diálogo, al habla de los personajes, y sólo una porción mínima corresponde a la del autor. (Dentro de ésta toda-

vía habría que reducir más el habla directamente caracterizadora del autor si se piensa que, siguiendo el modelo de Casiano de Prado, las descripciones de las acciones de los personajes no desentonan en absoluto de las descripciones del mundo físico; así reunidas en una misma monotonía). Este habla de los personajes llama la atención por su cotidianeidad, es decir, por su evidente falta de artificio. (Se ha hablado incluso del estilo de grabación magnetofónica del lenguaje de la novela). Pero no sólo no son los personajes unos hablantes artificiosos, sino que en ningún lugar se advierte el pintoresquismo de un "habla natural". Tanto es ello así que este habla tan literariamente natural acaba por resultar naturalmente artificiosa. Lo suficientemente cotidiana como para que no se le pueda achacar estilo alguno, es, sin embargo, lo suficientemente monótona como para que no se pueda aceptar como habla cotidiana. Porque lo propio del habla es la libertad de combinaciones y si algo está claro en el lenguaje de *El Jarama* es la abundancia de expresiones hechas y de clisés lingüísticos de todo tipo; todos ellos pertenecientes a la lengua y no al habla. Resulta así que un habla no sólo indiscutiblemente hablada, sino que exhibe su etiqueta de habla, se extrema tanto que cae en el dominio de la lengua: el fenómeno individual se convierte en fenómeno social. No hay novela española de lenguaje más codificado e impersonal, más lengua y menos habla. El lector tiene la impresión de no estar usando código alguno para descifrar el mensaje de *El Jarama*. Impresión cierta: es que está leyendo el código mismo, el mensaje del código.

En segundo lugar, el lenguaje como sistema de oposiciones diferenciales: entre lo que se dice y lo que se deja de decir; entre lo escrito y proferido y lo que, inme-

diatamente sugerido, se retrae. El habla de la novela es cotidiana en la medida en que carece de artificio literario, pero no en la medida en que refleja un modelo cotidiano; y es literaria en la medida en que se aparta de lo estadísticamente común, pero no a causa de la presencia de giros reconociblemente literarios. No es nada en sustancia y todo en función de sus diferencias respecto de términos ausentes. El lenguaje salta a la vista no por lo llamativo de sus atributos sino por lo llamativo de sus carencias.

En tercer lugar, el valor del lenguaje como punto de confluencia del sujeto y del mundo. Un autor invisible y un mundo despersonalizado. ¿De qué son índice las palabras de *El Jarama:* de la postura escritora de Sánchez Ferlosio o de la postura existencial de sus personajes? Ni de lo uno ni de lo otro. La sustancia del sujeto desaparece tras las palabras, índices sin indicación, efectos sin causa. El significante no indica nada o casi nada: se adelgaza su significación en proporción directa al adelgazamiento del significado. La relación entre ambos se mantiene constante: a menos sustancia de uno corresponde la menor sustancia del otro. La desaparición del autor lleva consigo una igual desaparición de su predicado, el mundo ficticio.

Habla codificada, lenguaje que no es más que diferencias, vacío sin origen ni meta, el discurso de *El Jarama* articula dos casi ausencias. No es sin duda casual que Sánchez Ferlosio fuera un lingüista además de novelista. Las observaciones de lectura que acabo de señalar se ciñen, claro está, a las preguntas y los conceptos fundamentales de la lingüística moderna inaugurada por F. de Saussure a principios de siglo. Estas observaciones justifican que se diga de *El Jarama* que es el hito que señala en la

novela española el momento en que el realismo objetivo hace fondo en el lenguaje. Es también la primera novela contemporánea que deja de tener confianza en el objetivismo, con lo que su éxito realista es su propia condena lingüística. No es de extrañar que después de esta "victoria" Sánchez Ferlosio no haya vuelto a publicar novela alguna. Ni le hacía falta, ni era posible otro experimento narrativo-lingüístico que aumentara su desconfianza respecto del inaceptable pie forzado que planteaba la dimensión lingüística del objetivismo: la desaparición del autor significaba una más estrecha adecuación al código, lo cual facilitaba la inteligibilidad del mensaje, pero también resultaba en su mayor pobreza: despersonalización simultánea del mundo y del sujeto; cuanto menos sujeto, menos mundo y viceversa.

Aunque ni reconocido ni imitado en lo que a este "non plus ultra" del discurso narrativo se refiere, Sánchez Ferlosio fue el primero en problematizar la objetividad narrativa mediante su hasta entonces ignorado corolario, la tiranía de la articulación lingüística. Además de su profético poner el dedo en la llaga narrativa contemporánea, hoy el "texto" conjunto de esta novela y del silencio posterior de su autor, adquiere una coherencia angustiosamente significativa. Tanto quizás como la aporía en que, paradójicamente, se apoyan los distintos textos autodisolutivos de Samuel Beckett.

Tiempo de silencio concluye con lo que es quizás su idea paradigmática: la desesperación de no estar desesperado. Espiral de desesperaciones "en abîme" análoga a la de su confesado modelo especular, *Don Quijote:* espejeo, espejismo, especulación de la novela española; transición

reflectante de la novela objetiva a la nueva narrativa que anuncia

Martín-Santos abandona el insidioso mito del autor objetivo (tan limpio, tan imparcial, tan invisible, presuntamente hermanado con el lector —y hasta con los buenos de su ficción), que ignoraba que a menor autor corresponde menor lector y menor personaje, y se afirma ante ellos —y los afirma— alienándose abiertamente respecto de ambos. Estamos de vuelta al autor omnipresente y teológico de antaño, pero bajo una casi olvidada modalidad, la irónica. Gracias a ella el escritor rechaza de plano cualquier afirmación esencial de autoridad y su escritura se ajusta a una contradicción en dos tiempos, sin posible síntesis. Gesto único que abarca dos mundos y a consecuencia del cual mundo y sujeto quedan suspendidos entre el cielo y la tierra sin afincar en ninguno de los dos. La tensión dialéctica tantas veces señalada en esta novela mantiene en vilo todo su texto, mundo y sujeto, sin posible definición de uno u otro.

Está claro que Martín-Santos no habla por boca de ninguno de sus personajes. Se ha mencionado cierto reflejo autobiográfico de Martín-Santos en la figura de Don Pedro, pero es evidente que la voz narrativa no es la voz, ni la conciencia, ni siquiera el inconsciente, de Don Pedro. El Martín-Santos que se identifica con Don Pedro, si alguno hay, no es en cualquier caso el Martín-Santos que escribe el texto de *Tiempo de silencio*. Esos personajes no son más que excusas para la voz narrativa. Pero ¿qué sustancia tiene esta voz narrativa? ¿Es verdaderamente una alternativa a la vaciedad del mundo aludido? Si la ironía consiste en decir lo uno por lo otro ¿cuál es, en el caso de *Tiempo de silencio*, el "uno" sustituible por el "otro"? Martín-Santos no está en el tono grandilo-

cuente, barroco, senequista del discurso de la novela. Eso sería aceptar una imagen invertida del postulado de la novela objetiva: personalizar al autor y despersonalizar al mundo. Sería, sobre todo, desoír la experiencia de Sánchez Ferlosio y seguir creyendo ingenuamente que si en la novela objetiva parecía posible la afirmación de un mundo sin autor, era ahora posible la afirmación de un autor sin mundo. Martín-Santos, en cambio, resulta estar tan alienado del mundo a que refiere como del sujeto altisonante que lleva a cabo su divorcio. La única razón de ser de su barroquismo está en su poder de oposición a la verosimilitud en vigor para el lector de novelas objetivas. El sujeto únicamente patrocina este discurso en lo que tiene de ofensivo y negador. Cumplida esta función, el discurso sigue siendo tan ajeno al autor como la realidad anecdótica que evoca.

El ironista no se identifica ni con un polo, el ironizado, ni con el otro, el ironizante, porque la ironía misma está fuera de las palabras. No es más que la tensión entre su aspecto expresivo y su contenido; uno dicho, pero no significado; otro significado, pero no expresado. La ironía no da, pues, a elegir entre ambos, solamente quita. Los términos de la ecuación significativa no tienen sustancia propia sino fuerza recíprocamente opositiva. La pregunta sigue en pie: ¿dónde se sitúa el sujeto de este discurso? Contestación: en lo que no dice; no necesariamente en lo contrario de lo que dice, sino fuera de lo que dice. El verdadero significante irónico es el que se mantiene fuera del significante expreso. ¿Qué ocurre entonces con el significado? De ser cierta esa rigurosa correspondencia con su término opuesto, el mundo debería estar tan fuera de sí como lo está el sujeto. Así es, en efecto, y ello mediante un simple procedimiento: el mundo

de *Tiempo de silencio* está perfilado con una economía extraordinaria. Economía expresa que no se traduce necesariamente en pobreza de lo expresado: las caracterizaciones de los incidentes, los personajes y los ambientes son muy pocas y muy breves, pero suficientes para evocar en el lector de novelas objetivas el arquetipo de cierta clase de pensión, cierto extrarradio madrileño, ciertos hombres y mujeres que cobran toda su sustancia fuera del texto, en otros textos. En *Tiempo de silencio* no se trata de confiar a la escritura un poder mimético de la realidad sino de dirigir hacia otras escrituras, de forzar al lector a leer entre líneas.

¿Qué escrituras son éstas? Las que hacen posible, familiar, la lectura de la literatura española: tanto la entonces contemporánea novela de realismo objetivo como el resto del contexto literario y hasta el resto de la cultura española. Cuando *Tiempo de silencio* parece referirse al mundo, su referencia es en realidad un comentario sobre otros textos. Es su manera de participar en un espacio discursivo; de forzar la relación con otros códigos que son las formalizaciones potenciales de ese espacio: novela intertextual, interlinear, cuyo texto se produce en una afirmación y una negación simultáneas de otros textos.

¿Qué se lee entre esas líneas? Una pérdida constante. Recuérdese el título, tiempo de silencio, toque de retreta para el mundo y el sujeto, para el texto y el contexto, para la significación misma. Todo queda reducido a un enfrentamiento con vencidos y sin vencedores. O quizás no todo, porque *Tiempo de silencio* como toda obra irónica —recuerdo aquí del método exploratorio de la ironía socrática— permite un atisbo de lo que todavía no existe a partir de lo existente. La articulación entre mundo y sujeto, que Sánchez Ferlosio había explorado en su mo-

mento de rigor cadavérico, aquí vuelve a adquirir juego, a dinamizarse. En la lucha, aun suicida, el sujeto recobra la vida.

En general, sin embargo, la novela posterior tomó este rábano cuidadosamente por las hojas. En la mayoría de los casos no vio en *Tiempo de silencio* más que una de las dos mitades del camino que la novela abría: la posibilidad de abandonar el infructuoso esquema objetivo para orear un poco al enmohecido sujeto del autor: aventura del discurso solipsístico a expensas de la anécdota exterior; o la posibilidad de una realidad dialéctica entendida como irresponsabilidad personal del sujeto: perspectivismo fácil que contrasta el sí y el no de toda proposición sobre el mundo. Dicho de otro modo, se creyó que era posible una resolución de la ecuación ya tantas veces mencionada entre significante y significado, mundo y sujeto. Pero la novela de Martín-Santos no era una liberación que hiciera todo posible, sino una más estrecha determinación de la difícil tarea a emprender. Su novela llevaba a la dialéctica y llevaba al lenguaje, pero no separada, sino juntamente. Llevaba a la dialéctica *en* el lenguaje, es decir, a una dinamización del espacio en donde tiene lugar la dialéctica nunca interrumpida del mundo y el sujeto. Ya decía Martín-Santos mismo que su labor después de *Tiempo de silencio* había de ser necesariamente una de lucha a brazo partido con las palabras: "Tendré que demoler el idioma".

Otra obra que como la de Sánchez Ferlosio y la de Martín-Santos tiene también la virtud de explorar los límites entre lo conocido y lo desconocido del discurso narrativo es *Juan sin Tierra* de Juan Goytisolo. Aunque se

hizo esperar casi diez años, desde que en 1966 *Señas de identidad* le señalara el camino y en 1970 *Don Julián* se lo preparara, *Juan sin Tierra* justificó esa larga espera. Parte integral de esa trilogía, deja atrás a sus eslabones anteriores al enfrentarse a la relación mundo-sujeto en su mismo fondo constitutivo. No pretendía esto *Señas de identidad* que, para un escritor insatisfecho como debía serlo el Goytisolo de principios de los sesenta, fue más un ponerse al día que un avance respecto de *Tiempo de silencio*. Ni tampoco *Don Julián*, a pesar de que su valor de interjección en forma de novela privilegie justamente la función emotiva de expresión del sujeto. Pero es un texto en el que la pasión del escritor cristaliza en un exabrupto tan redondo, tan cerradamente nuclear, que tiene más valor de grito, irrepetible por lo personal, que de enseñanza para terceros. A menos que se piense —lo digo sin asomo de ironía— en su valor sintomático/terapéutico como "primal scream" de la novela española.

Juan sin Tierra, en cambio, se propone lo aparentemente imposible: un discurso en español que no sea un discurso español. Se propone ni más ni menos que escapar a la articulación esclavizante y unívoca que el discurso efectúa entre el sujeto y el mundo (recuérdese la tajante conclusión aristotélica "no significar una cosa única es no significar nada"). El mundo en cuestión es aquella misma realidad desenterrada en *Señas de identidad* y amenazada en *Don Julián*. El sujeto es un escritor que, ejemplo inaudito en las letras españolas, al desnudar la realidad se revela a sí mismo desnudo ante el lector.

¿Cómo corta *Juan sin Tierra* ese nudo gordiano del discurso que impide al sujeto alcanzarse en la presencia inmediata a sí mismo? Lo mismo que Alejandro, de una manera expeditiva y valiente, imprevista por el oráculo:

mediante la ficción misma. Quiero decir, sirviéndose de la ficción y atravesándola de parte a parte. Matando a la ficción, porque esta vieja casa queda arrasada: cae el personaje, la trama, la descripción realista-ilusionista, incluso la morigerada verosimilitud narrativa. En su lugar, es decir, en el lugar que siempre tuvo, pero ahora despejado y a la vista, no queda más que el desnudo del discurso ficticio, la actividad discursiva misma. Y en ella, aquí y allá, en fugaces vislumbres —imprevisibles e indeterminables porque con cada nueva lectura se producen en pasajes diferentes—, un sujeto de perfiles oníricos.

Mediante la ficción también, porque *Juan sin Tierra* asume ante todo la mentira del discurso ficticio. Esta mentira del escritor, como bien ha visto Goytisolo, no es más que la insidiosa garantía que le da el discurso no-literario para afirmar su ilusoria verdad. Es la prenda que paga el lenguaje ordinario, que enajena así toda una parte de su cuerpo, para poder olvidar su propia mentira constitutiva. Olvido interesado que se logra gracias a la existencia de una lengua literaria a la que se le recuerda constantemente su mentira y su carácter fundamentalmente distinto del lenguaje no-literario. La calificación peyorativa de este último como ordinario, vulgar, etc. y la opuesta exaltación del lenguaje literario es otra disimulación adicional. Calificativos aparte, la situación se entiende exactamente al revés, como señalan estas palabras de Stanley E. Fish: "Once sense is made it becomes possible to forget its origins, and when that happens the myth of ordinary language has established itself, and established too the inferior and subsidiary status of whatever departs from it" (3).

---

(3) Stanley E. Fish, "How to do things with Austin and Searle:

El discurso ordinario es el que acepta la obligación de someterse a un conjunto de reglas que conectan las palabras con las cosas, el lenguaje con la realidad. Es el discurso que se compromete con el mundo y que, en consecuencia, gusta de llamarse serio. Para usar la terminología y los conceptos de los teóricos del acto lingüístico *(Speech Act)*, es el discurso que además de tener valor enunciativo (semántico-sintáctico) tiene fuerza ilocutiva (semántico-pragmática) (4). Ocurre, sin embargo, que estas reglas del compromiso ilocutivo (que llamaremos convenciones horizontales de conexión) no se limitan a poner orden en una situación que les fuera preexistente, sino que son reglas constitutivas que, como las de un juego, el ajedrez, por ejemplo, crean aquello mismo que regulan: el discurso serio es también producto de una ficción.

El discurso literario, en cambio, es el que invoca ciertas reglas adicionales (las llamaremos verticales) que dejan en suspenso las convenciones ilocutivas horizontales, es decir, la fuerza ilocutiva de sus enunciados. Este lenguaje tiene valor semántico real —es comprendido—, pero retrae su fuerza pragmática —no se compromete. Los actos lingüísticos literarios serían, pues, simulacros de actos lingüísticos serios. Serían actos lingüísticos reducidos o incompletos, análogos a esos puñetazos del cine en que todo en el gesto nos hace creer en el puñetazo, es decir, nos permite entender que se trata de un puñetazo y no de un saludo o una caricia (valor enunciativo), pero el

---

Speech Act Theory and Literary Criticism", *MLN*, 91 (Oct. 1976), p. 1023.

(4) Principalmente J.L. Austin, *How to Do Things with Words* (Oxford, 1962) y J.R. Searle, *Speech Acts, An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge, 1969).

puño nunca llega al cuerpo del adversario (fuerza ilocutiva): "The pretended performances of illocutionary acts which constitute the writing of a work of fiction consist in actually performing utterance acts with the intention of invoking the vertical conventions that suspend the normal illocutionary commitments of the utterances" (5).

Ahora bien, para que el amago en que consiste el discurso literario tenga éxito, para que haya ficción, el carácter incompleto del acto ha de mantenerse oculto. En cuanto se hace evidente deja de tener valor de simulacro y se convierte en un acto ineficaz, disminuido. Esta evidenciación puede ser accidental o voluntaria. En este último caso, consiste en rechazar aquellas reglas verticales que suspenden el "compromiso ilocutivo normal del enunciado". Rechazar la aplicación de las convenciones verticales es una manera de acusar su presencia y no equivale, pues, a aceptar las convenciones ilocutivas horizontales, que siguen decididamente en suspenso en lo que al enunciado general se refiere (el gesto de dar un puñetazo *ficticio*). Pero el enunciado de este rechazo mismo sí tiene fuerza ilocutiva propia en la medida en que impide verdadera y realmente que el simulacro engañe a nadie. Lo que le falta, sin embargo, es valor enunciativo propio: su sentido es sólo (la exhibición de) la ausencia de conclusión del puñetazo. El simulacro literario voluntariamente fallido es, pues, un acto lingüístico cuyo valor enunciativo surge para luego disiparse, y cuya fuerza ilocutiva está en suspenso a un nivel pero actúa a otro. Si se sustituyen los términos valor enunciativo por enunciado del mundo y compromiso ilocutivo por compromiso del sujeto, se

(5) John R. Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, VI (1975), p. 327.

advierte que en el discurso ficticio que rechaza su poder ficticio, al compromiso del sujeto no corresponde enunciado alguno del mundo y viceversa.

La escritura de *Juan sin Tierra* es de este tipo de simulacro voluntariamente fallido. Es un simulacro que exhibe su mentira. El "quid" de la postura desmitificadora de *Juan sin Tierra* está en esta voluntariedad, en su rechazo de las convenciones verticales de la ficción. El rechazo es la fuerza ilocutiva, el compromiso del sujeto de la obra. Compromiso que no equivale a la sumisión a las convenciones ilocutivas horizontales de los enunciados de su texto, el mundo enunciado, sino a la sumisión a las convenciones ilocutivas del *rechazo* de las reglas horizontales. Es decir, *Juan sin Tierra* es serio en su rechazo de los efectos, pero no de la postura ficticia.

Mediante este espejeo, este juego al escondite de mundo y sujeto, éste último se afirma aquí y allí, en esos fugaces momentos en que la negación del mundo aún no se ha transformado en afirmación de su contrario, negación de sí misma. El sujeto surge en el espacio virtual entre reflejo y reflejo del mundo, ahí donde la fuerza ilocutiva no se aplica a ningún enunciado concreto. El enunciado también reproduce la movilidad del sujeto adoptando esa forma de reflejos invertidos de sí mismo cuya sustancia va disminuyendo a medida que se multiplican. Mundo y sujeto se corresponden, pero andan milimétricamente desfasados.

Todo ello es puramente ilusorio. La aceptación de la mentira del discurso literario consigue quizás desvelar la análoga ficción del compromiso del discurso serio, pero no consigue, real y verdaderamente, escapar al lenguaje. En una última instancia que nunca ha dejado, más que ilusoriamente, de ser la primera, el sujeto, el significante,

no consigue esa presencia a sí mismo que anhelaba. El lenguaje le condena a una odiosa trascendencia: no encontrarse a sí mismo más que en el otro. Esto *Juan sin Tierra* no lo acepta. La única liberación es el abandono del lenguaje. Ya se sabe que así es cómo acaba el texto.

La insistencia exclusiva en la relación que crea el discurso entre el mundo y el sujeto no hace justicia a la riqueza de estos tres libros. Pero quizás haya conseguido señalar lo que hay en estas tres exploraciones de camino común en la desmitificación de la literatura. Son tres etapas del desdoblamiento de los pliegues del lenguaje —de explicación de lo implícito en el lenguaje— que sutilizan el paño hasta casi hacernos ver a través de él. Tres gestos de una misma operación al final de la cual se manifiesta por sobre el objeto trabajado, la presencia del operador. Acostumbrado como está el lector a consumir productos sin traza de la mano productora, esta personalización creciente puede parecerle chocante y hasta hacerle creer que el escritor ha emprendido un viaje que le deja a él, lector, abandonado en la cuneta. Es cierto que el escritor se aleja más y más de la perspectiva familiar al lector y que parece renunciar más y más abiertamente a satisfacer sus expectativas. Pero este divorcio creciente no debe entristecer a nadie: es saludable para todos, escritores y lectores, pero sobre todo para estos últimos a quienes ofrece una alternativa al consumerismo literario; es saludable en la medida en que supone el desenmascaramiento de la esencia alienada y alienante de la institución literaria. Al

paso que la escritura se despoja de los ropajes naturalizantes con que la conocemos y exhibe más y más desvergonzadamente sus vergüenzas, sus resortes genésicos —naturalmente, sí hay una relación con los órganos sexuales: en ambos casos se trata de ocultar el origen, acráticamente asequible a todos, para mejor mitificarlo—, se va adelgazando su mítica sustancia. En su lugar va surgiendo esa otra literatura que, como el lenguaje mismo, llevamos todos dentro. Calar como lo han hecho estos tres escritores en la mentira de la Literatura, con mayúscula, es facilitarnos a todos el camino hacia nuestra literatura. Y es que, como señala R. Barthes, "partout où l'homme parle pour transformer le réel et non plus pour le conserver en image, partout où il lie son langage à la fabrication des choses... le mythe est impossible" (6). O, al menos, no tan avasallador.

---

(6) Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Seuil, 1957), p. 255.