Tácticas icónicas y estrategias novelísticas en la ficción moderna

Wladimir Krysinski
Université de Montréal

1. *Iconicidad, principio de la inteligibilidad del texto novelesco.*

Si el concepto de iconicidad surge indirectamente de la semiótica de Charles Sanders Peirce, más taxonómica que narrativa, hay que reconocer que su uso práctico en cualquier campo de la narrativa verbal o de los signos discursivos es aunque altamente controvertible, científicamente pertinente. No trato aquí de proponer y discutir en profundidad el problema de la iconicidad en la medida en que esto implicaría un discurso excesivamente teórico, que prefiero evitar. Por otro lado, estoy casi convencido de que la simbiosis de cualquier semiótica narrativa con la semiótica de Peirce es epistemológicamente problemática, controvertible metodológicamente y más bien limitada críticamente. Mi propósito será más bien el de señalar la adecuación heurística del término para el análisis de ciertas estructuras semióticas de la novela moderna. En este sentido, la iconicidad será considerada como un principio de inteligibilidad del texto novelesco. A pesar de ciertas reservas, pienso que la iconicidad es una categoría pertinente en la explicitación de la heterogeneidad estructural y semiótica de la novela moderna. La iconicidad me posibilitará la descripción de varias «tácticas» de la novela moderna, dado que están en la base de un proyecto novelístico más específico y significativo: el de la «estrategia» de la ilusión referencial. Siendo táctica y estrategia básicamente términos militares, los he tomado en un sentido especial. La estrategia es el arte de planificar operaciones en la guerra y «táctica» designa la realización local de los planes estratégicos. La estrategia de la ilusión referencial es un proyecto novelístico de amplia envergadura que adquiere en el siglo XX algunas formas características. Numerosas novelas basadas en programas narrativos diferentes proponen dispositivos y tácticas específicos para producir una ilusión de naturaleza icónica. Antes de pasar al análisis de una serie de ejemplos de un entramado textual dado, quisiera hacer algunas observaciones sobre la supuesta iconicidad de los signos verbales. De este modo especificaré mi propia posición, relativizándola.

Dedalus, 7-8 (1997-98), pp. 169-200

En el campo de la semiótica literaria, la iconicidad se convirtió en un tema hará unos veinte años. Dos críticos holandeses, Aart J. A. van Zoest y Mieke Bal, plantearon el problema de los signos icónicos. El primero escribió un estudio, *Le Signe iconique dans les textes*[1], y la segunda una reseña-artículo del libro de Lucien Dallenback *Le récit spéculaire, essais sur la mise en abyme*[2]. Ni Van Zoest ni Mieke Bal se refieren al estudio de Robert M. Browne *The Typology of Literary Signs*, publicado en *College English*[3] en 1971 y traducido al francés y publicado en *Poétique*[4]. Voy a resumir el artículo de Bal que, a su vez, resume el texto de Van Zoest y le agrega algunas intuiciones importantes.

Mieke Bal señala que la tipología de signos icónicos textuales hecha por su compatriota es pertinente, ya que le permite dar cuenta de la naturaleza de varios tipos de semejanzas en la abismación. Mieke Bal se refiere por lo tanto a la triple división de iconos en el texto literario propuesta por Van Zoest: 1) icono topológico, que implica una relación espacial, figurativa y pictórica entre signo y referente; 2) icono diagramático – este implica la relación entre elementos estructurales del signo y el referente; 3) icono metafórico, que supone la relación de semejanza sobre las bases de la descripción metafórica del signo y el referente. La parábola contada por un sacerdote a Joseph K. en *El proceso* de Kafka implica una metáfora icónica en la medida en que la situación de Joseph K. se semeja a la del hombre genérico. En conclusión Mieke Bal dice que toda abismación es un icono; topológico, diagramático o metafórico, pero que no todo icono es una abismación, *mise en abyme*.

Podría objetarse a esta tipología una cierta falacia isomorfista. La traducción de signos verbales en icónicos parece originarse en la idea de que toda estructura literaria es traducible a estructuras visuales. Esta afirmación es difícilmente defendible. La iconicidad se convierte en una metáfora de la referencia. Lo que me sorprende en el discurso de Mieke Bal y Van Zoest es su convicción de que la llamada abismación, mise en abyme es icónicamente reductible a las propiedades compartidas por un metadiscurso (es decir, la abismación) y su referencialidad interna o externa. No debemos olvidar que en *Les Faux-monnayeurs* de Gide, así como en su *Journal des Faux-monnayeurs*, la abismación es a la vez metáfora de los múltiples niveles del discursos y narrativa y representación-interpretación verbal de un objeto material; es decir, es heráldica. Decir que la iconicidad funciona como mediadora de estas diversas relaciones sería una reducción ingenua de un entramado complejo de discursos y narrativas a una semejanza de prima facie. Preferiría sugerir que la abismación no es intencionalmente icónica. Es un sistema de estructuras especulares intencionalmente interpretadas en el abismo metafórico. Es bastante arriesgado afirmar dónde y cuándo comienza la iconicidad y cuándo termina la dimensión metafórica. En *Les Faux-monnayeurs* la moral burguesa de la

familia Profitendieu es reflejada y abismada por la historia de los monederos y el diario de Edouard, pero en este sistema de reflejos los vínculos son de naturaleza semántica antes que semiótica. La iconicidad no detiene el proceso de circunvalación en espiral de las estructuras reflejantes.

2. *Lo verbal y lo icónico.*

Cabe señalar que para Peirce los signos verbales tienen la función de iconos, es decir, imitan al objeto en el mismo sentido en que lo hace icono visual (dibujo, retrato, fotografía).

El mejor especialista francés de Peirce, Gérard Deledalle, cita un ejemplo de icono verbal dado por Peirce. La frase «Ezequiel ama a Ulda»[5] es icónica respecto al objeto que representa. Según Peirce, el efecto de la palabra «ama» es icónico, pues consiste en producir en nuestra mente la imagen de un hombre amante y la mujer amada.

En otras palabras, lo que funciona como secuencia de signos simbólicos tienen su equivalente icónico. Deledalle destaca, en su interpretación de la semiótica de Peirce, el hecho de que símbolos y signos indicativos convergen hacia la representación icónica. «Toda agrupación de símbolos e índices es icónica»[6], prosigue Deledalle. Para confirmar su aserción, este autor cita una línea de Leconte de Lisle: «La arena roja es como un mar sin límites.»

Según Deledalle, esta frase es a la vez metáfora e icono. La función del icono es, por tanto, no sólo representar un objeto mediante una similitud que es visual, sino también re-representar la representación verbal. Esto no significa, sin embargo, que todo grupo de símbolos e índices sea icónico. Como prueba de ello, quisiera citar un ejemplo de una agrupación de palabras específicamente icónica, mientras que otra agrupación de las mismas palabras no lo sería. Tomo este ejemplo de *Aesthetics* de Monroe C. Beardsley, y específicamente el capítulo en que el autor discute la llamada «Teoría de la significación». Beardsley afirma que «en gran medida, el orden gramatical puede también ser icónico. Por ejemplo, en 'El rayo fue seguido por el trueno', la palabra 'rayo' es seguida por la palabra 'trueno', pero 'El trueno siguió al rayo', a pesar de describir la misma secuencia de fenómenos, no es icónica, excepto en la medida en que la palabra 'trueno' es onomatopéyica»[7].

De los ejemplos precedentes se puede desprender la conclusión de que la relación entre lo verbal y lo referencial es mediada por lo icónico. En esta relación el icono es una especie de signo intermediario que permite el carácter representativo del lenguaje. Al mismo tiempo, es posible observar que el lenguaje puede ser más o menos representativo dependiendo de su intensidad estructural o de su especificidad en relación al referente. De ello se desprende

que el lenguaje no es intrínsecamente representativo, sino que implica un cierto grado de iconización que opera para producir el efecto representativo. Creo difícil, si no aporético, afirmar exactamente dónde y cuándo comienza un verdadero efecto representativo. Si el orden sintáctico sigue la secuencia temporal de los fenómenos, parecería que produce una frase icónica. El problema es, sin embargo, de difícil resolución, en la medida en que los textos literarios (y, sobre todo, en el texto narrativo), el orden sintáctico compete al punto de vista. La perspectiva puede implicar la dislocación sintáctica y, por ello mismo, relativizar la iconicidad de una frase o serie de frases. Tomaremos la famosa y frecuentemente citada frase atribuida a Paul Valéry por André Bréton en su *Primer manifiesto surrealista*: «La marquesa salió a las cinco.» Se puede afirmar que la frase es icónica dado que imita el orden probable de los fenómenos. De algún modo, se asemeja al ejemplo de Peirce: «Ezequiel ama a Ulda.» Es, sin embargo, problemática, en que la frase citada por Bréton no afirma en forma precisa dónde estaba la marquesa a las cinco; ante la puerta que acababa de cerrarse a sus espaldas, en la calle, o aún en su casa, en el piso de arriba o en la planta baja. Quizás estas interrogantes puedan parecer bizantinas, pero revelan en todo caso un estado de cosas impreciso que no permite calificar inmediatamente la frase como icónica. Si por casualidad el narrador dijera: «A las cinco salió la marquesa», el referente será el mismo pero la estructura de la frase diferente. El icono «las cinco» no es el mismo al comienzo que al final de esta frase y es bastante difícil imaginar el mismo icono a partir de las dos versiones de la misma información narrativa. Lo verbal y lo icónico, en la acepción precisa de Peirce, no son intercambiables. Esto significa que debemos prestar atención al emplear el término «iconicidad» como mimético o isomorfo respecto a una secuencia o estructura verbal dadas. El escritor sueco Artur Lundkvist y el español Juan Goytisolo han escrito, ambos, textos intitulados *Istambul*[8], pero los textos sólo tienen el título en común. El texto de Lundkvist es una apresurada peregrinación, que se traduce subjetivamente a través de Estambul. El de Goytisolo, que integra elementos tomados en préstamo tanto de la guías turísticas como de las descripciones históricas, es fundamentalmente una narrativización y una descripción del espacio de Estambul. Debemos asumir que aquí tenemos dos iconos del mismo fenómeno espacial llamado Estambul, o quizá lo que se nos presenta es un ejemplo de dos representaciones simbólicas diferentes de una variedad de iconos incluidos en el fenómeno llamado Estambul? Podemos asumir que ninguna de las respuestas es correcta. Siendo así, hay que admitir que la relación entre lo verbal y lo representativo se basa, de alguna manera, en la indeterminación y que lo icónico puede no ser un denominador común. Ocurre lo mismo cuando interpretamos lo visual a partir de lo verbal. Un punto negro pintado sobre una superficie blanca puede significar: «Un hombre solitario en una planicie», «Una

mosca en el piso», o «Una espiga en la tierra». Es un verdadero cuerno de la abundancia.

Es pertinente recordar aquí la posición de Umberto Eco en su *Theory of Semiotics*. En el capítulo «Crítica de la iconicidad», el autor afirma: «El centro del problema es obviamente la noción de convención, que no es coestensiva a la de vínculo arbitrario, pero sí lo es con la de vínculo cultural»[9].

Y Eco cuestiona las nociones siguientes: la iconicidad y las propiedades compartidas por el signo y el objeto, iconicidad y similitud, iconicidad y analogía, iconicidad y motivación, signos icónicos y arbitrariedad. Eco concluye que los signos icónicos son regidos parcialmente por la convención, pero son al mismo tiempo motivados: algunos refieren a la regla estilística establecida, mientras que otros parecen proponer otra nueva.

Al decir que «la iconicidad no es un fenómeno singular, y mucho menos únicamente semiótico»[10], Eco deriva dos conclusiones extremas: «La noción de signo es insostenible cuando se la confunde con las unidades elementales del significante y correlaciones fijas»[11] y hay «instrumentos expresivos que encierran contenidos diferentes de acuerdo a contextos diferentes: las funciones del signo son el resultado frecuentemente transitorio de estipulaciones procesales y circunstancialmente basadas»[12].

3. *Iconicidad, ilusión referencial y representación simbólica.*

Para resumir las varias asunciones acerca de la iconicidad y para poner de relieve mis principios metodológicos, quisiera insistir tanto en la naturaleza contextual de las significaciones literarias como en la especificidad de los procesos semióticos que ocurren en el espacio discursivo y narrativo de la novela moderna.

La naturaleza contextual de las funciones del signo literario implica tanto el horizonte de expectativa del lector como el impacto subjetivo del productor del discurso, en su confrontación con el sistema de normas del lector inscrito en su horizonte de expectativa. La especificidad del proceso semiótico que ocurre en el espacio narrativo y discursivo de la novela moderna surge del hecho de que las estructuras polimorfas de ésta presuponen la interacción de varios tipos de modelización del texto y de lo real a través del texto.

Llamo modelización a un modelado de lo real mediante un sistema de signos que envuelva isotopías formales, estilísticas y semánticas. Para Greimas, «isotopía es un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme [...] tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados, después de la resolución de sus ambigüedades, resolución guiada en si misma por la búsqueda de una lectura única»[13].

Denomino las modelizaciones respectivamente «referencial», «ideológica», «instintiva», «estética», «intertextual» y «axiológica». Esto significa que el texto novelístico está estructurado como un mosaico, el cual presupone la interacción de referentes, ideologías, energías instintivas, intertextos y axiología. Estas modelizaciones se basan en algunas tácticas específicas que subyacen en las estrategias novelísticas de algunas de las novelas más significativas del siglo XX. Definiré sus funciones semióticas teniendo en cuenta su intencionalidad icónica, es decir sus dispositivos orientados hacia la referencialidad. En este sentido, quisiera subrayar la acertada intuición de Greimas cuando liga la iconicidad del discurso literario a los varios procedimientos de figuración. Para Greimas, esto implica el efecto de «sentido de realidad»[14] o, en las palabras de Barthes, «el efecto de lo real»[15].

En literatura, la iconicidad tiene lugar siempre a través de la disposición que de los signos verbales hace el narrador o la voz lírica. Es por tanto la iconicidad enunciada. Es una metáfora espistemológica del grado de concretización narrativa y discursiva del referente. Su función es resultante de la operación verbal en el referente y no implica una reducción pan-mimética. La movilidad verbal, por así decir, del referente, proporciona al narrador la posibilidad de representarlo más o menos miméticamente, si se asume que la proximidad o inmediatez de la *mimesis* es asunto de ilusión o convención. Tomada en el sentido de ilusión referencial, la iconicidad incluye una variedad de estilos, voces y estructuras narrativas y discursivas.

Quisiera llamar la atención hacia esta variedad sin intentar necesariamente realizar una tipología. Mi propósito es averiguar en qué medida la definición operacional de iconicidad como «ilusión referencial» efectúa un programa interpretativo preciso en el espacio de la novela moderna. Este programa interpretativo implica el balance de las estructuras icónicas en la novela moderna, teniendo en mente que ésta tiende a convertirse en una estructura narrativa y discursiva versátil y que, como tal, este género surge de una estrategia global de representación simbólica e ilusoria de lo real.

Es una representación simbólica en la medida en que crea un espacio discursivo específico en el cual opera la voz del narrador. La iconicidad no es un fin en sí misma. Es una estructura de mediación al servicio del propósito discursivo del narrador. Por tanto, se encuentra colocada tácticamente en el seno de una estrategia novelística más específica. La representación ilusoria de lo real conlleva una manipulación del referente de manera que entregue la ilusión de éste. En la novela moderna, esto es un resultado de la necesidad imperativa de expresar el entramado de varias voces y estructuras que entran en el espacio fragmentariamente organizado de la novela. Intentaré concretizar estas consideraciones un poco abstractas por medio de ejemplos.

3.1. Epifanización del referente.

Lo que llamo «ficción moderna» es un conjunto de varias series cuyo denominador común es la pugna por construir y usar cada vez un mayor número de artefactos cognoscitivos para «apoderarse» de la conciencia del lector. La ficción novelística moderna implica una diferenciación constante del idiolecto novelístico. Las tácticas icónicas, si bien no asientan esta diferenciación idiolectal, colaboran en su establecimiento. Estas tácticas llevan a cabo la considerable diversidad de los instrumentos narrativos, paranarrativos y discursivos cuya función común como funciones-signo es la reproducción del referente lo más pertinentemente posible. La iconicidad es por tanto un punto evanescente de convergencia de estos diversos artefactos, reflejando específicamente y develando problemáticamente el referente.

Sin dejarme llevar por consideraciones históricas, situaré la novela moderna desde Joyce hasta Claude Simon y varias prácticas contemporáneas, que incluyen por ejemplo a Cortázar, Maurice Roche y Th. Pynchon. Me parece que la distinción entre ficción y meta-ficción no es suficientemente radical como para ser enfatizada claramente en el contexto de las tácticas icónicas.

En mi sistema, me limitaré a sólo tres modelizaciones: referencial, instintiva e intertextual. La novela moderna no elimina el referente. Reinstaura su presencia. Las tácticas varían desde el discurso específico hasta el uso de signos paraverbales, como dibujos y diagramas.

Si podemos asumir que la revelación de la totalidad de los segmentos de realidad representados es, como mucho, la estrategia más importante de la novela moderna, tenemos que reconocer la diversidad de signos y estructuras subyacentes a este programa, que llamaré la epifanización del referente. Esta estrategia puede ser detectada en novelas como *Ulysses* de James Joyce, *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin, *U.S.A.* de John Dos Passos, *Cosmos* de Witold Gombrowicz, *Ultimo round* de Julio Cortázar, *Palace*, *Bataille de Pharsale*, *Histoire* y *Géorgiques* de Claude Simon. A estos textos agregaría los de un escritor brasileño menos conocido, Ignacio de Loyola Brandão, y los de Max Frisch.

¿Qué es lo icónico en sus tácticas, es decir en los mecanismos que son sistemáticamente usados en sus novelas? Podemos proponer una isotopía de la concreción del referente como denominador común de estos mecanismos. Concreción significa que estos novelistas buscan establecer contacto con el lector a base de sistemas de signos cuyo impacto cognitivo final es la ilusión de lo real concreto. En cierta medida, podemos asumir que el principio operante es la inmediatez de lo real estéticamente construido, captado temporal y espacialmente, ontológica y subjetivamente. El crítico alemán Karl Heinz Bohrer ve en la inmediatez (*Plötzlichkeit*) uno de los denominadores comunes más importantes de la estética literaria moderna, comprendiendo momentos tales

como Schlegel, Proust, Henry James, Musil, el movimiento surrealista, el montaje, la fragmentación y el *collage*. Bohrer define *Plötzlichkeit* como expresión estética de discontinuidad y no identidad. Este crítico ve el origen de esta categoría en el *Frühromantik* alemán, así como en las filosofías de Nietzche, Heidegger, Adorno y Gadamer. Bohrer enfatiza la dimensión temporal y subjetiva del fenómeno y establece algunos nexos entre éste y las categorías aporéticas nietzchianas de *Schein des Scheins* (apariencia de apariencia), *Horizont* y *Augenblick* (instante), que tienden a definir el doble aspecto del tema y construcción estéticos. Para Bohrer, *Plötzlichkeit* es no sólo «la consciencia de la percepción estética» (*die asthetische Wahrnemungsgewisscheit*), sino también «una contingencia en la estructuración de los elementos del lenguaje ficcional»[16].

Adelanto lo siguiente: en el espacio discursivo de la ficción moderna, somos testigos de la localización epifánica de varias contingencias verbales cuya función semiótica es icónica en el sentido de que propenden a la revelación inmediata de estructuras referenciales tales como el objeto, la situación narrativa y la presencia subjetiva de un carácter. La iconicidad no significa en modo alguno la presencia visual icónica de signos de una realidad, sino que expresa la tendencia común a enfatizar la «ahoridad» (*hic et nunc*), la temporalidad y espacialidad inmediatas de las unidades referenciales. La iconicidad es, por consiguiente, una categoría heurística que subsume varios modos de producción de signos en la novela moderna. Presupone la enunciación intencional de la *deixis* inmediata de nódulos referenciales que implican analogía textual o paratextual, compartiendo propiedades y semejanzas.

Los diversos modos de producción de signos revelan la funcionalidad de algunos códigos que posibilitan la transmisión de mensajes orientados icónicamente. En mi sistema de modelizaciones novelísticas, tendríamos tres modelizaciones en conjunción, en la medida en que subyacen a ciertos estados evolutivos particulares de la novela moderna. Las modelizaciones referencial, instintiva e intertextual corresponden a tratamientos específicos narrativo, discursivo, paranarrativo y paradiscursivo del referente, a saber: 1) un real social entendido ampliamente como el impacto de la práctica cotidiana e intersubjetiva del discurso; 2) la postura del sujeto como narrador y voz comunicante de sí mismo. En este sentido, la modelización instintiva refleja los instintos de vida y muerte en términos análogos a la definición freudiana de *Triebe* (impulso, instinto). Las tácticas icónicas de su referencialidad implican una organización específica de las estructuras textuales subyacentes a la *mimesis* de la energía letal y libidinal; 3) la intertextualidad entendida ampliamente como una transferencia o mediación citacional y a manera de *collage*, de un espacio textual a otro, de estructuras tales como citas, fragmentos textuales, alusiones o sintagmas. Estas estructuras crearían una cierta tensión icónica entre dos textos o una serie de textos involucrados en las operaciones intertextuales. El proceso intertextual

implica la reproducción en un texto de aquello previamente textualizado. La «tensión icónica» consiste en que lo que ha sido ya textualmente.

4. *Algunas tácticas icónicas.*

En la secuencia formada por Joyce, Döblin, Dos Passos, Gertrude Stein, Céline, Cortázar, Max Frisch, Brandão y Guyotat, podemos dividir las tácticas icónicas de la manera siguiente: 1) epifanías del objeto novelístico; 2) inmediatez de lo real; 3) construcción discursiva específica del objeto; 4) diagramas, esquemas, fotos y dibujos.

Epifanía del objeto novelístico significa «una súbita manifestación espiritual y sea en la vulgaridad del discurso o el gesto o en una fase rememorante de la mente misma»[17]. Para Joyce, la epifanía puede tener una connotación religiosa, pero refiere en primer lugar a una puesta en primer plano, a una revelación. En la novela moderna, la epifanía puede interpretarse en un sentido más amplio, tanto como reflejo icónico que como exacta, irreductible revelación de cualquier estructura novelística. Podemos afirmar que la epifanía es un gesto simbólico del discurso de la novela moderna. En este sentido puede ser extendida al estilo y la escritura, imagen y diálogo, metáfora y *collage*, montaje y ritmo específico.

Lo sorprendente en la secuencia que acabo de mencionar es la diversidad de estructuras hacia la iconicidad entendida como ilusión referencial. En el *Ulysses* el efecto icónico de precisión y visión subyace a cada mecanismo. Es un espectáculo visible de discurso. Como en el comienzo de *Proteus*: «Modalidad ineluctable de lo visible: al menos pensado por mis ojos. Firmas de todas las cosas. Estoy aquí para leer, prenda del mar y alga, la marea creciente, esa bota herrumbrosa. Verdemoco, azulplanta, herrumbre: signos coloreados. Límites de lo diáfano. Pero agrega: en los cuerpos. Entonces fue consciente de ellos los cuerpos en vez que de ellos los coloreados»[18].

Este extracto contiene el programa estético y referencial de la iconicidad sobre el que se basa el *Ulysses*, una suerte de *épiphanie filée*, epifanía extendida, que se compone precisamente de estas «firmas de todas las cosas». Estas funcionan como iconos de narración, descripción, cita, diálogo, ritmo, rimas y corriente de la conciencia. *Ulysses* visto como iconicidad significa una inmediatez universalmente inclusiva, la presencia de los seres y las cosas reducida a su esencia icónica por la voz del narrador.

Sin entrar a analizar en detalle una serie específica de ejemplos extraídos de las novelas de los autores que he inscrito en el horizonte de la novela moderna, quisiera seleccionar solamente las estructuras específicas cuya finalidad e impacto son icónicos.

4.1. Dos tácticas de Dos Passos.

«The Camera Eye» y «The Newsreel» en *U.S.A.* constituyen los elementos permanentes y recurrentes del montaje novelístico. Su estilo es, sin embargo, icónico, así como sus citas y subtítulos. El estilo factual está al servicio del principio de acumulación de acontecimientos y de acción.

Newsreel VI

PARIS CONMOCIONADO AL FIN
HARRIMAN MOSTRADO COMO COLOSO FERROCARILERO
POR TIERRA NOTORIO ESTAFADOR
TEDDY MANEJA EL GRAN GARROTE
VIAJEROS PARADOS PIDEN ALIVIO
Vamos navegando
en la bahía al claro de la luna
Puedes oír las voces sonando
Parecen decir
Has robado mi corazón, no te vayas ahora
Cuando cantamos
las viejas
dulces
canciones de amor
en la bahía al claro de la luna
LUEGO DE REZAR LA MASA FUE A LINCHAR

Cuando el metal brotó del horno vi a los hombres corriendo hacia un lugar seguro. A la derecha del horno vi a un grupo de hombres todos corriendo salvajemente sus ropas una masa de llamas

Aparentemente algunos fueron heridos al ocurrir la explosión y vario otros tropezaron y cayeron. El metal hirviente arrolló a los hombres en un momento.

ALABANZA AL MONOPOLIO COMO FAVOR PARA TODOS
enemigos de la industria trabajan para la paz donde la señora de Potter Palmer
las viejas
dulces
canciones de amor
en la bahía al claro de la luna.[19]

EL LENTE DE LA CAMARA (7)

patinando en la laguna cerca de los molinos de la compañía platera donde había un olor pelusiento divertido por vaciaderos de jabón de aceite de ballena que alguien dijo que era lo que usaban para limpiar los cuchillos y cucharas y tenedores de plata haciéndolos brillar para venderlos había brillo en el hielo temprano hielo negro que sonaba como la hoja de un serrucho apenas arañado

blanco por los patines de los primeros patinadores No pude aprender a patinar y me caía siempre cuidado de los matones todos decían que los chicos Bohunk y Polak ponían piedras en sus bolas de nieve escribían palabras sucias en las paredes hacían cosas sucias en los callejones sus padres trabajaban en los molinos nosotros honrados jóvenes americanos vagabundos diestros con las herramientas Derslayer jugamos Boy Scout hockey dibujando ocho en el hielo Aquiles Ajax Agamenón no pude aprender a patinar y me caía siempre[20]

EL BRUJO DE LAS PLANTAS

Luther Burbank nació en una casa granjera de ladrillo en Lancaster Mass.
caminó un invierno por el bosque
haciendo crujir la cáscara brillante de la nieve
tropezó y se encontró en un vallecito con una fuente tibia
y ahí creía verde el pasto y la maleza brotaba
y el repollo fétido levantaba un pulgar potente[21]

4.2. Signos-emblemas en *Berlin Alexanderplatz.*

En *Berlin Alexanderplatz* el principio del montaje eisensteiniano de atracciones posibilita la acumulación de segmentos citados de la realidad berlinesa. En este sentido, la iconicidad de esta novela es como la de *U.S.A.* El libro segundo de la novela de Döblin se abre con una serie de signos emblemáticos que designan diversos servicios públicos de Berlín: Franz Biberkopf penetra en Berlín[22].

Puentes y Calzadas

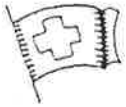
Comercio y Industria

Instrucción Pública

Vías Públicas

Turismo y Circulación

Bomberos

Higiene 

Caja de Ahorro y Amortización

Finanzas y Contribuciones

Electricidad

5. *Los signos visuales – tácticas icónicas de Max Frisch.*

Las mismas estructuras de signos visuales aparecen en el texto de Max Frisch *Der Mensch erscheint im Holozän* (*El hombre en el Holoceno*). Aquí, sin embargo, Frish introduce cierto número de ilustraciones que constituyen una especie de correlato objetivo de la conciencia del protagonista y su búsqueda de conocimiento. En algunas páginas Frisch yuxtapone citas del Génesis y nombres de animales prehistóricos junto a dibujos de dinosaurios y diagramas diversos.

18. Y el señor Dios dijo, No es bueno que le hombre esté solo; voy a hacerle un ayudante.

19. Y de la tierra el señor Dios formó cada bestia de los campos, y cada ave del aire; y los trajo ante Adán para ver cómo los nombraba; y de la manera en que Adán nombró a cada creatura viviente fue su nombre en adelante.

20. Y Adán dio nombre a todo el ganado, y a las aves del aire, y a toda bestia de los campos; pero un ayudante para Adán no fue encontrado.

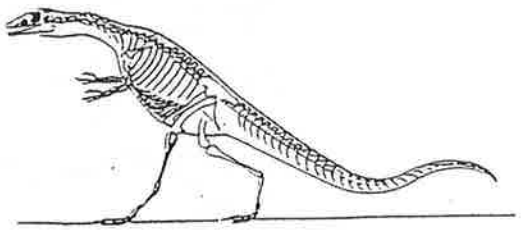
PLESIOSAUR
DIPLODOCUS
DIMETRODON
DINOCERAS
ANTRODEMUS
TYRANNOSAURUS
RHAMPHORHYNCHUS
MAMMOTH
CERATODUS
ICHTHYOSAUR
TRICERATOPS
TRINACROMERUM
ARCHAEOPTERYX
STEGOSAUR
RHINOCEROS
PALAESOCINCUS
DIPLOCAULUS

SYNDYOCERAS
DSUNGARIPTERUS
LEPTOLEPSIS
ENDOTHIODON
HESPERORNIS
PTERODACTYL
GLYPTODON
EOPHIPPUS
TETRABELODON
PTERICHTHYX
ETC.

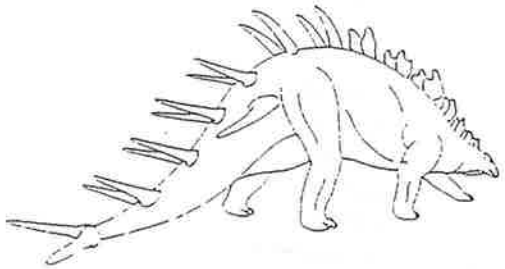
Las funciones vitales de los seres humanos y los animales están influidas por las tormentas de truenos hasta el punto de que condiciones climáticas inestables (ver clima) exacerban las respuestas del sistema nervioso simpático. Se han notado en seres humanos perturbaciones circulatorias en los vasos capilares de la piel (excemas, sarpullido), mientras que embolías pueden ocurrir con más frecuencia en días de atmósfera tormentosa. Se suele afirmar que ataques de glaucoma, epilepsia y eclampsia ocurren más frecuentemente durante tormentas de truenos que en otros tiempos, pero no hay suficientes pruebas de ésto. Se puede afirmar como regla general que, tanto en el caso de los seres humanos como de los animales, los efectos psicológicos de una tormenta de truenos (sensaciones de ansiedad o tensión) tienen a sobrepasar los efectos físicos (causación o agravamiento de una enfermedad).

Cortar objetos con tijeras cortaúñas tiene la ventaja de posibilitar a Geiser progresos más rápidos; no sólo eso, sino que la cinta se adhiere al yeso de la muralla, de manera que desde ese momento Geiser puede usar las murallas; el nuevo método puede arruinar sus libros, pero tiene la ventaja adicional de que ahora puede adherir ilustraciones en la muralla.

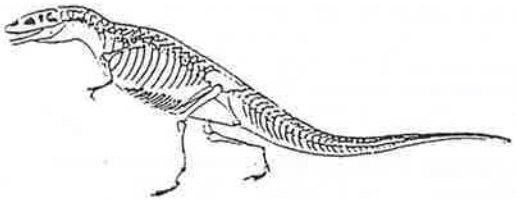
III.68. Teoría de Wegener de los desplazamientos continentales: la tierra de hoy (a), en el cretáceo tardío (b) en el jurásico (c). Dibujo: R. Steel, 1968



III.11 Compsognathus, un coleosaurio, caliza Solnhofen, Jachenhausen (Bavaria del E.), aproximadamente del tamaño de un gato. Según F. v. Huene

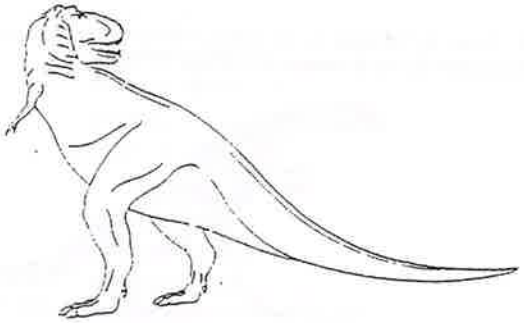


III.54. Kentrosaurus aethiopicus, un estegosaurio de Africa del Este jurásico tardío, longitud aprox. 5 metros. Dibujo: R. Steel, 1968

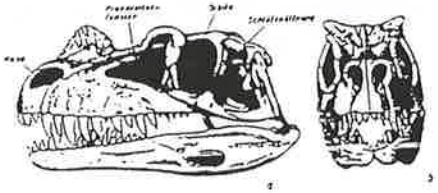


III.23. Megalosaurus Saltador Meyer, Dogger (jurásico medio), longitud aprox. 7,3 metros. Según Huene, 1956

Algo de Geiser no ha previsto: que el texto en el reverso de la página pudiera ser más iluminador que la foto de la parte frontal que él ha cortado tan cuidadosamente; ahora este texto ha sido cortado en pedazos, es inútil para su galería.

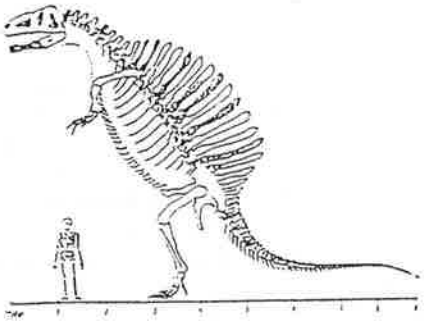


III.26. Tyrannosaurus rex, uno de los carnosauros más grandes, longitud aprox. 15 metros. Dibujo original: R. Steel, 1968

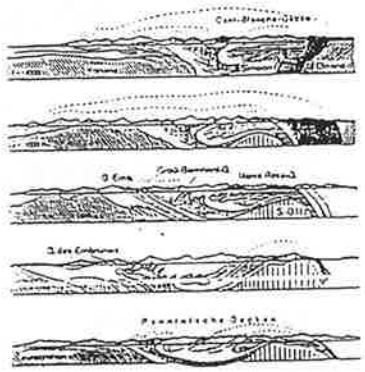


III.24. Ceratosaurus nasicornis Marsh, longitud del cráneo 63 centímetros, jurásico tardío, Colorado. Según O. C. Marsh

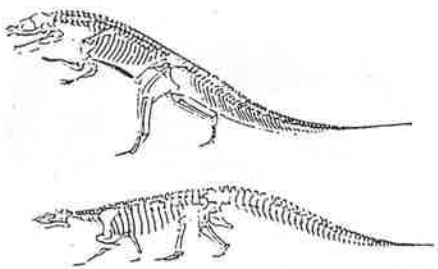
Una y otra vez, Geiser termina preguntándose qué es lo que realmente quiere saber, qué espera ganar con todo este conocimiento.



III.27. Spinosaurus, esqueleto reconstruido, junto a éste un esqueleto humano. Cretáceo, Egipto. Según Stromer



Diagramas mostrando pliegues en la Pénidas (Alpes Peninos), basado en Argand. Las secciones al oeste de Simplón muestran la construcción orológica hasta una profundidad de 12 kilómetros: sus ramificaciones revelan más claramente en el acarreo de capas de Monte Rosa. El acarreo más alto (Dent-Blanche, al que pertenece Matterhorn) forma el vínculo conectivo entre los Alpes del oeste (Wallis), Graunbunden, y los Alpes del este (Grossglockner).



III.2. Esqueleto del carnosaurio Ornithosuchus, Trias, longitud aprox. 4 metros (arriba), y del Stagonolepis, un pseudosuchus (Trias), ambos miembros del grupo de dinosaurios ancestrales. Según Walker. Krebs (1969) sitúa al Ornithosuchus entre los pseudosuchus debido a la estructura del pie.

Está claro que Geiser debe haber tenido el sombrero puesto. De otro modo, éste no hubiera estado a su lado en el suelo. Es de día. ¿Por qué están prendidas todas las luces en la casa? El fuego todavía brilla. Geiser se da cuenta que puede sentarse. No hay huesos quebrados; al menos, no hay dolor en ninguna parte. Sólo se siente mareado, por eso tiene que esperar un poco antes de aventurarse a mantenerse en pie como un ser humano.

Sus anteojos en el suelo no están rotos.

Posiblemente – no puede acordarse – Geiser se cayó en la escalera, debido a la ausencia de la baranda familiar.

La casa se mantiene en pie, incólume.

Desde ayer – Geiser se acuerda de esto – el bus del correo ha estado circulando de nuevo. Es posible oír su bocina triática sonando en el valle: primero fuerte, después despacio, ya que la carretera pasa a través de un desfiladero hacia un lado, después, luego de la curva siguiente, más fuerte que antes; el motor del bus se puede oír un rato, luego todo está quieto de nuevo, habiéndose desvanecido el bus al doblar la curva, y luego sólo cinco minutos, un bocinazo apagado desde muy lejos.

Geiser puede oír eso.

Hay un espejo en el baño, en el que puede ver si tiene cortes en la cara. Pero no hay apuro. El pañuelo que acaba de apretar de contra su cara no muestra sangre, ni siquiera una gota.

La puerta de la calle está cerrada.

En realidad, Geiser no está al pie de la escalera, sino en el suelo, al lado de la mesa; una silla se ha caído.

El espejo no revela ningún corte en la cara.

La salamandra moteada aún está en el baño

Es su párpado izquierdo. No duele. Si se pone un dedo, no hay ninguna sensación en el párpado. Más tarde hubo un timbrazo en la puerta de la calle. La electricidad está funcionando de nuevo, por supuesto, y Geiser no es sordo. El timbre sigue sonando.

Geiser no quiere visitas.[23]

La iconicidad de estos signos es evidente en la medida en que son visuales. Su función es básicamente de precisión y concreción referenciales. Geiser, el protagonista, desea adquirir conocimiento del mundo antes de morir. Max Frisch cartografía el palsaje en deterioro de la conciencia de un hombre viejo cuando se desliza de sí mismo hacia la muerte, hacia la reintegración con la historia de las edades pasadas de nuestro planeta. Frisch crea una estructura narrativa secuencial interrumpida de vez en cuando por una serie de definiciones léxicas de términos tales como formación geológica, geología, erosión, apoplejía, escatología. Este estilo, junto a las ilustraciones, alcanza un cierto efecto icónico, si es posible interpretar de esta forma la exactitud de la narración.

6. «*Zero*» – *el discurso narrativo y la precisión icónica.*

En la novela de Ignacio de Loyola Brandão, *Zero*, las funciones de los diagramas y esquemas, así como las funciones del lenguaje, son de algún modo similares a las de la novela de Frisch. En primer lugar, informan objetivamente. Ejemplo:

> Había banderas y retratos del Gran Dictador por todas partes. En las puertas, en las ventanas, en los baños, en las cafeteras. José fue a buscar al trabajador. Sucedió que Pedro estaba mirando una estrella, oyendo al astrónomo explicar: esta es Kaiten en la constelación de Piscis. Y de repente se desmayó. El astrónomo le echó aire, lo cacheteó en la cara, le echó encima un balde de agua fría. No hubo reacción de Pedro. José pensó que quizás fuera el alcohol, la falta de costumbre. Lo pusieron en la cama. Luego lo sacaron a la calle. Se seguía desmayando. Miren, está como muerto, dijo Atila, es mejor que lo dejemos aquí. O a lo mejor no está muerto, y es mejor que tratemos de salvarlo. Llevaron a Pedro al doctor.
>
> Necesita proteínas, vitaminas, sal, minerales y medicinas para combatir la infección. Necesita un insumo mínimo entre 1 300 y 2 000 calorías al día. Sin todo eso la gente se pone indiferente, rechaza cualquier tipo de sensación. Los hijos de este hombre están peor, sin duda, y sus nietos estarán peor aún. Morirán poco a poco, deficientes física y mentalmente. La falta de vitamina A significa que quedarán ciegos; sin vitamina D se volverán paralíticos; la falta de calcio resultará en raquitismo; y sin vitamina B los nervios perderán su capacidad de reacción. Falta de hierro hace difícil la formación de las células rojas de la sangre, disminuyendo el flujo de oxígeno al corazón: sofocación fatal. La piel se pondrá pálida y arrugada, los huesos serán frágiles, y se les caerá el pelo. Llegarán a estar inmóviles, incapaces de reír o llorar, con ojos fijos y asustados.[24]

Las tácticas icónicas de Brandão son evidentes. Consisten principalmente en la expresión estilística elemental de hechos relativos a los seres humanos y sus conductas. *Zero* es la historia de un «hombre común de 28 años que come,

duerme, orina, camina, corre, ríe, llora, se divierte, se pone triste, fornica, mantiene los dos ojos abiertos, tiene un dolor de cabeza de vez en cuando, pero toma Anacín, lee libros y diarios habitualmente, siempre va al cine, no usa reloj o cordones de zapatos, es soltero y se ablanda un poco en presencia de sentimientos fuertes, buenos o malos»[25]. Brandão usa una manera similar a la científica de presentación de los hechos que posteriormente integra en la narración.

Aquí tenemos algunos ejemplos de la tácticas icónicas de Brandão:

EL MILAGROSO

Frankil, el faquir más grande del país, tratará de traernos el título de campeón mundial del ayuno, permaneciendo sin alimento por 11 días. Venga a alentar a Frankil en su logro de otro récord mundial para nosotros.

Billete amarillo

José pagó 10 centavos (tremendo, los 10 centavos que tenía para comer después) y entró a través de una cortina plástica verde. La larga caseta de vidrio yacía en un pasillo blanqueado. Afiches, fotos, recortes de diario, colgajos de papel crepé. Un camarógrafo de televisión estaba allí también, y un fotógrafo gordo en un traje gastado de tres piezas.

DIAS SIN COMER: 55
POR COMPLETAR: 56

Grabaciones nasales: tango, bolero. El faquir reclinándose en los clavos, una banderita en el rincón, serpiente deslizándose sobre el cuerpo atormentado, una figura imitando a Cristo. José hizo chirriar las uñas en el vidrio. No le molestó al faquir, que parecía dormido. Un tipo flaco, calvo, con una gran sonrisa, entró con el fotógrafo y otros dos con cuadernos de notas. Frankil abrió los ojos, pareció reconocer al flaco, levantó los pulgares y una sonrisa hambrienta se le dibujó en la cara.

El flaco se acercó a hablar con José.
– Mire, estoy haciendo un film sobre faquires y hambre. Me gustaría saber qué piensa de esto. Lo voy a grabar, ¿Está bien?
– Seguro.
Gilda Valença cantaba «Coímbra». José se compuso. Sonó el obturador.
– Puede comenzar.
– ¿Cómo se llama?

José vio que el faquir lo estaba mirando. Sacó un sándwich del bolsillo. Observó y mascó, el faquir continuaba mirándolo derechamente. José comió, moviendo ostentosamente la boca. El director filmaba todo. Gloria protestó: «Oh, no, Fernando, no lo dejes hacer eso.» José le mostró al faquir el sándwich. Se tragó el último bocado. Miró directamente a la cámara. Cuando se daba vuelta para irse notó una marca extraña. En la cubierta de la caseta de vidrio había dos líneas amarillas que formaban un triángulo incompleto, con un medio círculo dibujado al medio. Un signo que se grabó en su cabeza.

Incluso afuera en el sol José continuó viendo dos trazos amarillos. En la calle, desde una vereda a la otra, ocultos detrás de ventanas opuestas, dos hombres disparaban rifles con mira telescópica mientras la gente pasaba. SCCCRRREEEEEEUUUUUUUUUUU, blam.[26]

Brandão cuenta la historia del «hombre común» en una dimensión doble, la de una narrativa lineal y la de una precisión objetiva, científica, fría. El paralelismo de ambas crea y refuerza el efecto icónico de una historia que sucede «en alguna parte de Latindia-América, mañana». El discurso narrativo se apoya constantemente en la precisión icónica. La ficción misma no opera realmente. Es un reflejo preciso de los hechos. Como en las estructuras siguientes, que combinan citas y diagramas con una narratividad factual de primer grado:

Herman Kahn sobre Panero
SUDAMERICA
ES EL
SALVAJE OESTE

Robert Panero, planificador del instituto Hudson, dijo ayer en su conferencia en el Palacio Copacabana que hay tres países distintos en los países de Latinoamérica.

– País A, o el área urbana (que ocupa menos del 5% del total), con ciudades del siglo XX y todas sus trampas modernas: gusto lujoso, grandes edificios, precios más altos que en Ginebra e incluso psiquíatras.

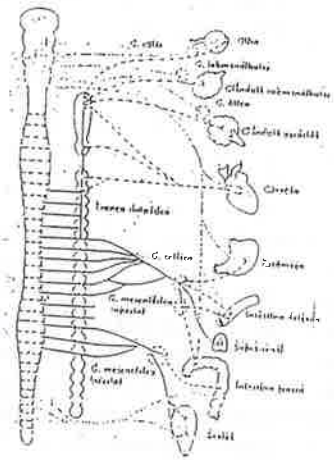
– País B, o el área rural (que ocupa menos del 30% del total), que está recién emergiendo del feudalismo y necesita del país A para sobrevivir. En el país B, si un niño se quiebra un brazo probablemente crecerá con un brazo defectuoso porque nadie sabrá como arreglarlo.

– El país C es el «salvaje Oeste», otro planeta. El héroe del área es el piloto que llega con los diarios. Panero defiende su tesis de que para que el Brasil asuma el liderazgo en el continente, la construcción de lagos y represas en el área del Amazonas es fundamental. Piensa también que uno de los factores que impiden un más rápido desarrollo en América Latina es su anticuado código moral. «Todo permanece como es. Otras cosas pueden cambiar, pero no Latinoamérica. Y el regionalismo es un factor negativo en todo esto. Los países no son de hecho entendidos por sus propios ciudadanos porque no existe el turismo interno.» Continúa en las páginas 13-15.[27]

DONDE HAY VOLUNTAD SE ABREN CAMINOS
El Ministro de Seguridad apareció por televisión y pidió la colaboración de la ciudadanía en el combate de la reciente ola de asaltos. «Necesitamos que todos reaccionen en vez de permanecer pasivos, que noten los rasgos faciales e indumentaria de los asaltantes y los denuncien, ayudando a la policía a contrarrestar esta ola de asaltos, prostitución, contrabando y tráfico de narcóticos. Hagamos un policía de cada ciudadano.»

¿QUIÉN PODRÍA ENTENDER?
¿Se acuerdan de los vaivenes en lo relativo a esas historias sobre Rosa en Filhoda, su pueblo natal? No le había querido decir antes, pero quiero dejar en claro que José todavía está confuso. No sabe si son verdaderas, no sabe si tiene que pelear con ella o aceptar las cosas. Si son mentiras, entonces ¿Por qué ella no lo dijo? José no sabe qué pensar, pero piensa que de algún modo es excitante no entender a la gente.

UNA LUNA DE MIEL ES ALGO
MARAVILLOSO
Hay
en la ciudad de Filhoda
una creencia antigua
que el marido
si realmente le gusta su novia,
será capaz de verla
transparente
la primera noche.



José tocó a Rosa, ella también lo desea, le gusta, se encoge. Como el Hombre había visto a través de José, José ve a Rosa. Corazón, estómago, pulmones, intestinos, glándulas, suprarrenales, vejiga, mesenterios. Rosa desnuda, José excitado. José desnudo, Rosa excitándose. Se acoplaron, se pegaron juntos. Ella piensa Ahora puedo. Ahora es mi marido. Antes estaba mal. Pero no debiera gustarme. Se supone que a las mujeres no les gusta.
– Rosa, hagamos el amor. Quiero que realmente lo sientas. Rosa está callada, sabe que no debiera. Al marido tiene que gustarle, el hombre, el caballero, el maestro, el jefe. Ella debe ser de él, para que la use y abuse.

– Lo necesito amor, sólo tú y yo. Y Rosa piensa: Ya me he dejado ir muy lejos, me gustó ya una vez antes; estuvo mal, debo ser de mi marido, por eso es que me seco, ahora José es mi marido y me quiere para él. El puede hacer lo que quiera, por eso es que estoy aquí.

– Suave, deliciosa piel.
Su mano sobre la cadera de ella, José loco de deseo, palpando capas de celulitis, piel, un sistema: epidermis, epitelio estratificado (de grosor variable), alimentado por la linfala dermis, el tejido conectivo, estructura, cabello, folículos, pelo, el bulbo piloso, glándulas sebáceas, sacos, grasa, glándulas de la transpiración, glomérulos, poros, sudor, uñas, epitelio córneo, partes constituyentes, raís, cuerpo, matriz.

José acaricia, Rosa tiembla, un anhelo venido de alguna parte, trantando de evitarlo, deseo, una hinchazón fiera produciéndose allá abajo, y José ahí en la puerta, duro, la necesidad de ser cogida, de chupar (pero nunca voy a hacer *eso*, no es algo que haga una mujer casada). José chupa sus pechos, Rosa gime, quiere más, por todas partes, su lengua rápida en su culo, piel rosada, piel aterciopelada, corto pelo negro con una mancha roja al medio, José loco por hacérselo por atrás.

Rosa retrocede, avanza y se retira...
(1) Todo el primitivismo de la mujer latinoamericana condicionada por la tradición religiosa, moral, social, política, conservadora, puritana
(2) Se fue a confesar y el cura no la absolvió.
¿POR QUÉ? ¿QUÉ PODÍA ROSA ESTAR ESCONDIENDO?
¿ES VERDADERA LA HISTORIA DEL INTERIOR? [28]

La organización icónica de esta novela consiste en representar visualmente hechos y fenómenos y en imitar textualmente por medio del lenguaje de «rudeza» y repetitividad de lo real. Brandão alcanza de este modo un efecto icónico completo. Al mismo tiempo, esta novela es una búsqueda de *catarsis* en un universo sin esperanza, en el cual la vida cotidiana se convierte en una experiencia de terror. La representación objetiva de los hechos y sentimientos es una negación implícita del análisis «psicológico», así como de cualquier modo lírico de representación.

7. *Iconicidad de la materia del discurso: Gertrude Stein.*

En el espacio evolutivo de la novela moderna, la iconicidad debe ser vista además como un impacto cognitivo de los instrumentos estilísticos, técnicas de montaje (técnicas similares al montaje) y como una interacción de signos visuales y verbales. Es este sentido, puede admitirse que el método de Gertrude Stein es icónico. Su epistemología de la novela envuelve la repetición funcional de frases o sintagmas. De esta manera, se crea un efecto icónico en la medida en que se llama la atención del lector hacia la materia del discurso como tal. La repetición recrea un objeto familiar y crea uno nuevo, como se expresa por medio de la famosa frase: «Una rosa es una rosa es una rosa». Incidentalmente, Gertrude Stein comenta esta frase de la manera siguiente: «No soy tonta. Sé que en la vida de todos los días no andamos diciendo esto, pero creo que en esta línea la rosa es roja en la poesía inglesa por primera vez en cien años.» Por medio de la repetición, Gertrude Stein produce el objeto literario intencional. Produce los iconos de la literatura. Por lo tanto, esta autora desplaza considerablemente los esquemas tradicionales de la prosa narrativa basados en la «historia», «plot», «diálogo» y los «caracteres» orientados actancialmente. El caso traído a colación es la «novela» *The Making of Americans*. La estructura y el ritmo de la repetición refuerzan indudablemente un efecto de concreción del texto como tal. La repetición es un instrumento de puesta en primer plano que construye una nueva unidad lingüística más allá de la percepción convencional del lenguaje como instrumento de comunicación. La iconicidad de la repetición consiste en el hecho de que el lenguaje se repite a sí mismo como forma, estructura, gramática, ritmo, y una suerte de significado errante. El ejemplo que sigue ilustra acertadamente el gesto icónico de la autora:

> Un hombre en su vida tiene muchas cosas dentro de sí. Tiene en sí su sentimiento de sentirse él mismo importante para sí mismo dentro de sí, él tiene

adentro de sí su manera de comenzar; esto puede venir también de una mezcla en él, desde la naturaleza profunda en él, desde la naturaleza o naturalezas en él, más o menos mezcladas con sus profundidades, en algunos, mejor en la mayoría de ellos, la naturaleza profunda en ellos hace para ellos su manera de comenzar, en algunos de cada tipo de hombre la otra naturaleza o naturalezas en ellos hace para ellos su manera de comenzar.

Los hombres tienen muchas cosas dentro de sí en su vida, lo tienen dentro, cada uno de ellos lo tiene dentro, su propia manera de sentirse importante para sí mismo dentro de sí, ellos tienen dentro todos ellos su propia manera de comenzar, su propia manera de terminar, su propia manera de trabajar, su propia manera de sentir amor dentro de ellos y el amor sale de ellos, su propia manera de sentir rabia dentro de ellos y dejar a la rabia salir de dentro de ellos, su propia manera de comer, su propia manera de beber, su propia manera de dormir, su propia manera de curar. Ellos tienen, cada uno de ellos, su propia manera de luchar, ellos tienen dentro todos ellos su propia manera de tener miedo. Ellos tienen dentro todos ellos su propia manera de tener miedo. Ellos tienen dentro todos ellos su propia manera de creer, su propia manera de ser importantes dentro de ellos, su propia manera de ser importantes dentro de ellos, su propia manera de mostrar a los otros a su alrededor los sentimientos importantes dentro de ellos.

En todos ellos, en todas las cosas que hay en ellos de su principio a su final, algunas de las cosas en ellos son siempre más fuertes en ellos que las otras cosas siempre son en ellos. En todos ellos entonces hay siempre todas esas cosas en ellos, hay maneras de ser en todos ellos, en algunos de los muchos millones de cada tipo de ellos, algunas de las cosas en ellos son más fuertes en ellos que otras de ellas en ellos.

En todos ellos entonces en todas las cosas que hay en ellos en su vida diaria, en todos ellos en todas las cosas que hay en ellos desde su comienzo a su final – en todos ellos entonces hay siempre todas esas cosas en ellos – en algunos de los muchos millones de cada tipo de ellos algunas de las cosas son más fuertes en ellos que otras de ellas en ellos.[29]

Este modo de meta-narración descansa en los vínculos presupuestos y tensionales y en las relaciones entre repetición, insistencia, hablar, escuchar y la semejanza icónica. De hecho, Gertrude Stein enfatiza la interacción de la repetición, la variación y la audición de «lo mismo»:

> Comencé a sentirme enormemente interesada en escuchar cómo todo el mundo decía lo mismo una y otra vez con infinitas variaciones pero una y otra vez de nuevo hasta que, finalmente, si uno escuchaba con gran intensidad podía oír eso subir y bajar y podía decir todo lo que había dentro de ellos.[30]

Richard Kostelanetz comenta acertadamente los dos aspectos de la escritura de Gertrude Stein: efecto y comunicación. Observa: «Al dominar la

atención del lector, las repeticiones se transforman en un mecanismo de focalización y énfasis; se recuerda un pasaje por su material repetido. (Una verdad estética que Stein aprendió probablemente de la pintura es la de la importancia de la imagen residual)»[31]. Y continúa: «Al enfatizar no lo que se dijo, sino el cómo, Stein apunta paradójicamente a la comunicación, durante la repetición, de dimensiones humanas que residían en última instancia más allá de las capacidades del lenguaje. (La documentación de esta afirmación reside, en mi opinión, más allá de las capacidades de la crítica empírica)»[32].

Gertrude Stein concibe la novela en términos de formas verbales específicas que pueden ser denominadas repeticiones permutativas y en términos de la ausencia de una historia vehiculada narrativamente. En este sentido, su estrategia reside en una serie de mecanismos icónicos, desde el momento en que las repeticiones permutativas producen el efecto de objeto, v.g. icónico. Al desplazar el énfasis desde la narratividad, esto es, desde la historia (en cursiva), hacia la herramienta, Gertrude Stein produce un impacto nuevo en lectura y entendimiento del mensaje. La semiosis y el significado cuentan con el efecto visual y oral de lo que se repite. La experiencia de lectura es por así decir mediada icónicamente.

8. *El estilo mimético de la inmediatez.*

En la novela moderna de Joyce en adelante hay un instrumento icónico específico, el estilo mimético e informativo de la inmediatez. Se pueden señalar tres paradigmas: Céline, Beckett y Guyotat. Cada uno ilustra un aspecto de la puesta en escena icónica y del impacto del estilo de inmediatez, que puede ser visto también como la epifanización por medio del lenguaje de los objetos narrativos o novelísticos.

En las novelas de estos tres autores hay una forma específica de narración que reproduce en forma variable datos verbales y referentes a la conducta de los caracteres, así como parámetros espacio-temporales. Esta forma crea un contexto de comunicación en el cual el mensaje es vehiculado «icónicamente». Pienso que la secuencia Céline, Beckett y Guyotat da una idea bastante precisa de este fenómeno. Por tanto, voy a citar a continuación *Pont de Londres* de Céline, que se caracteriza por un estilo exclamatorio; *Watt*, de Beckett, en la cual la narración recrea un orden preciso de gesto y frases que imitan lo real visual; y *Eden, Eden, Eden*, de Guyotat, donde la práctica de la violencia sexual está propuesta como un universo puramente acumulativo de multiplicación y repetición de posiciones sexuales y de brutalidad.

Pont de Londres:

He reconocido su voz... ¿Le hace daño?... no veo nada... Los chicos aúllan alrededor... ¡Qué desorden!... un caos... como que eso los hubiera desencadenado... ese grito salvaje allá... Ellas ya no saben lo que hacen... ellas gritan enloquecidas... pánico, se acurrucan unas contra otras... suelto a la Ángela, ella cae de rodillas... queda despavorida, chilla ahí los ojos fijos en el aire, recita temblando...

¡Santa Bárbara! ¡Santa Flor!
¡Esperanza de nuestro Salvador!
¡Los que te recen!
¡Jamás perecerán!

Así, tres, cuatro veces.Ella se levanta, se lanza contra Carmen, en sus brazos. Ellas sollozan... barbotean juntas... gimen...
– ¡Virginia!, ¡Virginia!, llamo
Ella acude... la abrazo
– ¿Ahora?... ¿Ahora?... La catástrofe...
– ¡Cascada... Cascada! aúllo después... ¿Qué maneras son éstas? El está al fondo, se atarea... ha tomado la lámpara... Está agachado con los otros. Están absortos. Delfina está de rodillas... la rechazan... ella quiere... ella quiere quedarse ahí... La empujan hacia abajo... la tironean... ¡Qué grito!... No quieren que manosee el saco... ¿Quieren impedirlo?
Ella se debate, muerde, se recupera...
Ellos golpean dentro, ella aúlla fétida, ella se libera, se escapa, corre, se dirige al fondo, ella nos amenaza...
– ¡Escuchen a Macbeth! ¡Escuchen! ¡Importancia del propósito!...
Ella se ha reanimado, nos acusa, el dedo amenazante, los ojos de loto, el horror!... Derecha contra el tabique...
– ¡Denme la daga! ¡El sueño de los muertos!
Nos ordena «¡Ella quiere el puñal! ¡El sueño de la muerte! ¡Ella muge, ella se asfixia, jadea! ¡Se vuelve a hundir en el montón! El paquete, ella se tira de nuevo debajo, agarra todo.
– ¡Cariño! ¡Cariño!, que ella clame. ¡No me olvides!
Toda la murga aúlla, se cierra, regaña... hay que sacarla. ¡Es suficiente! El olor que es atroz de tan cerca... La carne averiada, la carroña y además y aparte como el Crésil... Una mezcla que exalta. Yo conocía seguramente. Yo conocía...[33]

Watt:

¿Qué creen que fue? ¿El ángelus? dijo el Sr. de Baker. ¿Uno menciona esas cosas entre la gente de mundo? dijo el Sr. Magershon. Al menos fue franco, dijo el Sr. O'Meldon. Entonces puedo seguir sin temor, Sr. de Baker, dijo Louit. Por supuesto que puede, en lo que a mí respecta Sr. Louit dijo el Sr. de Baker. Y envuélvalo como con trapos mojados, dijo el Sr. Fitzwein. Que Dios le bendiga, Sr. de Baker, dijo Louit. Y a usted, Sr. Louit, dijo el Sr. de Baker.

No, no, a Ud. Sr. de Baker, a Ud. dijo Louit. Pero por supuesto, Sr. Louit, a mí, si usted insiste, pero a usted también, dijo el Sr. de Baker. ¿Ud. quiere decir que Dios nos bendiga a los dos, Sr. de Baker? dijo Louit. Diable, dijo el Sr. de Baker (la extracción francesa). Su cara me es familiar, dijo el Sr. Fitzwein. ¡Tom! gritó Louit. El Sr. Nackybal volvió la cara hacia la llamada, y Louit vio que estaba marcada por la ansiedad. ¡Bah!, dijo Louit, el momento decisivo está a mano. Luego, en voz alta, dijo Trescientos ochenta y nueve mil, familiar, en todo caso, dijo el Sr. Fitzwein. Trescientos ochenta y nueve mil, vociferó Louit., dieciocho... ¿Eh? dijo el Sr. Nackybal. ¿Lo tiene anotado, Sr. de Baker? dijo Louit. Ciertamente, Sr. Louit. Repito: Sr. Louit: Trescientos ochenta y nueve mil ocho. Sr. Nack – Trescientos ochenta y nueve mil dieciocho, dijo Louit, no ocho, dieciocho. Oh, perdóneme, Sr. Louit, escuché ocho, dijo el Sr. de Baker. Digo dieciocho, Sr. de Baker, dijo Louit, lo pensé claramente. Qué extraordinario, yo escuché claramente ocho, dijo el Sr. de Baker. ¿Qué escuchó usted, Sr. MacStern? Escuché dieciocho, muy distintamente, dijo el Sr. MacStern. Oh, escuchó usted, usted escuchó, dijo el Sr. de Baker. El diez todavía suena en mis oídos, dijo el Sr. MacStern. Y usted, Sr. O'Meldon, dijo el Sr. de Baker. ¿Y yo qué? dijo el Sr. O'Meldon. ¿Qué escuchó, ocho o dieciocho? dijo el Sr. de Baker. ¿Qué escuchó usted, Sr. de Baker?, dijo el Sr. O'Meldon. Ocho, dijo el Sr. de Baker. ¿Y ocho qué? dijo el Sr. O'Meldon. Ochooo, dijo el señor de Baker. Naturalmente, dijo el señor O'Meldon. Ha, dijo el Sr. de Baker. Dije dieciocho, dijo Louit. ¿Y ocho qué? dijo el Sr. Magershon. Dieciocho, dijo Louit. Eso creo, dijo el Sr. Magershon. Pero no estamos seguros, dijo el Sr. de Baker. Obviamente, dijo el Sr. Magershon. Y usted, señor Presidente, dijo el Sr. de Baker. ¿Eh? dijo el Sr. Fitzwein. Digo, ¿Y usted, Sr. Presidente? dijo el Sr. de Baker. No lo entiendo, Sr. de Baker; dijo el Sr. Fitzwein. ¿Escuchó ocho o dieciocho? dijo el Sr. de Baker. Escuché cuarenta y seis, dijo el Sr. Fitzwein. Dije dieciocho, dijo Louit. Le creemos, Sr. Louit, le creemos, dijo el Sr. Magershon. ¿Podría enmendarse, Sr. de Baker? dijo Louit. Por supuesto, con placer, Sr. Louit, dijo el Sr. de Baker. Muchas gracias, Sr. de Baker, dijo Louit. De nada, de nada, Sr. Louit, dijo el Sr. de Baker.[34]

Eden, Eden, Eden:

Los soldados, encasquetados, las piernas abiertas, empujan, los músculos tensos, a los recién nacidos fajados en chales escarlata, violeta: los bebés ruedan en los brazos de las mujeres acuclilladas sobre el palastro ametrallado de los G.M.C.; El conductor empuja con su puño libre una cabra al interior de la cabina; en el paso de Ferkous, una sección del RIMA atraviesa la pista; los soldados saltan de los camiones; los de RIMA se tienden en el guijarral, apoyada la cabeza contra los neumáticos cribados por el pedernal, las espinas, desnudan la parte superior de su cuerpo sombreado por los taparrabos; las mujeres acunan a los bebés contra sus senos: el movimiento de balanceo reforzado por el sudor del incendio, los perfumes que impregnan sus harapos, su piel su carne; aceite, clavo, alheña, manteca, índigo, azufre de antimonio – más allá del

Ferkous, bajo el promontorio lleno de cedros calcinados, cebada, trigo, colmeneras, tumbas, cantina, escuela, adobes, higueras, tiendas, murallas tapizadas de salpicaduras de sesos, vergeles radiantes, palmeras dilatadas por el fuego estallan: flores, polen, tallos, briznas de hierba, papeles, tejidos manchados de leche, de mierda, de sangre, cortezas, plumas levantadas ondulan, rechazadas de brasa en brasa por el viento que arranca en fuego; de tierra; los soldados adormilados se enderezan, huelen los lienzos del toldo, apoyan sus mejillas marcadas por lágrimas secas contras los ejes recalentados, frotan el sexo contra los neumáticos cubiertos de polvo; contraen las mejillas, escupen sobre la madera pintada; la de los camiones; descendiendo a un vado seco cortan las adelfas, la leche de los tallos se mezcla en la hoja de sus cuchillos con la sangre de los adolescentes destripados por ellos contra la muralla principal de la cantera de ónix; los soldados podan, arrancan las plantas, las desarraigan con sus zapatos claveteados; otros patean torpemente; bostas de camellos, granadas, carroñas de águilas; los del RIMA vuelven a subir la pisadera de los camiones, se lanzan sobre las mujeres, armados, su sexo hipertenso espolonea los jirones violeta que las mujeres aprietan al hueco entre sus caderas; el soldado, su pecho aplastando al bebé abrazado al seno, separa los cabellos que la mujer tiene sobre los ojos, acaricia la frente de la mujer con sus dedos empolvados con polvo de ónix; el orgasmo hace brotar de su boca un chorro de saliva que moja el cráneo enmantecado del bebé. »

8.1. Los instrumentos icónicos de la novela moderna.

Lo que constituye un efecto icónico convergente en estos textos son sobre todo las series de instrumentos estilísticos pertinentes que reproducen exitosa y simétricamente ya sea la situación narrativa y escénica (Céline) o el diálogo específicamente preferido e insistentemente reproducido entre el Sr. de Baker, el Sr. Magershon, el Sr. O'Meldon, el Sr. Louit, el Sr. Fitzwein y el Sr. Nackybal. En *Watt* la forma verbal «dijo», por su misma repetición, resalta el efecto icónico mediado a través del signo lingüístico. En *Eden, Eden, Eden* el efecto icónico reside en la enumeración de objetos, sensaciones, olores, etc. junto, por así decir, con los verbos en presente que determinan y realizan las exitosas acciones de los soldados y de las personas reducidas a posturas gestuales. Por ejemplo; «oprimen», «hacen rodar», «rechaza», «Saltan»... «Las mujeres acunan a los bebés contra su seno». El efecto icónico en esos tres ejemplos brota de las relaciones entre contenido y expresión específicamente propuestas que pueden ser descritas como *ratio facilis* en palabras de Umberto Eco, lo que quiere decir que «la expresión es producida de acuerdo a una expresión-tipo preexistente y está correlacionada con su contenido convencional o arbitrariamente» [36].

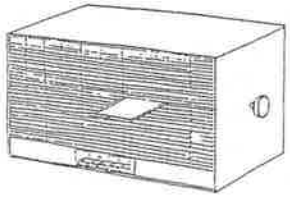
8.2. El caleidoscopio de Cortázar.

Los ejemplos de instrumentos icónicos en la novela moderna pueden multiplicarse. Me parece particularmente importante la construcción de un espacio novelístico paraliterario en que fotos y dibujos, esquemas y citas reproducidas fotográficamente constituyen un sistemas de iconos, como en las dos novelas de Julio Cortázar *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Ultimo round*. Cortázar produce una novela-montaje y una novela-*collage*, novelas objeto cuya función fática se basa en primer lugar en imágenes icónicas. El proceso de lectura no puede disociarse del proceso de observación.

En estas novelas, «libros caleidoscópicos» [37], Cortázar crea un espacio metadiscursivo para dialogar con su propia creación literaria y con los críticos. El narrador es a la vez autor-institución creadora y crítica que defiende su obra y la explica de un modo personal y particular utilizando los signos icónicos. Se podría analizar como los dibujos, las fotos y otras referencias icónicas sostienen una vivacidad testimonial del discurso narrativo y metanarrativo, tienen el valor de autenticidad y dan a este discurso una dimensión casi mágica, al mismo tiempo realista y surrealista. El caso de *Rayuela* es particularmente significativo en cuanto a su inserción metadiscursiva en *La vuelta al día en ochenta mundos* y en *Ultimo round*. *Rayuela* es para el narrador un objeto estético y novelesco cuyas particularidades él explica frecuentemente en ambas novelas. Veamos algunos ejemplos del método discursivo icónico e iconográfico de Cortázar en cuanto a la explicación de *Rayuela* y particularmente respecto a su lectura. Cortázar observa que «*Rayuela* es de alguna manera la filosofía de mis cuentos, una indagación sobre lo que determino a lo largo de muchos años su materia o su impulso» [38]. Los comentarios de Cortázar acerca de *Rayuela* remiten a diversos aspectos de esta novela y de su creación. Lo que parece particularmente interesante es la función de algunos objetos que sirven como modelos o, mejor, como signos icónicos para explicar el sentido de *Rayuela* y el proceso de su lectura. Veamos la secuencia que podemos establecer relativamente al sentido y a la «máquina» destinada a la lectura de *Rayuela*:

Para terminar también a mí me gustan esos capítulos que los críticos han coincidido casi siempre subrayar: el concierto de Berthe Trépat, la muerte de Rocamadour. Y sin embargo no creo que en ellos esté ni por asomo la justificación del libro. No puedo dejar de ver que, fatalmente, quienes elogian esos capítulos están elogiando un eslabón más dentro de la tradición novelística, dentro de un terreno familiar y ortodoxo. Me sumo a los pocos críticos que han querido ver en *Rayuela* la denuncia imperfecta y desesperada del *establishment* de las letras, a la vez espejo y pantalla del otro *establishment* que está haciendo de Adán, cibernética y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada.

Nunca entenderé por qué algunos diseños venían numerados mientras otros se dejaban situar en cualquier parte, temperamento que he imitado respetuosamente. Pienso que éste dará una idea general de la máquina:



No hay que ser Werner von Braun para imaginar lo que guardan las gavetas, pero el inventor ha tenido buen cuidado de agregar las instrucciones siguientes:

A. – Inicia el funcionamiento a partir del capítulo 73 (sale la gaveta 73); al cerrarse ésta se abre la No. 1, y así sucesivamente. Si se desea interrumpir la lectura, por ejemplo en mitad del capítulo 16, debe apretarse el botón antes de cerrar esta gaveta.

B. – Cuando se quiera reiniciar la lectura a partir del momento en que se ha interrumpido, bastará apretar este botón y reaparecerá la gaveta No. 16, continuándose el proceso.

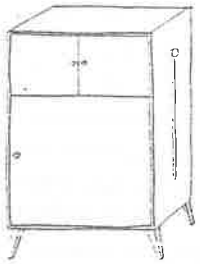
C. – Suelta todos los resortes, de manera que pueda elegirse cualquier gaveta con sólo tirar de la perilla. Deja de funcionar el sistema eléctrico.

D. – Botón destinado a la lectura del Primer Libro, es decir, del capítulo 1 al 56 de corrido. Al cerrar la gaveta No. 1, se abre la No. 2, y así sucesivamente.

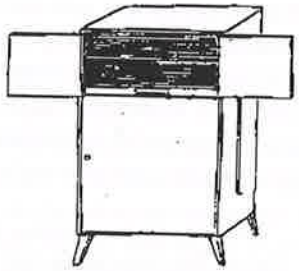
E. – Botón para interrumpir el funcionamiento en el momento que se quiera, una vez llegado el circuito final: 58 – 131 – 58 – 131 – 58, etcétera.

F. – En el modelo con cama, este botón abre la parte inferior, quedando la cama preparada.

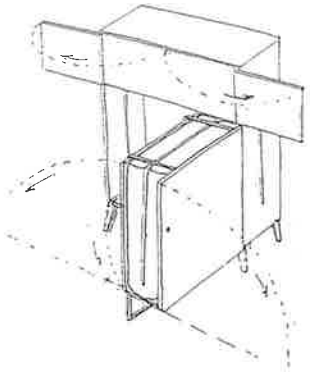
Los diseños 1, 2 y 3 permiten exigencias estéticas de los consumidores de nuestras obras, Fassio ha previsto modelos especiales de la máquina en estilo Luis XV y Luis XVI.



En una referencia complementaria se alude a un botón G, que el lector apretará en caso extremo, y que tiene por función hacer saltar todo el aparato.



En la imposibilidad de enviarme la máquina por razones logísticas, aduaneras e incluso estratégicas que el Colegio de Patafísica no está en condiciones ni ánimo de estudiar, Fassio acompañó los diseños con un gráfico de la lectura de *Rayuela* (en la cama o sentado).



La interpretación general no es difícil: se indican claramente los puntos capitales comenzando por el de partida (73), el capítulo emparedado (55) y los dos capítulos del ciclo final (58 y 131). De la lectura surge una proyección gráfica bastante parecida a un garabato, aunque quizá los técnicos puedan explicarme algún día por qué los pasos se amontonan tanto hacia los capítulos 54 y 64. El análisis estructural utilizará con provecho estas proyecciones de apariencia despatarrada; yo le deseo buena suerte.[39]

En esta secuencia la función de los diseños y de las fotos es sobre todo ilustrativa, pero también sirven para una representación espacial de la novela comprendida como un objeto estructural y como una topografía que el lector tiene que recorrer.

10.8.3. Iconización y las «fases necesarias de la aprehensión artística».

Si agregáramos a esta serie de textos algunas de las novelas de André Belyi, Hubert Aquin y Juan Goytisolo, nos sorprendería la forma irregular de sus narraciones. Novelas como *Kotik Letaiev*, *Trou de mémoire* y *Reivindicación del Conde Don Julián* envuelven un flujo de la libido y los instintos. Su forma irregular reproduce «icónicamente» el movimiento homeostatico de los instintos de vida y muerte. Es este sentido, esta forma es «preñada» y «saliente», como la define René Thom en su estudio sobre la «Morfología de la semiótica», desde el momento en que dicha forma rompe la simetría, y crea el espacio textual discontinuo y para el lector una «cualidad asociada»[40].

Dentro del complejo dominio de la novela moderna, todas estas tácticas icónicas están al servicio de la estrategia de la ilusión referencial, siendo los efectos de concreción y confiabilidad de orden espacial y temporal. Abarcan desde la estrategia epifánica al discurso para-literario. Producen en grados diversos el efecto de similitud icónica basado en el principio de semejanza, vehiculado por el discurso novelístico múltiple.

No hay duda que mi uso del término «icono» tiene una dimensión metafórica indudable. Su función interpretativa es obvia, pero no implica que la iconicidad sea únicamente una fórmula metafórica. Tiene una función heurística evidente y, por ello mismo, es un instrumento de análisis efectivo. Sigo creyendo, sin embargo, que la traducción de estructuras verbales a signos icó-

nicos conlleva menos la precisión de la operación crítica que un aspecto particular del proceso cognoscitivo envuelto en la escritura novelística. Parece no ser tanto analogía como un punto de fuga del conocimiento que presupone en la novela reflexión de la presencia y presencia de la reflexión. Enunciar signos icónicos significa haber verbalizado icónicamente tanto la experiencia sensorial inmediata del mundo como la intención comunicativa y plena de asunciones de la voz narrativa. El camino de Joyce a Peirce pasa a través de la «aplicación de Tomás de Aquino». Por tanto, tenemos que creer que la iconicidad en la novela es la suma de *integritas*, *consonantia* y *claritas*[41]. Esto quiere decir que el sujeto de la enunciación, el narrador, tiene que redefinir estratégicamente y enunciar la iconicidad de la belleza, totalidad y luminosidad cada vez que se compromete al proceso discursivo de la escritura novelística.

Agradezco a Jorge Etcheverry por la traducción de este texto del inglés.

1 Cfr. Aart J. A. van Zoest, «Le signe iconique dans les textes», *Zagadnienia Rodzajow Literackich. Les problèmes des genres littéraires*, XX (2), 1977, 5-22.

2 Cfr. M. Bal, «Mise en abyme et iconicité», *Littérature*, 29, 1978, 116-28.

3 R. M. Browne, «The Typology of Literary Signs», *College English*, 33 (1), octubre 1971, 1-17.

4 Cfr. R. M. Browne, «Typologie des signes littéraires», *Poétique*, 7, 1971, 334-53.

5 Cfr. G. Deledalle, *Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Paris, Payot, 1979, 132.

6 *Ob. cit.*, 132.

7 Cfr. M. C. Beardsley, *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, Harcourt, Brace & World, Inc., 1958, 333.

8 Cfr. Artur Lundkvist, «Istambul», *Twórczosc*, 10 (351), 1974, 60-74 (trad. en polaco por Z. Lanowski); J. Goytisolo, *Estambul otomano*, Barcelona, Planeta, 1989.

9 Cf. U. Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1979, 191.

10 *Ob. cit.*, 216.

11 *Ob. cit.*, 216.

12 *Ob. cit.*, 216.

13 Cfr. A. J. Greimas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, trad. Joaquim Ferradellas, Barcelona, Ariel, 1986, 223.

14 Cfr. A. J. Greimas y J. Courtès, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, 178.

15 Cfr. R. Barthes, «L'effet de réel», in G. Genette y T. Todorov, eds., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, 81-90.

16 Cfr. K. H. Bohrer, *Plötzlichkeit.. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, p. 8.

17 Cfr. J. Joyce, *Stephen Hero*, London, Paladin, 1991, 216: «By epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself.»

18 Cfr. J. Joyce, *Ulysses*, New York, Book-of-the-Month Club, Inc., 1982, 36. Traducción de Jorge Etcheverry.

19 Cfr. J. Dos Passos, *U.S.A.* (*The 42nd Parallel, Nineteen Nineteen, The Big Money*), Boston, Houghton Mifflin Company, 1960 (1930), 72-73.

20 *Ob. cit.*, 73.

21 *Ob. cit.*, 73.

22 Cfr. A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, München, DTV, 1974, 38-39.

23 Cfr. M. Frisch, *Der Mensch erscheint im Holozän*, in *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, vol. VII, 1976-1985, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, 277-84.

24 Cfr. Ignacio de Loyola Brandão, *Zero*, São Paulo, Global Editora, 1987 (1975), 61-62.

25 *Ob. cit.*, 11.

26 *Ob. cit.*, 15-16.

27 *Ob. cit.*, 99-100.

28 *Ob. cit.*, 100, 101, 102.

29 Cfr. G. Stein, *The Making of Americans, The Hersland Family*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1962 (1934), 109-10.

30 Cfr. R. Kostelanetz, ed., *The Yale Gertrude Stein*, New Haven/London, Yale University Press, 1980, XVI.

31 *Ob. cit.*, XV-XVI.

32 *Ob. cit.*, XVI.

33 Cfr. L. F. Céline, *Le Pont de Londres*, Paris, Gallimard, 1964, 453-54.

34 Cfr. S. Beckett, *Watt*, London/New York, Grove Press, Inc./Evergreen Books, Ltd., 1959, 184-85.

35 Cfr. P. Guyotat, *Eden, Eden, Eden*, Paris, Gallimard, 1970, 15-16.

36 Cfr. O. Calabrese, «Icon», in T. A. Sebeok, ed., *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, tomo 1, Berlin, New York/Amsterdam/Mouton de Gruyter, 1986, 330.

37 Laszlo Scholz describe *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Ultimo round* como libros «caleidoscópicos» y explica: «[...] por mi parte, considero a estas obras de gran valor – sobre todo *La vuelta al día en ochenta mundos* que es más original, concentrado y de mayor peso – y sugiero calificarlos de libros caleidoscópicos por el éxito de su técnica *collage*. Es que Cortázar ha logrado en ellos dos de sus objetivos principales: la simultaneidad y la totalidad aprehendida en «plena pluralidad» [...]. Los medios expresivos que utiliza Cortázar para hacer ver sus caleidoscopios son diversos, pero la base está formada por la summa, la multiplicidad y el fragmentarismo. *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Ultimo round* lo abarcan todo, no se trata de la totalidad «negativa» [...] ya que tanto el contenido del almacén como su diversidad son simplemente sorprenden-

tes, representan el todo, un microcosmos». Cfr. L. Scholz, *El arte poético de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda, 1977, 117-18.

38 Cfr. J. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo 1, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1979, 41.

39 *Ob. cit.*, 42, 132, 133, 134, 135.

40 Cfr. R. Thom, «Morphologie du sémiotique», in *Apologie du logos*, Paris, Hachette, 1990, 55-56.

41 Estos términos definen según Joyce las «cualidades de la belleza universal» y corresponden a las «fases necesarias de la aprehensión artística». «[...] the most satisfying relations of the sensible must therefore correspond to the necessary phases of artistic apprehension. Find these and you find the qualities of universal beauty. Aquinas says: *ad pulcritudinem tria requiruntur, integritas, consonantia, claritas*. I translate it so: Three things are needed for beauty, wholeness, harmony and radiance». Cfr. J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. Chester G. Anderson, London/New York, Penguin Books, 1987, 211-12.