

Literatura discontinua: la *colección de textos*  
y sus tensiones con el soporte y los *habitus* de lectura.

Gabriel Matelo

Tesis para la obtención del grado de Doctor en Letras

Directora: Dra. Cristina Elgue (UNC)

Codirectora: Dra. Miriam Chiani (UNLP)

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

Octubre 2022

## *Agradecimientos*

Esta tesis, y la legitimación académica que implica el título, llega más como ‘coronación’ de mi carrera profesional que como su principio, como estipula el modelo de las ciencias duras vigente en la actualidad. Siendo mi segunda carrera, comencé Letras a los veinticinco años y luego de recibirme de profesor entré en la Cátedra de Literatura Norteamericana, obtuve mi Licenciatura en Letras, trabajé unos años como ayudante, y un mes después de mi concurso para JTP, fui nombrado Adjunto a cargo porque a mi muy querida Ana Monner Sans ya no le resultaba posible seguir al frente por su enfermedad. A veces, la vida, el azar o lo que sea, se carga de una ironía morbosa, ya que mi promoción académica surgió de su prematuro deceso. Sé, porque me lo dijo, que para ella yo era un hijo más. Así que para Ana va mi primer inmenso agradecimiento.

Pasar en un mes de Ayudante a Adjunto a cargo supuso apresurar mi formación acerca de la literatura y cultura estadounidenses para poder diseñar programas que fueran abarcando, uno tras otro, las producciones canonizadas y las de las minorías principales: las escritoras, las etnias y las orientaciones sexuales no heteronormadas, etc. Eso me llevó años. Por tanto, estas actividades académicas, me dejaron con un pie en la modalidad anterior y el otro en la actual. Fue gracias al *Programa cerrado de doctorado de la FaHCE (2012–2013) para profesores con formación equivalente* que se me allanó el camino para poder llegar a esta instancia. Agradezco a las autoridades involucradas en este programa por su consideración. Así como agradezco profundamente el ámbito amable, distendido y de apoyo que vengo viviendo en la FaHCE desde hace ya treinta y siete años.

Luego, querría agradecerle enormemente al Dr. Miguel Montezanti que, en la secundaria, me contagié este virus de la literatura que produce una de las plagas más benignas que existan.

Por último, pero no menos importante, un sinnúmero de agradecimientos va a un conjunto maravilloso de mujeres que me guiaron, me apoyaron y me brindaron, como a muchos otrxs colegas, espacios de trabajo y crecimiento. Ya nombré a Ana Monner Sans, a quien aún extraño. Agradezco la ilimitada generosidad de la Dra. Marita Minellono que me incluyó en sus proyectos de Incentivos y creó el CeLyC y la Maestría en Comparadas, como espacios de trabajo y crecimiento académico que, para mucha

gente como yo, significó poder llenar requisitos de la actual academia argentina para poder aspirar a puestos superiores y de mayor dedicación que no resultan fáciles de cumplir. Luego, a mis tutoras, la Dra. Cristina Elgue y la Dra. Miriam Chiani, que desde hace mucho tiempo también me han formado, y apoyado en mis proyectos.

Finalmente, un agradecimiento enorme a mi padre, que no impuso ningún tipo de restricción cuantitativa y cualitativa a los materiales, instrumentos y medios de acceso a la información, las artes y los estudios académicos en mi formación intelectual.

# I. Introducción sumaria

(...) *escribir es hacer fluir palabras en el interior de esta gran categoría de la continuidad, que es el relato*  
Roland Barthes (1964)

Este es un estudio de la discontinuidad en la literatura, bajo el formato compositivo de la *colección de textos*, y sus implicaciones en la producción, la publicación en soporte, y la recepción del lector empírico, común o especializado, en el campo literario y cultural.

Una noción general de COLECCIÓN DE TEXTOS abarca tanto los conjuntos homogéneos (narrativos, ensayísticos, o poemarios) como las mezclas heterogéneas de estos, publicados tanto en compilaciones antológicas misceláneas, de autor y/o editor, como en obras cuyos textos poseen un número relevante de conexiones perceptibles, formales y semióticas, entre sí.

Una *colección* es un conjunto finito de textos, definido por la propiedad de *discontinuidad*, en tanto mezcla o agregado, y las de *espacialidad* y *permutación* de los textos, adquiriendo el funcionamiento dinámico de lo *múltiple yuxtapuesto*. De la naturaleza misma de este múltiple discontinuo surge todo el sistema diferencial de propiedades estructurales y funcionales de la colección que analizamos en esta tesis.

Ante la *lectura*, el primer parámetro determinante es la *secuenciación de los textos en el tiempo*. El conjunto múltiple debe ser dispuesto consecutivamente, de manera arbitraria, por lo que potencialmente se habilita una operación combinatoria en secuencias diferentes. Sin embargo, un segundo parámetro, *la puesta en libro para su publicación*, produce una restricción secuencial similar pero en el espacio, y de mucho mayor alcance ya que limita esa combinatoria posible a una sola permutación, la cual queda fijada y figura legalmente como *de Autor*, afectando eso de diversos modos a las instancias de producción y recepción.

En el soporte libro, la  *encuadernación* produce un eje, el *lomo*, alrededor del cual giran las páginas como unidades autónomas, por lo que el dispositivo en sí es discontinuo. Sin embargo, una vez ‘volcado’ un texto, su distribución longitudinal transforma lo físicamente discontinuo de las páginas en continuidad. De esta manera, para seguir el texto solo se requiere pasar las páginas. Y en los *habitus* de lectura desarrollados en los últimos siglos, ese movimiento se ha convertido en la lectura naturalizada *de tapa a contratapa*.

Los análisis formales de la Narratología y muchas otras disciplinas siempre se han verificado sobre un *texto continuo*, breve o extenso (cuento o novela, ensayo o tratado, obra dramática, poema). En ellos, una semiosis percibida como autónoma se completa en los límites de un conjunto definido de significantes, y toda semiosis externa pasa al campo de la intertextualidad. De este modo, esos modelos teóricos producidos desde/para la estructura continua no pueden describir ni explicar lo *múltiple textual* y la *estructura compositiva* resultante, no de integración sino de *agregado*, como es el caso de las colecciones.

El *texto continuo extenso*, como la novela, la obra dramática o el tratado, completan la unidad física del soporte material de manera que este desaparece de la atención para brindar a la lectura, en estado ‘puro’, el texto. Sin embargo, cuando el *soporte físico* contiene un *múltiple de textos breves*, se produce una tensión entre el funcionamiento complejo de este con las determinaciones estructurales, funcionales y culturales de aquel.

En una mirada al campo académico de la modernidad, Rolf Lundén (1999:8) remarca cómo la estética postkantiana de la obra orgánica, hegemónica durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, contribuyó a privilegiar los formatos extensos y totalizadores; y, por tanto, a devaluar las *formas compositivas múltiples*, es decir, las *colecciones*. La crítica las ha medido con el aparato instrumental y los valores del organicismo mediante las categorías de *continuidad, unidad, homogeneidad, coherencia, completud y cierre*, prestigiadas por encima de sus opuestos: *discontinuidad, multiplicidad, heterogeneidad, incompletud y apertura*. Por lo que, si bien en ese período, los formatos breves como el cuento, el poema y el ensayo ganaron mucho prestigio en sí y fueron estudiados profusamente bajo un amplio espectro de poéticas y teorías, las *colecciones*, como producto editorial-literario, permanecieron por mucho tiempo en una zona cuyo estatus en el campo académico, el mercado editorial y, por tanto, en lo cultural, aunque “menor pero aceptado” (Barthes 1964:175), no fue digno de atención analítica profunda. Como veremos en el *Estado de la cuestión*, fue recién en el último tercio del SXX, que, en estudios académicos en inglés, francés, español e italiano, surge el interés por analizar las colecciones como dispositivos literarios politextuales.

Por su parte, los estudios sociohistóricos del Libro y la Lectura se han concentrado en la problemática de la transmisión de una obra en sus diferentes ediciones, centrando la perspectiva en los efectos semióticos que producen los cambios en el diseño tipográfico editorial; sin embargo, no se han analizado aun ciertas determinaciones físicas del libro como artefacto material derivadas de la estructura del códice. Eso se debe a que estas determinaciones se vuelven operativas solo en la publicación de *colecciones*, habiendo pasado desapercibidas en las obras de

textos extensos que cubren el volumen completo del soporte. En las colecciones, el libro no es meramente el contenedor de un texto que ocupa su espacio completo de impresión, sino que determina dos parámetros: (1) la cantidad posible de textos breves, según el tamaño relativo de los mismos, y (2) su distribución a lo largo del volumen, obligando al productor a elegir una secuencia singular a publicar entre, usualmente, millones de permutaciones, y diseñar su colección solo en la dirección progresiva de dicha secuencia. Esta pasa a ser la colección *de Autor* o *Editor*, portadora de los derechos legales de copia, por lo que toda edición futura debe repetir esa elección primariamente obligada por el soporte. Por su lado, necesariamente, la recepción de la colección, común y académica, respondiendo de manera similar, inconsciente de dicha determinación, toma esa secuencia más como una certeza de intención constructiva que como una posibilidad combinatoria arbitraria y físicamente determinada.

Sin embargo, ¿qué ocurre con las otras secuencias, también productoras de semiosis como esta? ¿Por qué desaparecen de la perspectiva analítica y lectora en general? ¿Son distorsiones intolerables de esa única secuencia portadora de un *Sentido de Autor*? ¿Han quedado *desautorizadas* por la elección ciertamente arbitraria de un productor empírico, determinada por el soporte? ¿Son lo *impensable* al que se refiere Bourdieu respecto del *habitus*?

Esta tesis analiza, entonces, por un lado, la colección como objeto semiótico, su multiplicidad discontinua, su espacialidad y dinámica de conjunto y el potencial de lectura que de ello se deriva. Y por el otro, las restricciones que se producen al ser publicada en el soporte analógico *libro* (así como en los electrónicos, como comparación necesaria). A partir de ello, analizamos los efectos de estas restricciones en la producción, la recepción, las perspectivas de análisis, los marcos teóricos implementados, los *habitus* de lectura involucrados, entre otras problemáticas emergentes de este fenómeno.

### ***Trabajos precedentes***

En la bibliografía se consignan fecha y lugar de presentación y publicación de los siguientes trabajos de investigación que precedieron a esta tesis. Estos se dividen en aquellos relacionados con cuestiones teóricas: “Estética del fragmento versus estética del entero en Textos Integrados de minificción” (2011), “Los ciclos cuentísticos como híbridos genéricos.” (2012), “Problemas de la teoría estadounidense de la forma espacial en narrativa” (2014), “Funcionamiento del relato marco: duplicidad textual-paratextual, espacialidad y parergonalidad” (2013), y “La hipertextualidad en el libro-impreso” y “El libro y los soportes electrónicos. Una intervención en el debate” (2017). Otros trabajos presentan estudios de casos: “Variaciones

compositivas en los ciclos de textos de Sam Shepard” (2012), “Fragmentación, montaje y forma espacial en William Faulkner” (2013), “Heterogeneidades compositivas en tres obras de Zitkala-Sa, Scott Momaday y Leslie Marmon Silko.” (2014), “Heterogeneidades discursivas y compositivas en *Cane* de Jean Toomer y *Uncle Tom’s Children* de Richard Wright” (2015), y “Del storytelling nativo a la literatura escrita e impresa en libro: *The Way to Rainy Mountain* de N. Scott Momaday y *Storyteller* de Leslie Marmon Silko” (2018). Por último, dos trabajos relacionados con el funcionamiento de las colecciones en campos literarios nacionales y regionales: “El short story cycle como tradición nacional estadounidense” (2010) y “Short Story Cycle/Cuentos integrados: apropiaciones nacionales y continentales de un formato narrativo” (2010).

### ***Advertencias al lector***

\* En un ANEXO hemos consignado el corpus completo de colecciones estudiadas, descritas o señaladas en la bibliografía crítica y teórica en los cuatro idiomas, abarcando obras de la antigüedad y la modernidad en casi todo el Mundo. Este corpus aparece ordenado según fecha de publicación bajo tres criterios: a) el nombre del crítico o teórico que la incluyó, b) el país de publicación, y c) la lista total. Posteriormente, consignamos un *Ensayo bibliográfico* acerca de los diferentes usos que se le ha dado a la colección: pragmático (en el fix-up), estético y experimental (en la producción modernista y posmoderna) y político-cultural (en la producción de minorías de género y etnia), entre varios otros.

\* Todas las traducciones de los textos críticos y teóricos en esta tesis son nuestras. Eso se debe no solo a la falta de traducción previa de la gran mayoría de ellos, sino también a la necesidad de operar con significantes equivalentes en castellano que permitan mostrar claramente el análisis que realizamos a partir de los significantes originales. A veces, las traducciones publicadas no logran dar cuenta de aspectos semánticos que se vuelven muy relevantes cuando se aplican determinados marcos teóricos. Por eso también, citamos los originales a pie de página. Las pocas excepciones son cuando el idioma original nos es inaccesible o cuando nos ha resultado imposible conseguir el original.

\* Empleamos la ‘comillas’ simples, para indicar una toma de distancia, un cuestionamiento o una relativización de nociones ajenas en el contexto de lo enunciado.

## II. Estado de la cuestión

**NOTA:** Antes de proseguir, convendría que el lector revisara en el **Anexo** la lista de colecciones consideradas en la bibliografía mundial, porque allí muy probablemente encuentre un buen número que le sean conocidas y eso contribuirá a la comprensión de lo expuesto.

Desde la década de 1970, en la producción académica en toda América y parte de Europa surgen estudios de casos y producción teórica cuyo objeto son las COLECCIONES DE CUENTOS. Esto se ha verificado en al menos cuatro idiomas: **inglés**, principalmente en EE.UU., pero también Canadá anglófono, Haití, Irlanda y Sudáfrica; **español**, en Latinoamérica, especialmente Argentina y México, y en España; **francés**, Canadá francófono y Francia; y, finalmente, una breve producción en **italiano**.<sup>1</sup>

SHORT STORY CYCLE, COLECCIÓN DE TEXTOS INTEGRADOS, RECUEIL DE NOUVELLES y MACROTESTO son los respectivos nombres consensuados en esos estudios para denominar lo que, en síntesis, se describiría como un *conjunto de textos breves publicado en soporte libro*.

### *Estudios en inglés*

La producción teórica en inglés acerca de las *colecciones de cuentos* inaugura los estudios y se desarrolla principalmente en los Estados Unidos. Si bien hay al menos una tesis doctoral y algunos artículos críticos previos,<sup>2</sup> es recién en 1971 que se publica el primer estudio en libro acerca del tema, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century* de Forest Ingram, dándole mayor visibilidad a la cuestión.

Así se inicia una primera etapa de estudios en los que se realizan descripciones y análisis de casos a partir de los cuales se proponen definiciones, nomenclaturas y taxonomías. Los libros de Ingram (1971), Susan Garland Mann (1989), Gerald Kennedy (1995), Rolf Lundén (1999) y el artículo de Robert Luscher (1989) cumplen con esa primera etapa; a la que, luego, sigue una de aplicación de la teoría en estudios de tenor cultural desde diversas agendas: nacionalistas, postcoloniales, feministas, modernistas y posmodernistas, étnicas, entre otras.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Casi toda la producción crítica y teórica en los cuatro idiomas se concentra en las *colecciones de cuentos*. Esto se debe a la mayor producción y consumo, el prestigio crítico y académico y el espectro de desarrollo que ha tenido el *cuento breve* desde el SXIX. Solo en los estudios en francés se analizan *colecciones de ensayos* y *poemarios*. Los *recueils d'essais* son tratados por **Ricard** (1977) "L'essai.", así como los *recueils de poèmes*, por **Beaudet** "L'impossible recueil: Lecture de deux suites de Gaston Miron." **Bouchet, Brault** et **Bissonnette** "Esthétique du désordre et poétique du recueil de poèmes contemporain", y **Bonenfant** "Le laboratoire du genre", entre otros. Estos últimos tres artículos aparecen en Langlais (2003).

<sup>2</sup> Creighton (1969) y Silverman (1970), entre otros.

<sup>3</sup> Ver Anexo, III. *La colección en la literatura mundial*.



El interés de todos estos teóricos está puesto en aquellas *colecciones de autor* cuyos textos presentan *conexiones entre sí*, describiendo su estructura y funcionamiento ante la lectura, al tiempo que registran una considerable producción literaria nacional desde el SXIX.

Unánimemente, estos autores consideran que la colección posee *estatuto de género literario*, sin explicitar el marco teórico que permitiría sostenerlo. Tal cual como se lo plantea, este nuevo ‘género’ se ubicaría en un problemático espacio entremedio, o híbrido, de dos dispositivos de naturaleza ontológica diferente: la *antología editorial de Autor* (como conjunto de textos) y la *novela* (como género narrativo de texto extenso). Según **Ingram**:

El espectro de los *Short Story Cycle* incluye, en un polo, colecciones cuyos hilos de unidad están ocultos. La diversidad de narradores, escenarios, personajes centrales o técnicas ha llevado erróneamente a los críticos a considerarlos colecciones de historias no relacionadas. (...) En el otro extremo del espectro, encontramos ciclos cuyos hilos de unidad son tan evidentes que los críticos los han recibido con los brazos abiertos en el abarrotado reino de la novela. Un solo narrador, un escenario, un personaje central o conjunto de personajes, un tema, etc., hacen que los críticos pasen por alto la estructura de las partes y las formas en que esas partes se moldean en un todo. (...) Elegí *Winesburg, Ohio* [1919, de Sherwood Anderson] para ejemplificar el área central del espectro. En *Winesburg*, un número suficiente de hilos unificadores se muestran en superficie como para evitar que los críticos lo descarten como una serie desconectada de historias separadas. Al mismo tiempo, ninguna acción externa obvia controla el patrón de las historias, por lo que los críticos se niegan a llamarla novela.<sup>4</sup> (201-202; corchete añadido)

Por su parte, **Robert Luscher** (1989) hace un planteo similar:

En aras de la conveniencia de ubicar genéricamente el *Short Story Sequence*<sup>5</sup> y establecer su grado de unidad, podríamos trazar un continuo que abarque desde la colección

---

<sup>4</sup> “The spectrum of short story cycles includes, at one pole, collections whose strands of unity are hidden. Diversity of narrators, settings, central characters, or techniques have misled critics of these books to treat them as collections of unrelated stories.” [Casos: *Dubliners* (1914) de James Joyce, *The Red Pony* (1933) de John Steinbeck, *Knight's Gambit* (1949) de William Faulkner, y *L'Exil et le royaume* (1957) de Albert Camus.] (...) “At the other end of the spectrum, we find cycles whose strands of unity are so apparent that critics have welcomed them with open arms into the crowded kingdom of the novel. A single narrator, setting, central character or set of characters, theme, and so forth makes critics overlook the structure of the parts and the ways in which those parts are molded into a whole.” [Casos: *The Unvanquished* (1936) de Faulkner, *Tortilla Flat* (1935) de Steinbeck, *The Story of Gösta Berling* (1894) de la autora sueca Selma Lagerlöf, y *Georgia Boy* (1943) Erskine Caldwell.] (...) “I have chosen *Winesburg, Ohio*, to exemplify the central area of the spectrum. A sufficient number of unifying strands show above surface in *Winesburg* to prevent critics from discarding it as a disconnected series of discrete stories. At the same time, no obvious external action controls the patterning of the stories, so critics balk at calling it a novel.” [Otros casos: *In Our Time* (1922-1955, Hemingway), *Red Cavalry* (1926) del escritor ruso Isaac Babel, *The Pastures of Heaven* (1932) de Steinbeck, *My Name Is Aram* (1940) de William Saroyan y *The Martian Chronicles* (1951) de Ray Bradbury.]”

<sup>5</sup> Al nombre acuñado por Ingram, *Short Story Cycle*, Luscher prefiere el de *Short Story Sequence*, y Lundén (1999) el de *Short Story Composite*; y hubo en la teoría estadounidense, de hecho, una proliferación de otros nombres (Ver Anexo II). Pacht advierte el problema de nivel que presentan las nociones de *ciclo* y *secuencia*. La primera implica la segunda, pero no viceversa. Hay secuencias que no son cíclicas, las lineales, pero no hay ciclo que no sea secuencial. Por tanto, la noción de *secuencia*, cuando de lo que se trata es de un conjunto de textos dispuestos consecutivamente en el soporte, no resulta específica. Una *antología miscelánea* también debería incluirse. Por su lado, el término *Composite* parece abarcar más y describir mejor el objeto de estudio, aunque su uso no prosperó en la producción teórica posterior. Con él se describe una estructura de agregado o ensamble, no un funcionamiento; por tanto, es más generalizador. Es así como una colección está *compuesta* por un conjunto de textos, que, ante la lectura, puede funcionar como *secuencia*

miscelánea, en un extremo, hasta la novela tradicional en el otro. En ese continuo, *Winesburg, Ohio* de Anderson y *The Golden Apples* [1947] de [Eudora] Welty, los cuales ilustran una tensión equilibrada entre la independencia de cada historia y la unidad de la colección en su conjunto, deberían servir como punto medio. A medida que una colección [editorial] se vuelve más orgánica y técnicamente unificada, se acerca a ese territorio intermedio expansivo del *Short Story Sequence*; a medida que las partes separadas pierden su integridad individual y son subsumidas por un esquema narrativo más amplio, la obra asume una cualidad novelística.<sup>6</sup> (163; corchetes añadidos)

La imposibilidad de delimitar objetivamente el “área central del espectro”, el “punto medio” de “tensión equilibrada”, crea una zona de doble *frontera difusa* con la colección editorial y la novela que afecta problemáticamente la formulación adecuada de una definición, una nomenclatura y una taxonomía para este ‘género’. Eso obliga a los autores a recurrir a casos, como *Winesburg, Ohio* y *The Golden Apples*, a modo de parámetro modélico, casi preceptivo, de un género que, en realidad, debería permitir explicar estos ejemplos y muchos más.

**Ingram** define la colección narrativa (*Short Story Cycle*) como

(...) un libro de cuentos conectados entre sí por su autor para que la sucesiva experiencia del lector en varios niveles de la estructura como un todo modifique significativamente su experiencia de cada una de las partes componentes.<sup>7</sup> (19)

Y con respecto a su uso del término *cycle*, explica:

Los críticos de la literatura cíclica frecuentemente dan forma a sus definiciones de CICLO para adaptarla a sus propósitos particulares. Helen M. Mustard, por ejemplo, al escribir una historia crítica de *El ciclo lírico en la literatura alemana*, elige un significado amplio para su término “ciclo lírico”. Un ciclo lírico, dice ella, es “un grupo de poemas que, a indicación del autor, funcionan bien juntos”. Más adelante en su estudio, modifica su uso del término para que signifique “un grupo de poemas vinculados a un concepto central, y entre sí, de tal manera que se mantenga un equilibrio entre la individualidad del poema y las necesidades de la unidad mayor”. P. M. Kramer, por otro lado, aplica el término “ciclo” a las colecciones de historias, pero solo a obras tan organizadas como *Das Sinngedicht* de Gottfried Keller, en las que la “acción de la historia vuelve a su punto de partida después de haber progresado tortuosamente a través de varias etapas”. Mis propósitos se aproximan más a los de Helen Mustard que a los de P. M. Kramer. He comenzado mis investigaciones, por tanto, con una definición inclusiva más que exclusiva.<sup>8</sup>

---

*lineal* o *cíclica*; y de muchas otras maneras. No obstante, *Short Story Cycle* es el nombre que ha quedado establecido en el uso académico desde entonces.

<sup>6</sup> “For the sake of convenience in generically locating the short story sequence and establishing its degree of unity, we might draw a continuum ranging from the miscellaneous collection, on one end, to the traditional novel on the other. On such a continuum, Anderson’s *Winesburg, Ohio* and Welty’s *The Golden Apples*, which illustrate a balanced tension between the independence of each story and the unity of the collection as a whole, should serve as the midpoint. As a collection becomes more organically and technically unified, it approaches that expansive middle territory of the short story sequence; as the separate parts lose their individual integrity and are subsumed by a larger narrative scheme, the work assumes a novelistic quality.”

<sup>7</sup> “(...) a book of short stories so linked to each other by the author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts.”

<sup>8</sup> “Critics of cyclic literature frequently shape their definitions of **cycle** to suit their particular purposes. Helen M. Mustard, for instance, writing a critical history of *The Lyric Cycle in German Literature*, chooses a broad meaning for her term ‘lyric cycle’. A lyric cycle, she says, is ‘a group of poems indicated by their author as belonging together’.

Esto mide el alcance del término *ciclo*, pero no la razón por la cual se lo ha elegido para nombrar descriptivamente el objeto de estudio. La noción de *ciclo* implica *circularidad*,<sup>9</sup> y si bien Ingram prefiere ampliar el alcance de su modelo a un grupo de textos que *funcionen bien juntos* (lo cual abarca lo cíclico, pero lo excede), **Michelle Pacht** (2009) toma la *circularidad* al pie de la letra, partiendo de una contradicción en el planteo del autor:

Debido a que este tipo de texto requiere que el lector “construya una red de asociaciones que vincule las historias y les dé un impacto temático acumulativo” (Luscher, 149), su verdadero propósito se vuelve claro solo después de leerlo en su totalidad. El significado de cada historia dentro del marco más amplio del ciclo cambia con cada historia subsiguiente, por tanto, uno debe *leer el texto hasta el final y luego comenzar de nuevo* desde el principio para comprender completamente su significado. (...) Este trabajo requerido es compatible con el uso de la palabra *ciclo* en la denominación del género (sobre, digamos, *secuencia*), ya que el lector primero debe completar el texto y luego volver al principio y leerlo nuevamente para comprender totalmente su propósito.<sup>10</sup> (Énfasis añadido)

Este requerimiento de una *relectura*, que surge de tratar de satisfacer la lógica de recepción presentada por Ingram, en parte la cuestiona; pero lo relevante es que obliga también a pensar la praxis de la relectura en las colecciones desde una perspectiva distinta, que analizamos a lo largo de esta tesis, y más puntualmente en sección VII.

Esa *definición inclusiva* le permite a **Ingram** considerar un corpus potencialmente extenso de colecciones que no requieren de una lectura circular explícita, entre las cuales se encuentra todo su corpus. Debido a esa ampliación, el uso de la noción de *ciclo* en sí pierde su razón instrumental. De hecho, la circularidad estricta en una colección requeriría que el primer y último cuentos tuvieran un estatus de *entremedio* similar al del resto en contra de la determinación ordinal que impone el libro. Por consiguiente, la restricción que hace Pacht, necesaria para

---

Later in her study, she modifies her use of the term so that it means ‘a group of poems linked to a central concept and to each other in such a way as to maintain a balance between the individuality of the poem and the necessities of the larger unit’. P. M. Kramer, on the other hand, applies the term ‘cycle’ to story collections but then only to such tightly organized works as Gottfried Keller’s *Das Sinngedicht*, in which the ‘action of the story returns to its starting point after having progressed circuitously through several stages’. My purposes approximate those of Helen Mustard more than those of P. M. Kramer. I have begun my investigations, therefore, with an inclusive rather than an exclusive definition.” (15)

<sup>9</sup> DRAE. Ciclo: 3. m. Conjunto de una serie de fenómenos u operaciones que se repiten ordenadamente.

<sup>10</sup> “Because this sort of text requires the reader to ‘construct a network of associations that binds the stories together and lends them cumulative thematic impact’ (Luscher, 149), its true purpose becomes clear only after reading it in its entirety. Each story’s significance within the larger framework of the cycle shifts with each subsequent story, therefore one must read the text through to the end and then start over at the beginning in order to fully understand its meaning.” (2) (...) “This required work supports the use of the word cycle in the genre’s appellation (over, say, sequence), since the reader must first complete the text and then circle back to the beginning and read it again in order to fully understand its purpose.” (137)

mantener la lógica implicada en el modelo de Ingram, resulta tan *excluyente* que carece de generalidad.<sup>11</sup>

También la *taxonomía* de Ingram queda afectada por la *intención de Autor*:

Las historias vinculadas pueden haber sido COMPUESTAS como un todo continuo, o ARREGLADAS en una serie, o COMPLETADAS para formar un conjunto. Un *ciclo compuesto* es aquel que el autor tenía concebido como un todo desde el momento en que escribió su primera historia. (...) Un *ciclo arreglado* consiste en historias que un autor o editor-autor ha reunido para que se iluminen o comenten entre sí por yuxtaposición o asociación. (...) Por *ciclos completados* me refiero a conjuntos de historias vinculadas que no están estrictamente compuestas ni simplemente arregladas.<sup>12</sup> (énfasis original)

Esta perspectiva autoral fue criticada y abandonada en estudios posteriores (desde Kennedy 1995) por la consabida razón de que no siempre existen materiales de archivo para emitir una hipótesis acerca de la misma. Por tanto, ante la mayoría de las colecciones, el lector se encuentra con *su* experiencia de las conexiones entre “los varios niveles de estructura” y “cada una de las partes”, teniendo finalmente que sopesar y decidir por sí mismo en qué lugar del espectro ubicaría la colección que está leyendo.

En estos estudios, hay dos modelos principales de *estructura y funcionamiento del Short Story Cycle*: el de los *patrones estructurales* de Forest **Ingram** y el de las propiedades de *autosuficiencia e interrelación* de Susan Garland **Mann** (1989).

Partiendo de la noción de *patrón* en pintura (*pattern*), el modelo de Ingram plantea, por un lado, un PATRÓN ESTÁTICO DE ESTRUCTURA EXTERNA (*static pattern of external structure*), el cual se refiere a la distribución de los textos y peritextos que constituyen la colección. Es la estructura de diseño más arquitectónico en la disposición de los bloques textuales. Por otro lado, están los PATRONES DINÁMICOS DE RECURRENCIA Y DESARROLLO (*dynamic patterns of recurrence and development*), de naturaleza semiótica, que se verifican *entre* los textos del *Short Story Cycle*, con los cuales el autor describe su funcionamiento ante la lectura. Un patrón dinámico consiste en

---

<sup>11</sup> Como veremos en la sección de conclusiones, un caso de ‘perfecta’ circularidad en una colección aparece en la ‘novela’ *Mobile* (1962) de Michel Butor; y los problemas que surgen con el soporte se presentan fuertemente enfatizados.

<sup>12</sup> “Linked stories may have been **composed** as a continuous whole, or **arranged** into a series, or **completed** to form a set. A composed cycle is one which the author had conceived as a whole from the time he wrote its first story. (...) An arranged cycle consists of stories which an author or editor-author has brought together to illuminate or comment upon one another by juxtaposition or association. (...) By completed cycles I mean sets of linked stories which are neither strictly composed nor merely arranged.” (17-18)

(...) la repetición de un elemento previamente usado (motivo, frase, personaje, etc.) en una forma o contexto modificados, de tal manera que el uso original adquiere dimensiones que se van agregando al contexto posterior.<sup>13</sup>

Esta *repetición recontextualizada* puede producir un *desarrollo*; o, al menos, aportar un cúmulo de información que el lector deberá considerar en su lectura de la colección.

Esta propiedad es muy adecuada y volveremos a ella. Sin embargo, aquí, su alcance descriptivo y explicativo no es específico de las colecciones, sino que abarca también obras extensas como, justamente, las del género con que se pretende diferenciarlas: la novela. El *patrón estático de estructura externa* aparece en una gran cantidad y diversidad de obras. Y con la noción de *patrones dinámicos de recurrencia y desarrollo*, de hecho, se puede explicar la trama teleológica de una novela. Por tanto, a pesar de la adecuación descriptiva de esta propiedad, el modelo de Ingram no presenta la diferencia específica del género que se propone instituir.

Por su parte, **Susan Garland Mann** propone

(...) una sola característica esencial del *Short Story Cycle*: las historias son *autosuficientes e interrelacionadas*. Por un lado, funcionan de manera independiente: el lector es capaz de comprender cada una de ellas sin ir más allá de sus límites. Por otro lado, funcionan juntas, creando algo que no se puede lograr con una sola historia.<sup>14</sup> (Énfasis añadido)

Este es un modelo estructural-lector minimizado a una propiedad doble: la que conjuga *autosuficiencia e interrelación*, conceptos que no son opuestos lógicos excluyentes (como lo son *autosuficiencia–dependencia e interrelación–clausura*); es decir, su coexistencia en esta propiedad no es contradictoria ni paradójica.

Este modelo permite marcar una diferencia en las colecciones: a la propiedad de *interrelación* de elementos, que se verifica en todo conjunto de textos (sean los capítulos de una novela o los cuentos de un *cycle*), se le recorta el alcance descriptivo con la propiedad de *autosuficiencia* de los textos componentes, la cual no se presenta en el modelo capitular de la novela ‘clásica’ con que Mann y los demás autores están comparando. Sin embargo, esta propiedad, comúnmente denominada *autonomía o cierre*, presenta problemas para ser definida objetivamente ya que no solo depende de los datos del texto, sino también de la percepción intertextual propia de cada lector empírico singular. La apertura y cierre de un texto pueden

---

<sup>13</sup> “(...) the repetition of a previously used element (motif, phrase, character, etc.) in a modified form or context, in such a way that the original usage takes on added dimensions in the later context.” (200)

<sup>14</sup> “(...) there is only one essential characteristic of the short story cycle: the stories are both self-sufficient and interrelated. On the one hand, the stories work independently of one another: the reader is capable of understanding each of them without going beyond the limits of the individual story. On the other hand, however, the stories work together, creating something that could not be achieved in a single story.” (16)

coexistir al considerarlos desde una perspectiva diferencial: la estructura cerrada moderna o la intertextualidad general e inevitable. Volvemos a esto en sección IV.2.

Por su lado, **Robert Luscher** (1989) ofrece una definición apenas modificada de la de Ingram.<sup>15</sup> Sin embargo, en su artículo, se realizan algunas operaciones relevantes, a saber: (1) La modificación del nombre a *Short Story Sequence*, con el que el autor busca enfatizar la orientación de lectura continua de tapa a contratapa, en pos “(d)el desarrollo progresivo del sentido por parte del lector”,<sup>16</sup> la cual ya estaba implícita en la noción de *ciclo*, pero que, según el autor, Ingram no había remarcado lo suficiente. (2) Enfatiza los rasgos de apertura de la colección.<sup>17</sup> (3) La considera como *híbrido* de dos experiencias lectorales, la de la colección editorial y la de la novela.<sup>18</sup> (4) Al igual que muchos otros teóricos, señala la importancia de la recepción, subrayando el mayor trabajo exigido al lector.<sup>19</sup>

Para **Ingram** (1971), **Rolf Lundén** (1999) y autores posteriores, esa propiedad doble de *autonomía individual e interrelación de conjunto* sería producto de *factores unificadores y autonomizantes* que aparecen en los textos. Ingram se detiene en los primeros, enumerando cuatro: la *sección final conclusiva*, el *marco*, el par *prólogo-epílogo*, y el desarrollo de los *personajes*. Los tres primeros serían parte del *patrón estático de estructura externa*; y el último es solo uno de los más conspicuos entre los *patrones dinámicos de recurrencia y desarrollo* posibles empleados en las colecciones; como, por ejemplo, el espacio (*setting*) en el que ocurren las historias, un tópico o tema en común, entre muchos otros.<sup>20</sup>

---

<sup>15</sup> (...) un volumen de historias, seleccionadas y organizadas por el autor, en el cual el lector sucesivamente va tomando consciencia de ciertos patrones subyacentes a través de la continua modificación de sus percepciones de patrones y temas. [“(...) a volume of stories, collected and organized by their author, in which the reader successively realizes underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme.” (148-49)]

<sup>16</sup> “(...) the reader's progressive development of meaning (...)” (149)

<sup>17</sup> “El volumen en su conjunto se convierte así en un libro abierto, invitando al lector a construir una red de asociaciones que unan las historias y les brinden un impacto temático acumulativo.” [“The volume as a whole thus becomes an open book, inviting the reader to construct a network of associations that binds the stories together and lends them cumulative thematic impact.” (149)]

<sup>18</sup> “Estas obras deben verse, no como novelas fallidas, sino como híbridos únicos que combinan dos placeres de lectura distintos: el cierre de las historias individuales mediante patrones y el descubrimiento de estrategias unificadoras más extensas que trascienden las brechas evidentes entre las historias.” [“These works should be viewed, not as failed novels, but as unique hybrids that combine two distinct reading pleasures: the patterned closure of individual stories and the discovery of larger unifying strategies that transcend the apparent gaps between stories.” (149-50)]

<sup>19</sup> “En una secuencia de cuentos, entonces, hay más espacio para la interpretación subjetiva y la participación activa; la tarea del lector se vuelve así, simultáneamente, más difícil y más gratificante.” [“In a short story sequence, then, there is more room for subjective interpretation and active participation; the reader's task thus becomes simultaneously more difficult and more rewarding.” (158)]

<sup>20</sup> En realidad, resulta difícil discernir entre colecciones de *personajes* y de *setting* ‘puras’, porque suelen implicarse mutuamente. Ejemplos son *Winesburg, Ohio* mismo, *Dubliners* de James Joyce, *The Housebreaker of Shady Hill and other stories* de John Cheever; y en Latinoamérica, *El llano en llamas* de Juan Rulfo, *Montevideanos* de Mario

El estudio en libro de **Rolf Lundén** (1999) extiende el análisis de las colecciones de cuentos a otros aspectos formales y culturales. Como comentamos arriba, se cambia nuevamente el nombre; ahora por *Short Story Composite*. Y ya que Ingram se había concentrado en los *dispositivos unificadores*, el autor desarrolla un análisis de los *dispositivos de autonomización*. Según Lundén, la autonomía se produce mediante elementos semánticos y estructurales integrados a los textos mismos y enumera los de *anti-teleología*, *ausencia de prolepsis*, *discontinuidad de la cronología intradiegética*, *multiplicidad*, *potencialidad* (opuesto a necesidad), *información redundante*<sup>21</sup> y *fragmentación*. En este sentido, el cierre y la completud de cada relato autónomo sería una estrategia básica de producción para otorgarle apertura al *Composite*: las “zonas de indeterminación” (*indeterminacy spots*) entre las historias contribuyen a reforzar su cierre. No obstante, simultáneamente, los conectores producen una apariencia de unificación. Por lo que el autor concluye:

(...) la especificidad del *Short Story Composite* en relación con la novela consiste en la autonomía de sus historias separadas y los *intersticios* entre ellas, y en relación con la colección de cuentos está determinada por la *intratextualidad* entre las historias. Como consecuencia de estas distinciones, las historias del *composite* existen simultáneamente como entidades autocontenidas y como partes interconectadas de un todo mayor. El lector experimenta una “duplicidad” presente en las historias individuales. En última instancia, el rasgo más característico del *Short Story Composite* es esta existencia “doble” de los cuentos y la tensión que emerge de esa duplicidad.<sup>22</sup> (Énfasis añadido)

*Intersticios e intratextualidad* son nociones mucho más adecuadas para describir la naturaleza de la colección. De todos modos, Lundén repite el modelo taxonómico general de tres conjuntos difusos, el de las *novelas propiamente dichas*, el de las *colecciones misceláneas editoriales* y el de los *Short Stories Cycles, Sequences o Composites*. Es decir, la problemática comparación entre un género literario, un conjunto cardinal de textos, y su supuesta hibridación en este nuevo ‘género’ que se pretende definir y delimitar.

Por último, Lundén les dedica un capítulo a varias colecciones canonizadas en las que se encuentran relatos que se resisten a ser conectados con el grupo. Los denomina *fringe stories*

---

Benedetti, *Benzulul* de Eraclio Zepeda, *Historias del Lontananza* de David Toscana, *Tijuanenses* de Federico Campbell, *Gente de la ciudad* de Guillermo Samperio; entre otros.

<sup>21</sup> La reiteración de información innecesaria, porque ya ha sido dada, o la repetición de hechos ocurridos en otros relatos de la colección.

<sup>22</sup> “To sum up, the specificity of the short story composite in relation to the novel consists in the autonomy of its discrete stories and the interstices between them, and in relation to the short story collection it is determined by the intratextuality between the stories. As a consequence of these distinctions, the stories of the composite exist simultaneously as self-contained entities and as interconnected parts of a larger whole. The reader experiences “doubleness” present in the individual stories. Ultimately the most characteristic feature of the short story composite is this “double” existence of the stories, and the tension that emerges from that doubleness.” (46) En Lundén (2014) se plantea esta tensión en términos de *fuerzas centrífugas* (o de *autonomización*) y *centrípetas* (de *unificación*).

(literalmente, *historia-fleco*; figurado, *historia no conectada al resto*) que resultan contravenciones deliberadas a una ley de cierre, coherencia y unidad del conjunto narrativo. Lundén cita “Pantaloons in Black” en *Go Down, Moses* de William Faulkner, “My Old Man” en *In Our Time* de Ernest Hemingway, y “Music from Spain” en *The Golden Apples* de Eudora Welty; relatos que han resultado irreductibles a las lecturas críticas que han intentado asimilarlos al resto de la colección en función de un diseño que produzca una *totalidad*.

Para concluir, es importante señalar que el estudio de Forest Ingram se vuelve el punto de partida del interés y la expansión geográfica de los estudios acerca de las colecciones de textos, ya que, no solo es empleado para analizar las producidas en varios países de habla inglesa (Estados Unidos, Inglaterra, Canadá anglófono, Irlanda, Sudáfrica y Australia, entre otros), sino que también es introducido, por un lado, a la teoría de la *nouvelle* y del *recueil* a través del libro de René Godenne (París 1974) y el artículo de François Ricard (Montreal 1976); y, por el otro, a la teoría del cuento latinoamericano mediante Enrique Anderson Imbert (1979) y Gabriela Mora (1993).

### ***Estudios en francés***

Sin los problemas de definición, nomenclatura y taxonomía que muestran los estudios en inglés, los teóricos francocanadienses y franceses pudieron partir de la tradición del *recueil*, un formato, entre editorial y literario, establecido y respetado en la historia de la literatura en francés.<sup>23</sup> De hecho, históricamente se reconoce una taxonomía en tres clases: *recueils de poèmes*, *recueils d'essais* y *recueils de nouvelles*.

Los estudios sobre el *recueil* comienzan a mediados de la década de 1970, con el libro de René Godenne ([1974] 1995) y el artículo de François Ricard (1976), que, según Audet (2000), “[...] siguen de cerca el trabajo de Ingram (sin referirse a él) en aquellos años en que el tema del *recueil* despegaba gradualmente.”<sup>24</sup>

Proponiendo una taxonomía más cercana a la estadounidense, **René Godenne** distingue un *recueil de textes épars* (*colección de textos dispersos*), un *recueil thématique* (*colección temática*) y un *recueil-ensemble* (*colección-conjunto*). El primero reúne “textos encuadernados sin intención definida”; el segundo está estructurado alrededor de un tema, motivo o tópico; y el

---

<sup>23</sup> Entre otras razones, por los autores canonizados que usaron este formato en sus obras más relevantes: Michel de Montaigne en *Essais* (1580), Jean de La Fontaine en *Fables* (1668), Blas Pascal en *Pensées* (1670). (Ver Anexo I. Colecciones antiguas.)

<sup>24</sup> “ (...) suivent de peu l'ouvrage d'Ingram (sans pour autant y faire référence) dans ces années où la problématique du recueil prend peu à peu son essor.” (49)



tercero forma un “todo coherente”, donde se produce “continuidad de tono y tema” y “el orden establecido en los textos no es casual porque a menudo hay progresión entre ellos.”<sup>25</sup>. El primero y el tercero se diferencian según su grado de organización y son comparables con la división en la teoría en inglés entre la *antología editorial* y el *Short Story Cycle*, respectivamente. El segundo tipo, en cambio, toma como criterio taxonómico el *tema*, que es solo uno de los innumerables elementos retóricos posibles; y si bien, en efecto, se registran numerosos casos de colecciones temáticas, y no solo en el corpus en francés, esta elección es tan limitada y arbitraria como la de Ingram al postular la *colección de personaje*, ya que excluye otros elementos que también han sido tomados, o podrían tomarse, como parámetros para un recorte taxonómico.

En 1976, *Études françaises*, una revista de la Universidad de Montreal, publica el artículo de **François Ricard**, en el que describe la estructura y funcionamiento de un *recueil*. Contiene un registro histórico de casos desde el SXII, pasando por el *modelo bocacciano* (con relato marco), la *colección moderna* (sin relato marco) y la *cuasi-novela*,<sup>26</sup> hasta llegar al presente con autores experimentales, como Michel Butor o George Perec. Según Ricard,

(...) el *recueil*, no [es] concebido como la mera unión de fragmentos aislados, sino como un *objeto nuevo*, producido por el *ensamblaje* de estos fragmentos, pero actuando en cambio sobre ellos y *comunicándoles una de sus dimensiones capitales*. En otras palabras, sería necesario agregar a nuestra noción de *cuento* (o relato), singular, cerrado en sí mismo, la consideración igualmente necesaria de su *apertura*, su pertenencia a algo mayor y más numeroso que él mismo, y ya no limitarnos a considerarlo solo como el *sistema* cerrado de las funciones que lo constituyen y el término final de esa construcción, sino tener en cuenta también *que es parte de otro sistema*, el *recueil*, de cuya significación es componente esencial, cumpliendo también una *función* determinada.<sup>27</sup> (Énfasis añadido)

---

<sup>25</sup> “(...) l’ordre établi entre les textes n’est pas le fait du hasard parce qu’il y a souvent entre eux progression.” (122)

<sup>26</sup> Señala el autor: “Entendemos por ‘modelo bocacciano’ el proceso que consiste esencialmente en el uso del ‘marco’ (lo que los italianos llaman ‘*cornice*’), la cual es una historia que pone en escena a los narradores de los cuentos de los que se compone la colección. (...) ¿A qué llamaremos colección ‘moderna’? De hecho, hoy es el tipo más extendido: carente de encuadre narrativo o discursivo, el cuento se presenta como piezas aisladas, sin ningún vínculo explícito de ningún tipo y sin ninguna preocupación de composición que aparentemente gobierne su reunión”. (...) La *cuasi-novela*: “Se trata de obras limítrofes, es decir, que ofrecen las características principales de la colección de cuentos, pero que de hecho se ubican casi del lado de la novela, en cualquier caso justo en la frontera, de ahí la expresión de ‘cuasi-novela’ que usamos para designarlas.” [“Nous entendons par ‘modèle bocaccien’ le procédé qui consiste essentiellement dans l’emploi du ‘cadre’ (ce que les Italiens nomment ‘*cornice*’), lequel est un récit mettant en scène les narrateurs des nouvelles dont se compose le recueil.” (116) “Qu’appellera-t-on recueil ‘moderne’? Il s’agit, en fait, du type qui est aujourd’hui le plus répandu: dépourvues d’encadrement narratif ou discursif, les nouvelles se présentent comme autant de morceaux isolés, sans lien explicite d’aucune sorte et sans qu’aucun souci de composition régisse apparemment leur réunion.” (128-29) *Quasi-roman*: “Il s’agit cette fois d’ouvrages-limites, en quelque sorte, c’est-à-dire qui offrent les principaux traits du recueil de nouvelles, mais qui sont déjà, en fait, presque du côté du roman, en tous cas juste sur la frontière, d’où l’expression de ‘quasi-roman’ que nous employons pour les designer.” (131)]

<sup>27</sup> “(...) le recueil, conçu non comme la simple réunion de fragments isolés, mais bien comme un objet nouveau, produit par l’assemblage de ces fragments mais agissant en retour sur eux et leur communiquant une de leurs dimensions capitales. En d’autres mots, il faudrait ajouter à notre notion de la nouvelle (ou du conte), singulière, close sur elle-même, la considération tout aussi nécessaire de son ouverture, de son appartenance à plus grand et à plus nombreux qu’elle-même, et ne plus nous borner à la considérer seulement comme le système fermé des fonctions qui la constituent

Entonces, la *tensión* postulada por los estudios en inglés entre la *apertura* de la colección y el *cierre* de los cuentos componentes es reformulada aquí por el autor canadiense ubicando ambos en los textos mismos. Así, la apertura no se produciría por el cierre de los cuentos, dejando *intersticios*, como los denomina Lundén (cf. cita en p.15), sino mediante la coexistencia en el conjunto que, al habilitar relaciones intertextuales, les confiere a esos textos cerrados la condición de apertura. Por tanto, si bien para Lundén el efecto se produce *desde* los textos singulares *hacia* la colección; para Ricard, es un efecto *de* la colección *sobre* los textos y permitiría modelizar el *recueil* como un *sistema de sistemas*.

En 1998, **François Dumont** edita y prologa una entrega de *Études littéraires* (Vol. 30, nº 2), titulada *Poétiques du recueil*, conteniendo seis ensayos ajenos y una recopilación anotada de la bibliografía crítica y teórica en francés e inglés. En los artículos se analizan *recueils* de autores antiguos (Desmarests de Saint-Sorlin 1595-1676) y modernos (Paul Éluard, Paul Valery y Robert Musil), formatos aledaños al *recueil* como el *relato de viajes*, y subgéneros, como el *recueil d'essais*.

En 2000, **René Audet** publica *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*; un estudio extenso con el desarrollo más profuso y estructurado acerca del tema hasta la actualidad. Una de las hipótesis principales del autor es que el funcionamiento en red de los vínculos electrónicos reales de un *hipertexto digital* se repite en la colección, pero como una *virtualidad potencial*.<sup>28</sup> Según el autor:

El hipertexto puede definirse como un texto no lineal que consiste en bloques textuales y *vínculos* [*liens*] formando una red no jerárquica donde la secuencia de lectura, de exploración (de “navegación”) se deja libre al lector.<sup>29</sup>

Constitutiva del hipertexto, *esta reticulación parece corresponder a las relaciones que unen los textos de una colección*, a los *enlaces* [*liens*] entre los cuentos de una misma obra que pueden sugerir un *estrato textual englobante*. Más allá de la simple correspondencia de los dos formatos, *el modo de reticulación específico del hipertexto difiere del de la colección*. Una diferencia importante radica en el carácter *real* (explícito) o *virtual* de los vínculos que emprende el lector.<sup>30</sup> (Énfasis añadido)

---

et le terme final de cette construction, mais tenir compte également du fait qu'elle est elle-même partie d'un autre système, le recueil, à l'intérieur duquel elle remplit aussi une fonction déterminée, qui est une composante essentielle de sa signification.” (114)

<sup>28</sup> Como veremos en sección VI.2., esta comparación también surgió en la teoría misma del hipertexto, independientemente de los estudios de las colecciones, pero considerando casos en común. Cf. Aarseth 1997:7-10 y Landow 2006:23.

<sup>29</sup> “L’hypertexte peut être défini comme un texte non linéaire constitué de blocs textuels et de liens, le tout formant un réseau non hiérarchisé où la séquence de lecture, d’exploration (de ‘navigation’) est laissée libre au lecteur.” (103)

<sup>30</sup> “Constitutive de l’hypertexte, cette réticulation semble correspondre aux relations qui joignent les textes d’un recueil, aux liens entre les nouvelles d’un même ouvrage pouvant suggérer une strate textuelle englobante. Au-delà

En esta definición surge un problema de ambigüedad con el término *liens* que hay que deslindar. En el hipertexto, los *liens* que emprende el lector son de carácter *real, explícito*; es decir, *no textual*: es una red programada de *vínculos electrónicos* punto-a-punto entre un conjunto de textos almacenados en la memoria digital o dispersos en la Internet. En cambio, en el *recueil*, publicado en un soporte mecánico que carece de vínculos electrónicos, estos *liens* que conecta el lector son, para Audet, de carácter *virtual*, en el sentido de *potencial*.<sup>31</sup> La hipótesis de Audet es que *parecen corresponderse*.

Sin embargo, aquí no es solo la naturaleza *real* o *potencial* de los *liens* la diferencia relevante, sino que unos son *vínculos electrónicos programados entre textos*, y los otros son el producto semiótico de la interacción de los textos con los saberes y *habitus* del lector empírico. Lo que Audet denomina LIENS VIRTUELS es en realidad la *semiosis intertextual* que se produce ante la lectura de conjunto, *tanto en una colección impresa como en un hipertexto electrónico*; así como los LIENS ACTUELS son parte de la *hipervinculación electrónica* que existe en el hipertexto pero no en el libro. Por tanto, habría que diferenciar *lien virtual*, como conexión o relación *intertextual* de orden semiótico, que traducimos como *enlace*; y *lien actuel*, como *hipervínculo*, de orden material. Retomamos esta diferencia importante en la sección VI y en las conclusiones.

La indeterminación acerca de lo que la noción misma de *texto* designa, como también de los límites entre autonomía e intertextualidad, llevan a Audet (2000: 69) a preguntarse si, ante la lectura, la colección se constituye en *un texto global* o permanece siendo solo un *conjunto misceláneo*. Dándole mayor peso a la autonomía y al cierre estanco, considera que en este espacio de lo múltiple no es posible plantear relaciones (inter)textuales:

(...) de allí la necesidad de convocar un *segundo estrato*, donde la colección se considere *un texto*. (...) Para [ello] se debe realizar una *transgresión de las fronteras textuales* normalmente *estancas* de los cuentos. Lógicamente eso no es posible sino desde una perspectiva lectoral (y no inmanentista).<sup>32</sup> (Énfasis añadido)

---

de la simple mise en correspondance des deux formes, le mode de réticulation propre à l'hipertexte se distingue de celui du recueil. Une différence majeure réside dans le caractère soit actuel (explicite) soit virtuel des liens empruntés par le lecteur." (115)

<sup>31</sup> En nota al pie, sostiene el autor que su uso de la noción de 'virtualidad' no proviene de la informática: "(...) donde hay percepción sensorial sin cuestionar el grado de realidad de lo que se percibe; sino más bien el carácter de lo que está esperando su realización y al que se le otorga una forma de realidad desde cuyo punto de vista esta realización es contingente. En este sentido, virtual debería entenderse más bien en el sentido de 'potencial'." ["(...) où il y a perception sensorielle sans questionnement du degré de réalité de ce qui est perçu; il s'agit plutôt du caractère de ce qui est en attente de réalisation et à quoi l'on accorde une forme de réalité du point de vue de laquelle cette réalisation est contingente. En ce sens, virtuel doit plutôt être entendu dans le sens de 'potentiel.'"]

<sup>32</sup> "(...) d'où la nécessité de convoquer une seconde strate, où le recueil est considéré comme un texte. (...) Pour que le recueil se présente comme un seul texte, une transgression des frontières textuelles normalement étanches

Sin embargo, ante la lectura, los *enlaces* entre los textos no producen una macroestructura semiótica integradora en un *segundo estrato*, sino una *intertextualidad* producida por lo *múltiple*, situada como estructura semiótica, no *por encima* del conjunto, sino, como su nombre lo indica, *entre* los textos. Y es precisamente la *multiplicidad (inter)textual* una de las propiedades que diferencian la estructura y funcionamiento de la colección respecto de la del texto unitario extenso (novela, tratado).

Para Audet, estos dos estratos son producto de lo que denomina *efectos de totalización y reticulación*, los cuales se verifican en la lectura a partir de componentes específicos de los textos y otras variables.

El *efecto de totalización* consiste en “influir en la decisión del lector a que considere la colección como un solo texto”<sup>33</sup> y puede ser inducido por elementos socio-culturales concurrentes o complementarios como (1) la decisión personal del lector de leer la colección como un solo texto; (2) la recepción crítica que la declare o etiquete como tal (*novela fragmentaria* o *novela a secas*); (3) la materialidad del libro, que reúne los textos en un solo contenedor; (4) los elementos peritextuales, como el empleo de un título único para el conjunto; y (5) las referencias epitextuales en portada y contraportada.

Por consiguiente, a excepción del *soporte material* (3) y del *título* (4), el *efecto de totalización* actuaría mediante condicionantes del campo literario: el *lector mismo* (1), orientado (persuadido) por el *etiquetado editorial*, y la *crítica* periodística y académica (2 y 5). Así, el *efecto de totalización* se vuelve un efecto de lectura inculcada, independientemente de la materialidad signíca del texto.

En cuanto al *efecto de reticulación* producido por los *enlaces*, dice Audet:

(...) El lector siente esta impresión al explorar textos que comparten puntos en común, que se relacionan entre sí, o incluso que participan de una red compleja.<sup>34</sup>

Como con el de totalización, este efecto puede ser producido por elementos concurrentes o complementarios; en este caso, (1) la postura del lector que busca vincular los textos en red, (2) la disposición particular de los textos en la organización de la colección, y (3) los dispositivos peritextuales. Estos dos últimos pertenecen a la estructura compositiva de la colección (lo que Ingram denomina *patrón estático de estructura externa*), en tanto que el primero, al igual que en

---

des nouvelles doit être accomplie; elle n'est logiquement possible que dans une perspective lecturale (et non immanentiste)” (70)

<sup>33</sup> “(...) influencer la décision lecturale de considérer le recueil comme un seul texte.” (71)

<sup>34</sup> “Il tient à cette impression chez le lecteur de parcourir des textes qui partagent des points communs, qui entrent en relation les uns avec les autres, voire qui participent d'un réseau complexe.” (73)

la totalización, remarca la orientación exclusivamente lectoral del modelo de Audet al dejar en última instancia la decisión a cargo del lector.

Esta *impresión* de “textos que comparten puntos en común”, “se relacionan” o “participan de una red compleja” nos lleva nuevamente al funcionamiento intertextual ante la lectura implicado en los *patrones dinámicos de recurrencia y desarrollo* del modelo de Ingram y en el de *interrelaciones* de Mann.

Con la antología de **Irène Langlet** (2003) como editora, que reúne veinticinco ensayos ajenos sobre *recueils de nouvelles* quebequenses, se expanden los análisis de casos y se continúa el debate en algunos aspectos teóricos o la proposición de otros.

En primera instancia, de los artículos compilados interesan para nuestra exposición las consideraciones de **Jan Baetens** y **Anne-Marie Clément** acerca del soporte, que analizaremos en sección VI.2. El primero considera que

Cada colección crea un fantasma: el del libro como un todo cerrado, unido y homogéneo. Porque tal es la fuerza del *support* (el volumen, su encuadernación, su cubierta), transmitido por la fuerza de la *firma* (el cuerpo autorizado, de un nivel superior a los textos recopilados) y el de la *intitulación* (hiperónimo del título, mecanismo principal de la mutación de lo heterogéneo en homogéneo).<sup>35</sup>

Por su parte, **Clément** señala:

Si hay un aspecto que una reflexión sobre el *recueil* no puede evitar, es el de la *discontinuidad obligatoria del libro*. Compuesto de varios textos, necesariamente plural, el *recueil* muestra desde el comienzo una discontinuidad que será, posteriormente, convocada de diversas maneras, dando lugar a un juego más o menos complejo de relaciones entre los textos, o entre el texto y el conjunto de la colección.<sup>36</sup> (Énfasis añadido)

Aparentemente en oposición, **Baetens** considera el soporte como un todo cerrado y Clément como discontinuo. Sin embargo, en realidad, aquel se refiere al *supporte fisico* contenedor, y esta, al *conjunto de textos* contenido. Como veremos, la discontinuidad del conjunto de textos y la discontinuidad del libro son dos fenómenos de naturaleza diferente, cuyo enganche se vuelve problemático por *habitus* culturales más que por el soporte mismo.

---

<sup>35</sup> “Tout recueil crée un fantôme: celui du livre comme ensemble clos, uni, homogène. Car telle est la force du *support* (le volume, sa reliure, sa couverture), relayée par la force de la *signature* (l’instance auctoriale, d’un niveau supérieur aux textes réunis) et celle de l’*intitulé* (l’hypéronyme du titre, mécanisme majeur de la mutation de l’hétérogène en homogène).” (Párrafo 1)

<sup>36</sup> “S’il est un aspect qu’une réflexion sur le recueil ne puisse éviter, c’est celui de l’obligatoire discontinuité du livre. Composé de plusieurs textes, nécessairement pluriel, le recueil affiche d’entrée de jeu une discontinuité qui sera, par la suite, diversement convoquée, laissant ainsi place à un jeu plus ou moins complexe de relations entre les textes, ou entre le texte et l’ensemble du recueil. (...)” (Párrafo 1)

De manera similar a la teoría en inglés que, desde una aproximación estructural, analiza dispositivos textuales de *unificación* y de *autonomización*, varios de los artículos recopilados por Langlais, puntualmente los de Audet, Asselin, Baetens, Clément, Doucet y Saint-Gelais, analizan, desde una perspectiva lectoral, la tendencia hacia un *efecto de novelización*, producido por el marco narrativo mismo y la presión de una lectura globalizadora; o hacia un *efecto de dispersión*, cuyo extremo estaría en la antología miscelánea. Al respecto, **Saint-Gelais** (2003) plantea:

(...) el espacio genérico en el que se cuele [el *recueil de nouvelles*] no solo está ocupado por el género endógeno que implica, el cuento, sino también por un género exógeno que nunca está lejos y cuya sombra se cierne sobre las colecciones narrativas: la novela, por supuesto. La alternativa, apenas esquemática, podría formularse de la siguiente manera: o la colección se limita a un simple ensamblaje y es solo el vehículo editorial de un cierto número de textos reunidos por ella, una colección de cuentos; o, de lo contrario, se involucra en un trenzado de enlaces que, si bien puede hacer que aparezca como una colección de cuentos, se arriesga al mismo tiempo, insidiosamente, a deslizarla hacia la novela.<sup>37</sup> (Cursivas originales, subrayado y corchete añadidos)

En consecuencia, la problemática de la delimitación taxonómica entre “*recueil de nouvelles*”, “*recueil de nouvelles*”, y “*roman*” repite, respectivamente, la de los estudios en inglés, con la *colección miscelánea*, el *Short Story Cycle* y la *novela*. Volveremos sobre los otros aspectos enfatizados en la cita.

Por su parte, el artículo de **René Audet** retoma el esquema de los *efectos de totalización* y *dispersión*, reelaborando este último en una nueva lógica:

A [una] *lógica de totalización*, donde los textos tienen sentido por su ensamble en un *cuasi libro*, podemos oponerle una *lógica de la disparidad*. Se la debe concebir como una *lógica de elaboración de la colección en la que se combate la coherencia del libro en el seno mismo de ese soporte librario*. Bajo este régimen, *los textos recopilados conservan ferozmente su propia unidad y coherencia*. En su *forma más radical*, la *lógica de la disparidad* tiende a reducir la colección a un *simple acto de montaje* [la antología]. Grado cero de la composición (...) es un *rechazo a basar la construcción del significado en la coherencia convencional del todo*.<sup>38</sup> (Énfasis y corchete añadidos)

---

<sup>37</sup> “(...) l’espace générique dans lequel il se faufile n’est pas occupé uniquement par le genre endogène qu’il implique, la nouvelle, mais aussi par un genre exogène qui n’est jamais très loin et dont l’ombre plane sur les recueils narratifs: le roman, bien sûr. L’alternative, à peine schématiquement, pourrait se formuler ainsi: ou bien le recueil se limite à un simple assemblage, et il n’est alors que le véhicule éditorial d’un certain nombre de textes par lui réunis, un *recueil de nouvelles*; ou bien il s’engage dans un tressage de liens qui, s’il peut le faire apparaître comme un *recueil de nouvelles*, risque en même temps, insidieusement, de le faire glisser vers le roman.” (Párrafo 4)

<sup>38</sup> « À cette logique de totalisation, où les textes prennent sens par leur assemblage en un quasi-livre, nous pouvons opposer une logique du disparate. Il faut la concevoir comme une logique d’élaboration du recueil où la cohérence du livre est combattue au sein même de ce support livresque. Sous ce régime, les textes rassemblés conservent farouchement leur unité et leur cohérence propres. Dans sa forme la plus radicale, la logique du disparate tend à réduire le recueil au simple geste d’assemblage. Degré zéro de la composition, elle ne valorise pas l’hétérogène pour lui-même ni ne l’applique gratuitement — certains y verraient une paresse éditoriale. Il s’agit plutôt d’un refus d’asseoir la construction du sens sur la conventionnelle cohérence d’ensemble. » (Ibidem)

Estas dos lógicas, opuestas en espejo, vienen a explicar la tendencia en la recepción hacia un efecto de totalización narrativa o novelización o hacia uno de dispersión inintegrable. Y comparando con los estudios en inglés, se podría decir que los dispositivos *unificadores* funcionarían según una lógica de *totalización* y los dispositivos *autonomizadores* según una de *disparidad*.

Si bien la lógica de totalización llevaría a seleccionar casos en que predominen los dispositivos de unificación presentando su grado máximo en la *novela fragmentada* (o *colección integrada de cuentos*), la lógica de la disparidad recortaría su corpus en las colecciones que resulten solamente un conjunto de textos con un grado mínimo de dispositivos unificadores, es decir, *las antologías de autor y de editor*. Nuevamente, los dos extremos quedan claros pero no los casos entremedio, que es donde se pretende ubicar el espacio de este ‘género’. Además, el *grado de composición* nunca es *cero* ya que la publicación de toda colección, aún la más miscelánea, se justifica mediante al menos un dispositivo ineludible: el *criterio de selección* que es un requisito implícito de la publicación. No hay colección sin selección (autoral o editorial, tácita o expresa).

Audet sostiene que, en la *lógica de la disparidad*, la colección negaría la coherencia unitaria de un *libro-novela* desde su propio interior como *soporte librario*. Aquí, el término *librario* funciona como metonimia de la ‘plenitud’ del *monotexto extenso* que completa el volumen del libro-objeto. Por tanto, hablar de *soporte librario* no solo implica la redundancia tautológica de hablar de un *libro librario*, o la equivalencia anómala de un *soporte novela*, sino que, siendo el *libro-novela* el grado máximo de esta condición canonizada y convencionalizada, a la colección en soporte se la considera *cuasi-libro*, es decir, un libro que niega su condición de ‘plenitud’, un *libro no-librario*. Así, bajo ciertas determinaciones del campo que analizaremos, se sigue confundiendo el *contenedor físico* con su *contenido textual impreso*. El libro *per se* es un mero contenedor, una máquina semióticamente neutra, que admite tanto lo unitario como lo múltiple. No obstante, la canonización moderna de la unidad extensa lo ha impregnado con sus propiedades.

Otro aspecto relevante de esta cuestión al que volveremos es que solo las *colecciones homogéneas de cuentos* serían las que, eventualmente, se enfrentarían al *fantasma* del Libro-Novela.<sup>39</sup> Los casos de *colecciones heterogéneas*, con cuentos, ensayos y/o poemas, quedarían

---

<sup>39</sup> Casos como Leopoldo Lugones *La guerra gaucha* (1905); Alberto Gerchunoff *Los gauchos judíos* (1910); James Joyce *Dubliners* (1914); Thornton Wilder *The Bridge of San Luis Rey* (1927); John Stenbeck *The Pastures of*

fuera de ese problema de límites.<sup>40</sup> Sin embargo, en ellas, la *disparidad* no funciona según una lógica des-integradora, que llevaría a lo antológico, sino según una *lógica de la diferencia* que conecta intertextualmente el conjunto, sin producir una *totalidad*. Existe un *entrettexto*, como propone Audet (2000), pero no se constituye en un *estrato superior* o *englobante*, sino, justamente, en un *entremedio* de relaciones intertextuales.

Los artículos de **Saint-Gelais** y **Audet** emplean una misma noción matemática como metáfora teórica: la de *vectorialidad*. El primero la emplea para describir la propensión del lector a leer el conjunto como colección o como novela, sintetizando en un concepto ambas tendencias; en cambio, el segundo lo emplea en una descripción de los enlaces intertextuales.

Efectivamente, desde la perspectiva de la teoría de la recepción, **Saint-Gelais** propone un *principio de vectorialidad o asimetría*, producto de la ‘hibridez’ de la colección entre novela y antología editorial, y dependiente del horizonte de expectativas del lector empírico, quien tendería a leer una misma colección como “novela que se acerca a la colección de cuentos” o como “colección de cuentos que se acerca a la novela”.<sup>41</sup> Así enunciado, este principio funcionaría como una *orientación de lectura* conectada al modo en que habría que percibir la colección, pero también, a la evaluación crítica y el etiquetado editorial, *prejuicios* con los que se entra a la lectura.

---

*Heaven* (1932), *The Red Pony* (1933) y *Tortilla Flat* (1935); William Faulkner *The Unvanquished* (1936), *The Wild Palms* (1939), y *Go, Down, Moses* (1942); Ray Bradbury *Martian Chronicles* (1950); Manuel Mujica Láinez *Misteriosa Buenos Aires* (1950); Sandra Cisneros *The House on Mango Street* (1984) y *Woman Hollering Creek* (1991); Julia Alvarez *How the García Girls Lost their Accents* (1991), entre muchos otros.

<sup>40</sup> Casos como Leopoldo Lugones *Las fuerzas extrañas* (1906); César Vallejo *Trilce* (1922) y *Escalas melografiadas* (1923); Jean Toomer *Cane* (1923); Ernest Hemingway *In Our Time* (1925); Jorge Luis Borges *Historia universal de la infamia* (1935) y *El hacedor* (1960); Julio Torri *De fusilamientos* (1940); Juan José Arreola *Varia invención* (1949); Julio Cortázar *Historias de cronopios y famas* (1962); John Barth *Lost in the Funhouse* (1968); Robert Coover *Pricksongs and Descants* (1969); Juan José Arreola *Palíndroma* (1971); Augusto Monterroso *Movimiento perpetuo* (1972); Rolando Hinojosa *Estampas del Valle* (1973); Julio Cortázar *Un tal Lucas* (1979); Leslie Marmon Silko *Storyteller* (1981); Tomás Rivera *...y no se lo tragó la tierra* (1987); entre muchos otros.

<sup>41</sup> “Esta distancia [entre la colección y la novela] resulta de un principio en el que, en mi opinión, no hemos insistido lo suficiente y que llamaría principio de vectorialidad (o, si se prefiere, de asimetría) de las hibridaciones genéricas. Una novela que se acerca a la colección de cuentos no logra el mismo dispositivo que una colección que se acerca a la novela. La diferencia no deriva necesariamente del resultado empírico, que en cierto caso puede ser similar (de ahí que determinados textos, según la edición, pasen sin demasiado problema del estado de “colección” al de “novela”), sino más bien a los horizontes de expectativa que se cuestionan en ambos lados. En la medida en que la unidad y la progresión del relato son componentes importantes del horizonte de expectativa en la novela, cualquier ataque a esta unidad y esta progresión es tendencialmente problemático (en diversos grados y teniendo en cuenta las maniobras efectivamente implementadas).” [« Cette distance, elle résulte d’un principe sur lequel, à mon avis, on n’a pas assez insisté, et que j’appellerais le principe de vectorialité (ou, si l’on préfère, d’asymétrie) des hybridations génériques. Un roman qui se rapproche du recueil de nouvelles n’aboutit pas au même dispositif qu’un recueil qui se rapproche du roman. La différence ne tient pas forcément au résultat empirique, qui peut être semblable dans certains cas (de là que certains textes peuvent, selon les éditions, passer sans trop d’encombres du statut de ‘recueil’ à celui de ‘roman’), mais plutôt aux horizons d’attente qui sont en cause de part et d’autre. Dans la mesure où l’unité et la progression du récit sont des composantes majeures de l’horizon d’attente face au roman, toute atteinte à cette unité et à cette progression est tendanciellement problématique (à des degrés divers et compte tenu des manœuvres effectivement mises en œuvre, bien entendu). » (Párrafo 5)



Por tanto, esta tendencia asimétrica hacia uno de esos dos opuestos se constituiría en la suma vectorial de todas aquellas fuerzas en el campo que le hacen tomar al lector empírico una ‘decisión’ acerca de la naturaleza de lo que está leyendo.

En cambio, **Audet** emplea la noción de “vectores o elementos comunes unificadores [que] a veces pueden tejer los textos”, y cuyo equilibrio se encontraría *entremedio* de ambas lógicas, la de totalización y la de disparidad.<sup>42</sup>

Además de estas lógicas de *totalización*, *dispersión*, *reticulación* y *disparidad*, a lo largo de sus artículos y su estudio en libro, Audet explora una serie diversa de modelos metafóricos. Así, emplea la noción de *doble tropismo* para aunar los funcionamientos opuestos producidos por estas lógicas.

(...) su dinámica interna se basa en un *doble tropismo* (en el sentido biológico del término): por un lado, se observa una adhesión voluntaria a la *lógica de la disparidad* en su *negativa a construir una trama textual donde las piezas se imbriquen perfectamente* unas con otras; por otro lado, la presencia de *parámetros que vinculan estas obras con la novela* (puesta en relato, personajes comunes, transfictionalidad) confirma un cierto atractivo por la unificación del conjunto. Estas *atracciones contradictorias*, origen de una *tensión que permanece sin resolver*, modelan profundamente estas (...) obras; *hibridizándolas* en consecuencia. Su especificidad, por tanto, reside en el manejo de esta tensión, en los efectos de sentido producidos por su organización interna y en las apuestas genéricas que este doble tropismo exacerba.<sup>43</sup> (Énfasis añadido)

Esto significa que la lógica de la disparidad se verificaría en la negación de solo dos parámetros del modelo narrativo de la novela: los de *continuidad textual* y *cierre semiótico*. Por lo

---

<sup>42</sup> “Los vectores unificadores o los elementos comunes a veces pueden tejer los textos. Sin embargo, el equilibrio de estos elementos generalmente asegura que la colección no constituya un todo donde las partes sean esclavizadas por una orquestación de conjunto más fuerte, más estrepitosa, que los propios textos. Este sometimiento de las partes en beneficio del todo, propia de la lógica totalizadora, se traduce en la realización de una reagrupación sólo textual. En cambio, la lógica de la disparidad, si no sanciona explícitamente la performatividad de cada uno de los textos, al menos establece una fuerte tensión entre la ejecución de los textos y la del conjunto. Una disparidad textual se impone luego a la mirada, se observa una polifonía (desde un punto de vista enunciativo, temático, estilístico, etc.), manifestando explícitamente una libertad frente al libro, sus limitaciones y sus convenciones.” [«Des vecteurs unifiants ou des éléments communs peuvent parfois tisser les textes. Cependant, le dosage de ces éléments assure généralement que le recueil ne se constitue pas en un tout où les parties seraient asservies par une orchestration d’ensemble plus forte — plus tonitruante — que les textes eux-mêmes. Cet assujettissement des parties au profit du tout, typique de la logique totalisante, a pour conséquence la performance du seul regroupement textuel. Par opposition, la logique du disparate, si elle ne consacre pas explicitement la performativité de chacun des textes, instaure du moins une tension vive entre la performance des textes et celle de l’ensemble. Une disparité textuelle s’impose alors au regard, une polyphonie s’observe (du point de vue énonciatif, thématique, stylistique, etc.), manifestant de façon explicite une liberté face au livre, à ses contraintes et à ses conventions.» (Párrafo 4)]

<sup>43</sup> « (...) leur dynamique interne est fondée sur un double tropisme (au sens biologique du terme) : d’une part, une adhésion volontaire à la logique du disparate s’observe dans leur refus de bâtir une trame textuelle où les morceaux s’imbriquent parfaitement les uns aux autres ; d’autre part, la présence de paramètres apparentant ces ouvrages au roman (mise en récit, personnages communs, transfictionnalité) confirme une certaine attirance pour l’unification de l’ensemble. Ces appels contradictoires, source d’une tension qui reste irrésolue, modèlent profondément ces (...) ouvrages par là même hybrides. Leur spécificité réside donc dans leur gestion de cette tension, dans les effets de sens produits par leur organisation interne et dans les enjeux génériques que ce double tropisme exacerbe. » (Párrafo 5)

que, en la colección, la lógica de totalización se verificaría a través del empleo del resto de parámetros de dicho modelo.

Por tanto, la COLECCIÓN NARRATIVA sería así una novela sin continuidad textual ni cierre semiótico. No habría *doble tropismo*, ni *atracciones contradictorias*, origen de una *tensión* irresoluble, ni tampoco *hibridación*; sino, simplemente, el empleo de los elementos narrativos comunes a todo relato (*récit*, en el sentido barthesiano), a excepción del requisito de continuidad textual unitaria, cerrada y coherente, propio del cuento y la novela modernos. Esta excepción, como veremos, no surge de una ‘elección’ compositiva, autoral o lectoral, sino de la brevedad de los textos y su relación con las dimensiones del libro.

El problema de las *colecciones narrativas* es que, desde el sistema de géneros, aparece inmediatamente el cotejo con la *novela fragmentaria* y de allí, con el modelo general de la *novela clásica* (tendencia hacia el grado óptimo de totalización y grado cero de disparidad). Por tanto, este modelo tiene un alcance limitado. Funciona para la colección narrativa, que tiene la novela como ‘género exógeno’; pero, en muchos casos, especialmente las colecciones híbridas, este modelo no se adecua porque a la disparidad no se le opone ninguna lógica totalizadora sino un efecto de *mayor o menor intratextualidad*, *siempre* parcial, *siempre* dependiente del horizonte de lectura singular de cada lector empírico, para quien *siempre* quedan restos textuales sin conectar al conjunto.

**Audet** también plantea la percepción de la *interrelación* (*cross-linking*) de los textos que ya había sido enunciada por Susan Mann; y que, según el autor, es

(...) quizás el fenómeno de lectura más evidente relacionado con la poética de la colección. Muy a menudo, los libros nos dan la *sensación* de que los textos forman parte de *una red*, una organización que los supera.”<sup>44</sup> (Énfasis añadido)

La vaguedad intuitiva de esta *sensación* bien puede corroborarse en una percepción más objetiva mediante una (re)lectura atenta. Por eso, a continuación, aclara:

Sin embargo, la percepción de este efecto de interrelación no se basa solo en suposiciones e impresiones vagas: deriva de la clara presencia de elementos recurrentes dentro de los cuentos.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> “The perception of a cross-linking is the second, and perhaps the most obvious, reading phenomenon related to the poetics of the collection. Very often, books give us the sense that the texts are part of a network, an organization that exceeds them.” (Ibidem)

<sup>45</sup> “However, the perception of this cross-linking effect is not only based on suppositions and vague impressions: it stems from the clear presence of recurring elements within the short stories.” (Ib.)

Con la noción de *elementos recurrentes* el autor estaría retomando el modelo inmanentista de *patrones dinámicos de recurrencia* de Forest Ingram. No obstante, a párrafo seguido, cambia de opinión, sosteniendo que

Sin embargo, es importante recordar que la idea de *una red* tejida entre los textos sigue siendo el *resultado de la decisión del lector de prestar atención a los elementos recurrentes*, es posible que uno no los haya notado, *y de atribuirles significado*, un significado *que la colección no deja de producir* a través de su propia forma.<sup>46</sup> (Énfasis añadido)

Estos dos “sin embargo” en párrafos contiguos muestran la vacilación entre los condicionamientos de la *estructura* y los de la *recepción*. Así, la red semiótica entre los textos no depende de una especie de *decisión voluntaria* del lector empírico, sino de su *percepción lectora* del objeto semiótico delimitada por ciertos *saberes conscientes* e *inculcaciones inconscientes del habitus* que lo habilitan a captar solo *un subconjunto de los enlaces intertextuales que en potencia presenta cada colección*. Por tanto, esta función semiótica potencial que contrae el conjunto en una lectura empírica singular es *solo parcialmente* actualizada en cada secuencia permutativa, la cual resulta complementaria de las demás.

Al plantear estas dos tendencias en términos de *lógicas*, las cuales se pueden aplicar a la producción, al producto y a su recepción, Audet supera la problemática de planteos anteriores en los cuales, al comparar la *colección (recueil o Short Story Cycle)*, con la *novela* y con la *mera colección editorial*, intentaban correlacionar un tipo específico de semiosis monotextual (la novelística) con un tipo específico de espacialización física (la secuencial) de un múltiple de textos en el dispositivo material del libro, parámetros de naturaleza diferente, e irreducibles a una correlación lógica coherente.

Si antes el autor había planteado un modelo de estratos textuales, horizontales y superpuestos, explora luego uno de *transversalidad* que lo lleva a proponer el modelo metafórico del *quilting* o *patchwork*. Con la imagen del trozo de tela *usada* que se cose a otros para confeccionar un *quilt* intenta dar cuenta de la publicación de los cuentos (o al menos su existencia) *previa* a ser puestos en colección, y con la metáfora del *stitching* (cosido, costura), las interrelaciones unificadoras o totalizadoras.

---

<sup>46</sup> “However, it is important to remember that the idea of a web spun between the texts remains the result of the reader’s decision to pay attention to recurring elements – one may not have noticed them – and to attribute meaning to them, a meaning that the collection does not fail to produce through its very form.” (38)

El acto del *quilting* establece un nuevo *contexto*, creado por la *recopilación de textos dispersos*; de esta manera, conduce a una *lectura relacional*, en la medida en que los textos puedan verse influenciados por su *entorno*.<sup>47</sup> (Énfasis añadido)

Descrita así, la poética del *quilting* se referiría directamente a la constitución de un *conjunto* (recopilación de textos dispersos) y de una *intertextualidad* entre ellos (lectura relacional). Según el autor, esta “idea polisémica” ilustraría los “procesos subyacentes involucrados en la escritura y la lectura de una colección” (“underlying processes involved in writing and reading a collection.”). Por tanto, el “acto del *quilting*” metaforizaría el proceso de producción y de recepción al mismo tiempo, con las mismas propiedades y operaciones, como una repetición en espejo.

La metáfora no deja de ser funcional pero solo a la colección una vez puesta en libro. Si nos atenemos a la noción, el *quilting* opera en un espacio solo bidimensional; y los trozos de tela están cosidos a un número limitado de otros por lo que el diseño permanece estático. Hay interrelaciones de texturas al usar varios trozos de cada tela intercalados con los de las otras, según un diseño singular; pero una vez confeccionado el *quilt*, de todos los diseños de conjunto posibles, solo queda realizado *uno*. Por tanto, la metáfora extrapolada, más que dar cuenta de los “procesos subyacentes involucrados en la escritura y la lectura de una colección”, explicaría mejor la fijeza con que los textos quedan ubicados en el soporte en el *patrón estático de estructura externa* postulado por Ingram. Y lo *estático* no se debe a propiedades de la colección en sí, sino justamente a su disposición fijada en el soporte para su publicación.

Finalmente, **Audet** (2010 y 2014) analiza el proceso de generación de lo fragmentario en colecciones más heterogéneas que el *recueil de nouvelles* promedio bajo un modelo inmanentista, en el orden de lo

(...) *poético* de estas prácticas, orientado no a los resultados de una escritura fragmentada sino al proceso que la genera (...). En este sentido, sería más correcto no designar como objeto de esta investigación a las obras narrativas fragmentadas; [sino] *identificar un proceso general involucrado en ellas que podría constituir una vía heurística*. Propongamos aquí llamarlo “*difracción*”, ya sea *textual o narrativa*. La narrativa contemporánea se caracteriza así por *diversas operaciones de difracción, que fragmentan el texto, la narración y el sentido, en favor de una captación del mundo que rechaza un discurso único y simplificador*. (...) El estudio de los procesos de difracción ayuda a reducir algunos de los problemas asociados al análisis poético de las obras actuales. Relativiza fuertemente el *determinante genérico* (la pertenencia a un género o las modalidades de hibridación genéricas); coloca el examen de los componentes narrativos en una relación que no es la de conformidad con el *modelo canónico*, sino más bien del *orden de la experimentación*. En tal

---

<sup>47</sup> “The act of ‘quilting’ establishes a novel context, created by the gathering of otherwise dispersed texts; in this way, it leads to a relational reading, insofar as the texts are likely to be influenced by their surroundings.” (40)

contexto, el análisis de obras exploratorias o apenas sostenidas por una categorización genérica parece más fácil. (...) Las visiones, los roles de los personajes y las historias están *desarticuladas, fragmentadas*, como si el texto, la voz narrativa y la trama hubieran sido puestos a través de un *prisma* que descompusiera su complejidad. En una palabra, están difractados.<sup>48</sup> (Énfasis añadido)

En suma, como aproximación heurística por fuera del sistema genológico y del modelo canónico de la novela, el proceso general de la *difracción* implicaría una fragmentación, al mismo tiempo polifónica y analítica, del texto, la narración y el sentido. Una descomposición de lo complejo en elementos más simples. Pero hay un problema con la categoría elegida para describir esta vía.

La *difracción* es una variedad de la operación analítica más general de la *descomposición*, en este caso física, aplicada a las frecuencias lumínicas, por la cual se produce el espectro diferencial de los colores que aparecen mezclados en percepción de la luz blanca. Las frecuencias correspondientes a los colores no son fragmentos de la luz blanca, sino ondas electromagnéticas discretas coexistentes en el haz de luz que solo en la mente humana producen la percepción de lo blanco. De modo que se confunden aquí las nociones de un *todo fragmentado* y de un *entero, separable y autónomo*. La difracción separa esas frecuencias en *quanta* discretos que percibimos como colores. Por tanto, la *fragmentación* y la *difracción* no pueden constituir una aproximación heurística coherente consigo misma. En las conclusiones a este estado de la cuestión veremos que la noción de un *todo fragmentado* aplicada a la colección ya de por sí tiene problemas de adecuación descriptiva. Y si bien, la noción de *difracción* implica que en la colección hay objetos enteros separables (cuentos, ensayos, &c), la multiplicidad de estructuras y procesos compositivos en las colecciones posibles y existentes excede el alcance de esta noción por lo que habría que implementar como modelo aquella operación más general, la de *descomposición*. Esta última sería más adecuada a la generalización que pretende el autor; pero, sin embargo, ¿qué es lo que se *des-compone* en la producción y la lectura de una colección? Responde Audet:

---

<sup>48</sup> « Une pensée poétique de ces pratiques, orientée non sur les résultats d'une écriture éclatée mais sur le processus qui la génère, paraît une piste féconde pour mieux saisir les enjeux qui leur sont propres. En ce sens, il serait plus juste de ne pas désigner comme objet de cette recherche les œuvres narratives éclatées ; l'identification d'un processus général impliqué dans ces œuvres pourrait constituer une avenue heuristique. Proposons ici de le nommer "diffraction", que celle-ci soit textuelle ou narrative. Le récit contemporain se caractériserait ainsi par diverses opérations de diffraction, qui fragmenteraient le texte, le récit et le sens, au profit d'une saisie du monde qui refuse un discours unique et simplificateur. » (2010 : 25-26) « L'étude des processus de diffraction permet de réduire certains problèmes liés à l'analyse poétique d'œuvres actuelles. Elle relativise fortement le déterminant générique (l'appartenance à un genre ou les modalités d'hybridation générique) ; elle place l'examen des composantes narratives dans un rapport qui est non pas celui d'une conformité au modèle canonique, mais plutôt de l'ordre de l'expérimentation. Dans un tel contexte, l'analyse d'œuvres exploratoires ou peu prises en charge par une catégorisation générique paraît plus aisée. » (26) (...) "Views, character roles and stories are disjointed, fragmented, as if the text, the narrative voice and the plot had been put through a prism that decomposed their complexity. They are, in a word, diffracted." (2014: 43)

¿Qué puede ser una colección? Abordada desde el ángulo de la poética, esta cuestión se enmarca en una descripción de las *formas* literarias, pero ¿de qué formas podemos hablar en el caso de la colección? ¿Cómo abordar lo que emerge indirectamente y pertenece al intervalo creado entre las historias?<sup>49</sup> (Énfasis en cursiva original; subrayado añadido)

Estas preguntas son clave pero han quedado sin respuesta: ¿cuál es la estructura compositiva propia del formato de la colección y cuál es su funcionamiento correlativo? Y ¿desde qué marco analítico abordar los efectos semióticos del *espacio discontinuo producido en y por un múltiple de textos*? En esto se ha concentrado nuestra investigación.

## *Estudios en español*

Los estudios acerca de las *colecciones de textos integrados* en Latinoamérica se enfocan en (1) el cuestionamiento a la estética moderna del cierre y a la teoría genológica; (2) los estudios de la minificción y su gran desarrollo regional; y (3) los límites de las colecciones con la denominada *novela fragmentaria*.

Comparadas con las colecciones en otros idiomas, especialmente las estadounidenses, los rasgos más importantes que observan los teóricos en el corpus regional son la *heterogeneidad* en la composición y la *hibridez* de los textos.

**Enrique Anderson Imbert** (1979) introduce la teoría de Ingram para analizar el fenómeno de las colecciones latinoamericanas y, usando una broma en serio, da cuenta de esas propiedades.

Sugiero a Ingram una cuarta clase de ciclos cuentísticos que consistiría en la negación, precisamente, de las tres que él distingue: una clase de ciclos *descompuestos*, *desarreglados* y *descompletados*. (48, énfasis añadido)

Para describir y nombrar el género, de las múltiples y diversas interrelaciones que pueden producirse entre los textos de una colección, **Gabriela Mora** ([1993] 2006) generaliza la de *integración*.

Llamamos *integrada* a la colección de cuentos que presenta *paradigmas de relación entre los diversos relatos*, para distinguirla de otra de tipo ‘misceláneo’ en que dicha relación no existe. (53, énfasis añadido)

Esta es una elección categorial problemática, ya que la noción de *integrar*, según el DRAE, es la de “constituir un *todo*” por tanto, su paradigma de relación es el de la continuidad, la compleción y el cierre; y eso es algo que las colecciones en general, y las latinoamericanas en

---

<sup>49</sup> “[W]hat can a collection be? Approached from the angle of poetics, this question falls within the framework of a description of literary *forms*, but which forms can we speak of in the case of the collection? How are we to address that which emerges indirectly and belongs to the interval created between the stories?” (2014: 36)

particular, se resisten a verificar. Que, en el conjunto, los textos presenten elementos y funciones en común no necesariamente lleva a una relación de integración en un todo. Hay otros paradigmas de relación posibles. Y en este no quedan representadas justamente esas dos características diferenciales de la colección latinoamericana: la *heterogeneidad* y la *hibridez*. ¿Qué operación compositiva integraría estas a un *todo* macrotextual?

Asimismo, la autora adopta de la teoría estadounidense las denominaciones taxonómicas de colecciones integradas “*cíclica*” y “*secuencial*”, aún más difíciles de aplicar a un corpus cuyas variaciones compositivas exceden en mucho al ciclo y la secuencia.<sup>50</sup>

Como lo hiciera Ricard (1976) con su división de los *recueils* entre el “modelo boccaciano”, estructuralmente sostenido por el relato marco, y el “modelo moderno”, sostenido por conexiones entre los textos, **Miguel Gomes** (2000) observa que

(...) la constitución de ciclos de narraciones breves en la época moderna en muy pocas oportunidades (...) es explícita, con signos flagrantes como el marco ficticio a la manera de las *Mil y una noches* o *El Conde Lucanor*, sino que se manifiesta por canales más oblicuos (...) (560)

Como desarrollaremos, estos “canales oblicuos” son, en realidad, los de una *intertextualidad de conjunto*, producto de la yuxtaposición de los textos y la decodificación de cada lector empírico según sus saberes y *habitus*.

Así, partiendo del concepto de “ámbitos de indeterminación” de Roman Ingarden,<sup>51</sup> Gomes plantea que, en la producción latinoamericana,

(...) la labor del autor de ciclos de cuentos actual tiende a ser una voluntaria protección de ese *espacio polivalente*; en otras palabras, permitir que *dos o más alternativas de comprensión coexistan sin que una de ellas elimine el abanico de posibilidades del que proviene*. (560, énfasis añadido)

Sin embargo, este *abanico de alternativas de comprensión*, tácitamente, siempre se verifica *solo* sobre la secuencia publicada, por lo que esa polivalencia se efectúa solo a partir de las diferencias entre lectores, en sus saberes y *habitus*. Veremos que ese espacio polivalente que produce semiosis alternativas no se limita solo a la diversidad de las lecturas empíricas, sino también incluye la diversidad que surge de la potencial combinatoria permutativa propia del conjunto múltiple de textos ante la lectura temporal que los secuencia.

---

<sup>50</sup> No hay que olvidar que los lectores académicos, en tanto agentes del campo, no estamos exentos de *habitus* de lectura que pueden funcionar como inculcaciones inconscientes. Parece factible pensar aquí que el ‘género exógeno’ de la novela y el paradigma lingüístico en general han determinado las elecciones de Mora; como la de muchos otros.

<sup>51</sup> En *La obra de arte literaria*. Gomes emplea la traducción al inglés (Ingarden, Roman, *The Literary Work of Art*, George Grabowicz, tr., Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1973).

Por otro lado, lo que en los estudios en inglés y francés se percibe como una *tensión entre el texto individual y la colección*, Gomes lo considera un movimiento dialéctico:

El arte del ciclo de cuentos es “cinético” en el sentido que a esta palabra dio Stanley Fish: “no se ofrece a interpretaciones estáticas porque se niega a permanecer inmóvil e impide que nosotros lo hagamos”<sup>52</sup>. El movimiento que aquí describiré es el que va del cuento al libro o al revés. (561)

Este carácter cinético de la colección es real, hace a la dinámica misma de lo múltiple, produciendo una movilidad que no se sitúa, como propone Gomes, al nivel de una lectura comparativa entre cuento y libro (en la problemática entre “el uno y los muchos”), sino al nivel de una estructura de conjunto cuyos elementos pueden ser permutados en el orden temporal de la lectura, produciendo efectos semióticos diversos, variables y complejos. En sección VI.2 analizamos esta tensión que se produce entre esta movilidad potencial de los textos en la colección y la secuencia publicada en soporte, determinada por el eje de encuadernación.

Gomes considera cuatro aspectos que han caracterizado al ciclo de cuentos latinoamericano: la *parataxis*, la *hipotaxis*, el *paratexto* y el *contexto*.

En los términos del autor, la *parataxis* implica la *yuxtaposición de todas las partes por igual*, cuyo caso más claro está en las colecciones misceláneas; en cambio, la *hipotaxis* implica “la sujeción de una porción del volumen a otra” (562) y puede ser de dos tipos:

El primero estructura la totalidad de la obra, según los ejemplos de la Antigüedad; el segundo agrupa únicamente una porción de cuentos y no afecta de modo directo a otros del mismo volumen. (563)

Con ‘ejemplos de la Antigüedad’ se refiere a la hipotaxis de la *colección enmarcada*; y con la de una ‘porción de cuentos’, al conjunto de *subcolecciones* incluidas en una colección, como en *Casa de Geishas* de Ana María Shua, entre muchas. Ambas hipotaxis son dispositivos compositivos de la *estructura de conjunto* a partir de una operación de *inclusión*; en la primera, la del conjunto agrupado por un relato marco, y la segunda, la de subconjuntos en el conjunto completo. Finalmente, del *aparato paratextual* Gomes considera títulos, subtítulos, dedicatorias, epígrafes, prólogos, epílogos, secciones y datación. Finalmente, el *contexto* está constituido por lo editorial, lo autoral y lo sociohistórico en el campo.

---

<sup>52</sup> Citado y traducido por Gomes de J. Tompkins, *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1994:83.



**Juan Armando Epple** (2000) es uno de los numerosos teóricos que han desarrollado los estudios acerca de la minificción latinoamericana. Desde una perspectiva del desarrollo histórico de formatos y géneros, Epple encuentra un antecedente de la *microficción* en

(...) esa propuesta narrativa que buscó romper con las normas de la novela tradicional y sus expectativas de lectura, la que primero se identificó como ‘antinovela’ y luego, a falta de mejor nombre, como “novela fragmentada”.<sup>53</sup>

Por tanto, la operación que llevaría de la novela *convencional* a la *antinovela* y de ella a la *minificción* se basaría en un sucesivo proceso de *fragmentación* de un texto extenso hasta lo minúsculo; pero siempre bajo la noción o etiqueta de *novela*; como si el texto extenso original que ocupaba todo el espacio del soporte se hubiese roto en segmentos cada vez más pequeños, pero siempre abarcando ese espacio y manteniendo la unidad textual original.

Sin embargo, la autonomía que estos teóricos le aducen a los textos y su coexistencia en conjunto yuxtapuesto presenta una operación de *agregado* que cuestiona la des/integración que implica una estructura de fragmentos. Volvemos a esto en el punto 3 de las conclusiones.

Finalmente, en sus efectos en el campo y la recepción, **Miguel Gomes** considera que la colección en Latinoamérica es producto de

(...) una *estética* que por una parte *subvierte la concepción tradicional de la novela* como un *orden secuencialmente lógico*, deroga la noción de *totalidad comprensiva*, o la ilusión de totalidad, y con ello la confianza en la *potestad del narrador*, y por otra –quizás su aporte más renovador– apela a un nuevo tipo de lector, *un lector que debe involucrarse activamente en el proceso narrativo y ejercitar sus propias estrategias de lectura*. (...) La fragmentación a la vez desjerarquiza los *supuestos de coherencia textual* y en algunos casos, como en el notable ejemplo de *Rayuela*, de *filiaciones genéricas*, y para el fenómeno que aquí nos interesa pesquisar, suele investir al *segmento narrativo de una densidad significativa mayor*. (11) (Énfasis añadido)

Estas operaciones y construcciones de sujetos resultan generalizables al formato mismo de toda colección como propiedades y funciones inherentes a su condición de múltiple semiótico y que entran en tensión con la percepción narratológico-genológica que se ha vuelto un *habitus* de lectura.

**Graciela Tomassini** (2004) continúa la exploración de la frontera difusa entre la *colección de cuentos* y la *novela fragmentada*:

En el corpus narrativo de las últimas décadas existen numerosos volúmenes que se resisten a encasillamientos genéricos rígidos: libros de cuentos que pueden ser leídos como

---

<sup>53</sup> Se refiere a *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, *La feria* (1963), de Juan José Arreola, *Gestos* (1963) y *De donde son los cantantes* (1967), de Severo Sarduy, *Tres tristes tigres* (1965), de Guillermo Cabrera Infante, *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), de Salvador Elizondo, *Morirás lejos* (1967), de José Emilio Pacheco, y *Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)* (1967) de Macedonio Fernández.

novelas, novelas fragmentadas, hechas de piezas narrativas menores relativamente autónomas pero vinculadas entre sí, ofrecen testimonio suficiente de que *la escritura, y la productividad que le es propia (...) subordina la presión de los géneros como formas estéticas establecidas que reclaman modos particulares de lectura.* (2, énfasis añadido)

En efecto, esta subordinación del género textual se verifica por la naturaleza múltiple del conjunto en la que cada texto puede participar de un género u otro, de modo que la propiedad genológica aparece en los textos individuales pero no en el conjunto; el cual, solo en los casos más homogéneos, podría participar de un macrogénero como la narrativa, la ensayística o la poesía.

El corpus de la autora está conformado por colecciones que implican un “borramiento de fronteras entre géneros, y aún entre macro-géneros, o matrices de géneros, como la novela y el cuento”<sup>54</sup> (8); y comenta:

(...) [S]on textos que admiten diversas modalidades de lectura. Las interrelaciones que guardan los cuentos-capítulos entre sí los acercan a lo que Epple denomina “novela fragmentada”, pero la relativa autonomía de cada pieza, su disponibilidad a la lectura independiente y a la antologización, los asimilan a las “colecciones de cuentos y relatos integrados” analizados por Mora. (24)

Sin embargo, en la lectura de Tomassini, permanecen los problemas de autonomía y fragmentación, de duplicación de nombres, su posible superposición, y la dificultad de diferenciar de manera objetiva el conjunto que nombran.

**Lauro Zavala** (2006) reformula esta problemática en términos de *estrategias de serialidad* que operan en la estructuración hipotáctica y paratáctica de la colección, sin apartarse del paradigma de la *fragmentación* aplicado en los análisis anteriores.

Cada uno de los títulos mencionados hasta aquí puede ser sometido a un análisis en el que sean reconocidas las *estrategias de organización estructural de cada serie*, con el fin de estudiar *las fronteras entre el todo y la parte*.<sup>55</sup> A estos mecanismos de unidad y fragmentación se les podría denominar *estrategias de serialidad*. En resumen, estas estrategias son de carácter *hipotáctico* (series de unidades narrativas subordinadas, donde cada una está ligada en un orden sintáctico necesario) y *paratáctico* (series de unidades narrativas coordinadas, donde cada una es *relativamente autónoma y recombinable* durante la lectura). (136, énfasis añadido)

A pesar de atenerse a la dialéctica de la parte y el todo, cuya problemática veremos, este es el primer teórico en señalar la propiedad permutativa de los textos en la colección, aunque no profundiza en la dinámica de la recepción que esto implica.

---

<sup>54</sup> *Bajo bandera* (1991) de Guillermo Saccomanno, *Ni perros ni gatos* (1987) y *Gente del bajo* (1995) de Antonio Dal Massetto e *Historia Argentina* (1991/1993/1998) de Rodrigo Fresán.

<sup>55</sup> El corpus del autor consiste en *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) de Salvador Elizondo, y *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco.

Asimismo, en tanto “mecanismos de unidad y fragmentación”, estas *estrategias* están correlacionadas con los *dispositivos unificadores y autonomizadores* propuestos por los estudios estadounidenses y con los mecanismos de *totalización, novelización, difracción y dispersión* de la teoría en francés.

Finalmente, Zavala propone diferenciar entre el ‘género’ de los *cuentos integrados* y “otras formas de series textuales” de las que proporciona una taxonomía en un espectro que incluye denominaciones previas como *novela fragmentaria, minificciones integradas, ciclos de minifcción y cuentos dispersos*.<sup>56</sup> Pero, además, propone la coexistencia simultánea de estos nombres para una misma colección: es decir, los *ciclos de minifcción* pueden ser leídos como *novelas de fragmentación extrema* o como *series de microrrelatos integrados*; lo cual invalida la taxonomía propuesta, cuyos límites son de por sí problemáticos como puede verse en nota 56.

Esto pone en claro los problemas de una taxonomía de fronteras difusas que produce *arbitrariedad en el recorte* (¿por qué cinco categorías?, ¿por qué no cuatro o siete?) y *arbitrariedad nominal* (¿qué otra diferencia hay entre *novela fragmentada* y *minifcción integrada* que la nominal?). Similarmente a la teoría en inglés, los nombres terminan construyendo arbitrariamente los objetos, son aplicados a un corpus de casos, pero no se logra la adecuación descriptiva y explicativa y la generalización necesarias para abarcar la totalidad de casos existentes y posibles.

Finalmente, para ejemplificar el espectro heterogéneo de criterios taxonómicos empleados en la clasificación de las colecciones latinoamericanas citamos una lista en la que **Pablo Brescia y Evelia Romano** (2006) enumeran los *patrones clásicos de integración*: (1) un marco que reúne a narradores y oyentes, (2) la itinerancia de personajes por diversos textos de un mismo autor, (3) los espacios (*setting*) que funcionan como campo de referencia para un grupo de relatos, (4) los

---

<sup>56</sup> **Cuentos integrados**: “una serie de cuentos (...) escritos teniendo en mente su relación entre sí, de tal manera que en conjunto adquieren una clara unidad estructural.” **Novela fragmentaria**: “(...) novelas formadas por una sucesión de fragmentos cuya organización no necesariamente conserva una lógica secuencial.” Ejemplo: *La feria* (1963) de Juan José Arreola. **Minificciones integradas**: “Las novelas formadas por series de minifcción (textos literarios extremadamente breves) [que] constituyen un género liminal (es decir, fronterizo) (...) Las series de minifcción constituyen un género textual cuya identidad se define precisamente por ubicarse en la incertidumbre, es decir, en el espacio fronterizo, liminal, paradójico, indeterminado, productivo, en el que toda interpretación excluyente es literariamente irrelevante.” Ejemplos: *Varia invención* (1949) y *Palíndroma* (1971) de Juan José Arreola; *Historias de cronopios y de famas* (1974) de Julio Cortázar. **Ciclos de minifcción**: “(...) series que, sin tener la extensión ni la estructura de una novela, están formadas por parodias y pastiches genéricos, así como por diversos juegos estructurales, intertextuales y lingüísticos.” Ejemplos: *De fusilamientos* (1940) de Julio Torri, y *El hacedor* (1960) de Jorge Luis Borges. **Cuentos dispersos**: “[...] compilación de cuentos, minificciones, capítulos o fragmentos de uno o varios textos que son reorganizados para producir proyectos editoriales específicos; fragmentos extremadamente breves de obras muy voluminosas, creando así numerosas minificciones a partir de un acto nominal y de lectura (...) los *cuentos completos* de un autor canónico (...) recopilaciones de textos breves realizadas por un mismo autor.”

referentes históricos, sociales y culturales, y (5) las diversas estrategias textuales: títulos, prólogos, epílogos, relatos enmarcadores, patrones secuenciales, repetición de estructuras.<sup>57</sup> (40)

El primero y el quinto se refieren a la *estructura compositiva* del conjunto, el segundo y tercero, al nivel del *mundo ficticio* configurados en los textos (personajes y setting), y el cuarto, al *campo* en el que se inserta la colección. Esto no agota los parámetros, que son muchos, pero esta lista carece de un factor común que la estructure y le dé coherencia.

### ***Estudios en italiano***

La noción de *macrotesto* surgió en el ámbito de los estudios literarios y filológicos en torno a la revista *Strumenti critici* que en la década de 1970 contribuyó al establecimiento del paradigma estructuralista en la academia italiana. Se considera que su definición y conceptualización teórica aparecen en un artículo de Maria Corti (1975) en el nº 27 de dicha revista; sin embargo, la noción, incluso el término, tuvo usos anteriores, particularmente en el estudio de poemarios.

En 1967, la revista *Paragone* publica un artículo de **Gérard Genot** que, según sugiere Viti (2014:105-106), influyó en la noción del objeto de estudio.<sup>58</sup> Genot diferencia las colecciones narrativas de los poemarios partiendo de las conexiones estructurales, que en las primeras son de naturaleza lógica-cronológica, y en los segundos, metafóricas y metonímicas.

Al año siguiente, **Cesare Segre** analiza la relación entre microestructuras y macroestructuras en el poemario *Soledades* de Antonio Machado.<sup>59</sup> Segre describe esta relación como un diagrama ascendente, en el que cada poema estaría necesariamente relacionado con el siguiente, creando una acumulación gradual de significado a medida que progresa la colección. Es de destacar que esta noción de desarrollo según la secuencia publicada en el libro influyó en todas las consideraciones posteriores sobre el *macrotesto*.

En 1975, en el número 26 de *Strumenti critici*, **Marco Santagata** emplea el término, sin definirlo, para describir la estructura del *Canzoniere* de Petrarca ya que los poemas están interconectados, de modo que el significado general de la obra excede la suma de sus componentes y puede ser percibida como un texto unitario.<sup>60</sup> Santagata considera que existen dos

---

<sup>57</sup> Cf. la lista del corpus considerado por los autores en Anexo I.

<sup>58</sup> Genot, Gérard (1967). "Strutture narrative della poesia lirica". *Paragone*, nuova serie: 18, 32, 35-52. Tomado de Viti (2014).

<sup>59</sup> Segre, Cesare (1968). "Sistema e strutture nelle *Soledades* di A. Machado". *Strumenti critici*: 2, 3, 269-303. Tomado de Viti (2014).

<sup>60</sup> Santagata, Marco (1975). "Conessioni intertestuali nel *Canzoniere* del Petrarca". *Strumenti critici*: 9, 26, 80-112. Tomado de Viti (2014).

tipos de *enlaces* que conectan sintagmáticamente los poemas contiguos, los *de transformación* y los *de equivalencia*, produciendo efectos de continuidad semántica y teleológica en el poemario. Los primeros producen una variación dinámica progresiva de elementos textuales en la sucesión de los poemas. Los segundos permiten la identificación de la continuidad mediante repeticiones o paralelismos de elementos similares invariables. Como consecuencia, según el autor, de subvertir en la lectura el orden de encuadernación, la progresión semántica identificada por los enlaces de transformación perdería su coherencia, mientras que la continuidad identificada por los enlaces de equivalencia permanecería inalterada.

Ese mismo año (1975), entonces, **Maria Corti** produce la versión canonizada de la teoría. Para la autora, una colección adquiere el estatus de *macrotesto*

(...) cuando se verifica al menos una de estas condiciones: 1) si hay una combinatoria de elementos temáticos y/o formales implementados en la organización de todos los textos produciendo la unidad de la colección; 2) si, además, hay una progresión del discurso, para la cual cada texto solo puede estar en el lugar donde se encuentra.<sup>61</sup>

La primera condición se refiere a la presencia de elementos *unificadores* que interrelacionan los cuentos; condición, como vimos, considerada en los estudios en los otros idiomas. Sin razones explícitas, Corti limita el recorte de estos elementos a lo temático y lo formal, dejando de lado, no solo otros elementos retóricos y de otros órdenes, sino, fundamentalmente, lo narrativo.

La segunda condición plantea un orden de lectura necesario y fijo en la distribución de los cuentos en el soporte según una “progresión del discurso”; lo cual solo puede ser adecuadamente analizado desde el punto de vista narratológico, por lo que se estaría refiriendo a una *trama global*; es decir, en rigor estructuralista, la progresión lógico-cronológica al nivel de la *historia* más que al nivel del *discurso*, ya que este, en tanto enunciado lingüístico, es siempre progresivo, y al mismo tiempo puede aparecer localmente desordenado con respecto a dicha progresión, como en los casos de información analéptica o proléptica.

Desde una perspectiva lectoral, este enunciado adquiere carácter prescriptivo: ‘toda vez que haya una historia global, los textos *deben* leerse en el orden en que se encuentran en el soporte’. Esto implicaría una diferenciación tácita del *macrotesto* con la *novela fragmentada y dislocada*, ya que en esta el orden de la trama es alterado por el orden de los textos.

---

<sup>61</sup> “La funzionalità e possibilità di informazione di una raccolta come tale si ha quando si verifica almeno una di queste condizioni: 1) se esiste una combinatoria di elementi tematici e/o formali che si attua nella organizzazione di tutti i testi e produce l’unità della raccolta; 2) se vi è addirittura una progressione di discorso per cui ogni testo non può stare che al posto in cui si trova.” (Corti [1975] 1978:186).

Vistas de esta manera aislada, estas dos condiciones resultan claras; sin embargo, se encuentran insertadas en una estructura enunciativa que presenta algunos problemas. Se indica que para producir un *macrotesto* debe verificarse “al menos una” de las dos, por lo que cada una resultaría independiente, volviéndose condición *suficiente* pero no individualmente *necesaria*. Sin embargo, en rigor, la segunda se encuentra supeditada a la primera porque para que haya una trama global debe haber una combinatoria de elementos propios de la misma (acciones lógicas y cronológicamente consecutivas ejecutadas por determinados actantes en un recorte espaciotemporal) que aparezcan en todos los cuentos. De hecho, si no hay trama global, la prescripción de lectura según el orden dispuesto en el soporte deja de ser relevante, como ocurre en las antologías o ‘meras’ colecciones editoriales. Paradójicamente, esa supeditación aparece reafirmada en el *addirittura* que entra en directa contradicción con el *al meno una*.

Efectivamente, si la primera condición es independiente de la segunda, eso significaría que es suficiente que los textos de una *raccolta* tengan elementos en común para que esta sea considerada *macrotesto*, a pesar de no haber progresión narrativa global, como ocurre puntualmente con los elementos temáticos y formales. Entonces, los textos se podrían leer en cualquier orden, como en una antología.

Si Corti hubiese evitado el “*almeno una*” y el “*addirittura*”, que ambiguan su definición, podría haber planteado que ambas condiciones son necesarias; porque eso, en definitiva, parece ser lo que para la autora implica un *macrotesto*, elementos en común distribuidos en progresión teleológica.

Finalmente, si nos atenemos a esta definición, la noción de *macrotesto* debería abarcar también la de novela, ya que en esta existe, por excelencia, “una progresión del discurso, para el cual cada texto solo puede estar en el lugar donde se encuentra”. Por tanto, la definición no delimita claramente su objeto.

Posteriormente, **Alessandro Viti** (2014) hace una interpretación narratológica de la primera condición que se vuelve más problemática:

En mi opinión, la base teórica de la primera condición establecida por Corti no siempre se ha entendido o aplicado correctamente: *todos y cada uno de los cuentos incluidos en una colección deben repetir la misma estructura narrativa*. Más precisamente, *la macroestructura se repite en cada microestructura*. Por tanto, a diferencia de los otros tipos de ciclos o secuencias de cuentos, un *macrotesto* no se limita a un conjunto de características estilísticas y formales que trascienden los cuentos individuales y los unen. (...) [E]l *macrotesto* no es como un *mosaico* en el que todas las piezas coinciden para dar forma a una imagen; más bien, es un *marco* que contiene una serie de *mecanismos pequeños, perfectamente independientes*, uno al lado del otro e idénticos entre sí, reproduciendo cada uno de ellos la estructura general, como una *sinécdoque literaria perfecta*. Si no se cumple esta condición, no

hay macrotesto; solo una mera colección con características compartidas que relacionan los cuentos individuales.<sup>62</sup> (Énfasis añadido)

En realidad, lo que plantea Viti es estructuralmente imposible: una serie de estructuras narrativas idénticas que al ser puestas en colección producen una macroestructura narrativa idéntica a la de (cada una de) ellas. Sin embargo, si cada cuento tiene la estructura convencional (principio, medio y fin) y la colección es solo la suma de los cuentos, ¿cómo logra el macrotesto adquirir esa estructura tripartita? Eso llevaría a que los cuentos ubicados al comienzo, en el medio y al final no puedan ser *ni idénticos ni perfectamente independientes*, ya que así desaparecería lo diferencial de las tres partes en la estructura global. Por otro lado, si el macrotesto es una estructura narrativa convencional (principio, medio y fin) no puede ser *marco*, ya que este ocuparía un espacio diferente, narrativo y peritextual al mismo tiempo; y, porque, una vez más, ¿cómo puede surgir la función *marco* de la suma de los cuentos? En conclusión, este modelo de una “sinécdoque literaria perfecta” entre los cuentos y la colección resulta impracticable.

De hecho, al considerar la presencia de “elementos temáticos y/o formales” sin especificaciones ni restricciones, la definición de Corti plantearía una perspectiva mucho más amplia, por lo que su modelo del *macrotesto* se equipararía a los del *Short Story Cycle* y del *recueil de nouvelles*.

En conclusión, la noción de *macrotesto* resulta tan restrictiva que abarca solo el caso estudiado por Corti:

Italo Calvino dedicó dos series de cuentos a la historia del personaje Marcovaldo, de los cuales el primero, compuesto por diez textos, fue publicado en la sección titulada *Gli idilli difficili* en *I racconti* (Einaudi, Turín 1958); la segunda serie, duplicada en el número de textos, fue publicada en volumen en 1963, nuevamente por Einaudi, con ilustraciones de Sergio Tofano. Esta segunda colección de veinte cuentos titulada *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, reimpresa en 1966 tanto en el "Nuovi Coralli" (n. 44) como en una edición escolar con presentación y notas del autor, ha eclipsado la primera colección que descendió al papel de Cenicienta; Calvino mismo ha favorecido en cierto modo la desatención de los críticos hacia una investigación comparativa de las dos colecciones al escribir una introducción a la segunda en la que, de los veinte relatos, se da una "instrucción de uso" (las palabras son suyas) que queda situada en la perspectiva del año '63. Un caso límite de desinterés por el problema aparece en el libro sobre Calvino de Contardo Calligaris (Mursia, Milán 1973), donde la segunda colección se caracteriza simplemente como una nueva edición. Aquí nos gustaría

---

<sup>62</sup> “In my opinion, the theoretical foundation of the first condition set by Corti has not always been correctly understood or applied: each and every one of the short stories included in a collection must repeat the same narrative structure. More precisely, the macro-structure is repeated in each micro-structure. Hence, differently from the other kinds of short story cycles or sequences, a macrotext is not merely limited to a set of stylistic and formal features transcending the single stories and uniting them. (...) [T]he macrotext is not like a mosaic in which all the different tiles concur in shaping one picture; rather, it is a framework containing a series of small, perfectly independent mechanisms, each side by side and identical to each other, each of them replicating the overall structure, like a perfect literary synecdoche. If this condition is not met, there is no macrotext; there is just a short story collection with shared features interlinking the single stories.” (109)

demostrar que las dos colecciones son obras de diferente génesis y mensaje. (...) Una colección de cuentos puede ser un simple conjunto de textos o configurarse como un macrotexto; en el segundo caso, cada relato es una microestructura que se articula dentro de una macroestructura, de ahí el carácter funcional e “informativo” de la colección; en el primer caso, la definición de una colección como un conjunto de textos resulta tautológica.<sup>63</sup>

Por tanto, la carencia de aplicabilidad de una definición tan estricta anula la generalidad del modelo.

### ***Conclusiones: problemas del enfoque genológico<sup>64</sup>***

Habiendo analizado los estudios publicados acerca de la *colección*, sus aspectos pertinentes y sus problemáticas, resulta factible sostener que presentan limitaciones en su *adecuación descriptiva, explicativa y analítica* y en su *generalidad* en el alcance de casos posibles. Ello proviene de la aplicación del *sistema genológico* como marco teórico tácito e incuestionado, y del intento de darle *estatuto de género* a la colección, ubicándola entre dos objetos semióticos de distinto orden: la estructura monotextual de la novela, que constituye propiamente un *género narrativo*, y la estructura politextual de la antología editorial, que no lo es. De este modo, surge una serie de problemas a detallar:

---

<sup>63</sup> “Italo Calvino ha dedicato alla storia del personaggio Marcovaldo due serie di racconti, di cui la prima, costituita da dieci testi, è uscita nella sezione dal titolo *Gli idilli difficili* del «Supercorallo» *I racconti* (Einaudi, Torino 1958); la seconda serie raddoppiata nel numero dei testi è stata edita a volume nel 1963, sempre da Einaudi, con illustrazioni di Sergio Tofano. Questa seconda raccolta di venti racconti dal titolo *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, ristampata nel 1966 sia nei «Nuovi Coralli» (n. 44) sia in un'edizione per le scuole con Presentazione e note dell'autore, ha eclissato la prima raccolta scesa al ruolo di cenerentola; lo stesso Calvino ha in certo modo favorito la disattenzione dei critici verso un'indagine comparata delle due raccolte scrivendo un'introduzione alla seconda in cui, dei venti racconti, si dà una «istruzione per l'uso» (le parole sono sue) che è ormai nella prospettiva dell'anno '63. Caso limite del disinteresse al problema appare il libro su Calvino di Contardo Calligaris (Mursia, Milano 1973), dove la seconda raccolta è connotata semplicemente come nuova edizione. Si vorrebbe qui provare che le due raccolte sono opere diverse per genesi e messaggio. (...) Una raccolta di racconti può essere un semplice insieme di testi o configurarsi essa stessa come un macrotesto; nel secondo caso ogni racconto è una microstruttura che si articola entro una macrostruttura, donde il carattere funzionale e «informativo» della raccolta; nel primo caso la definizione di una raccolta come insieme di testi è soltanto tautologica.” (185)

<sup>64</sup> Empleamos la noción de “genología” que Miguel Gomes (2000) toma de la teoría comparada polaca. La única información disponible en Internet (incluyendo repositorios como Jstor) proviene de la Wikipedia polaca (<https://www.wikiwand.com/pl/Genologia>) y es repetida en las versiones en español e inglés: “En el campo de las literaturas (y artes) comparadas, la Genología es la investigación de los géneros literarios, sus características estructurales, sus variedades y transformaciones, su papel en la comunicación literaria y su evolución en el curso de la historia. El nombre fue introducido en 1920 por el botánico Philippe Van Tieghem (1839-1914) y adoptado por la teoría comparatista en Polonia después de la Segunda Guerra Mundial. Los genólogos polacos Stefania Skwarczyńska (autora del concepto de ‘literatura aplicada’, el concepto universal de ‘obra literaria’ y finalmente, en 1965, la teoría genológica), Kazimierz Bartoszyński, Kazimierz Wyka, y Czesław Dutka Skwarczyńska distinguieron entre “objetos genológicos” (los textos que participan de géneros y especies particulares), “conceptos genológicos” (las características de géneros y especies) y “nombres genológicos” (la nomenclatura). En la comunicación literaria, interviene un “conocimiento genológico” común del productor y el receptor acerca de las características de los géneros y especies.” Bibliografía consignada en el artículo: Skwarczyńska, Stefania (1970). “El problema básico de la genología, inadvertido.” En: *Alrededor del teatro y la literatura*. (“Niedostrzeżony problem podstawowy genologii.” W: *Wokół teatru i literatury*.) Varsovia. Skwarczyńska, Stefania (1965). *Introducción al estudio de la literatura*. Tomo III. (*Wstęp do nauki o literaturze*. Tom III) Varsovia. Dąbrowski, Stanisław (1974). *La teoría genológica de Stefania Skwarczyńska*. (*Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej*) Gdańsk. Dutka, Czesław (ed.) (1996). *Genología y contextos*. (*Genologia i konteksty*) Zielona Góra.



## *Novela, género exógeno*

Como plantea **Saint-Gelais** (2003) la colección narrativa se ha visto sometida a una comparación con el género de la novela y eso sobredetermina y distorsiona la percepción de una estructura y un funcionamiento que no se adecuan a los de ese modelo. Ciertamente, hay casos en que las colecciones se pueden percibir como ‘novelas fragmentadas’, e incluso, que hayan sido compuestas adrede como un producto que pueda ser etiquetado editorialmente como tal. Sin embargo, es mucho mayor el número de colecciones en que el modelo novelístico resulta inadecuado, tanto si son producto de una yuxtaposición paratáctica sin integración a un todo global como si incluyen textos no narrativos, como ensayos o poemas.

El caso más notorio de esta problemática es el de **Maggie Dunn & Ann Morris** (1995) que denominan a las colecciones *composite novels*, incluyendo en su amplísimo corpus (Ver Anexo I) varios casos que ningún crítico ha leído como novela ni han sido etiquetados así por las editoriales.<sup>65</sup> Como justificación teórica para usar ese término las autoras sostienen que:

Durante todo este tiempo, otros críticos han estado discutiendo obras que habitan este “género distinto”, pero solo Eric Rabkin usó y aplicó el término *composite novel* en lugar de *short story cycle* o algún otro. (...) En primer lugar, el término *novela compuesta enfatiza el parentesco con la novela misma, el género literario predominante de la era moderna.* (...) Y en cuanto a los lectores, *cualquier editor confirmará que es más probable que los lectores compren novelas que colecciones de cuentos.* ¿Por qué este juicio de valor por parte de los críticos? ¿Por qué esta preferencia por parte de los lectores? Abundan las teorías, muchas de las cuales están encapsuladas en *la evaluación de Mijaíl Bajtín acerca de que, comparada con todos los demás géneros, la novela “es la encarnación más alta del juego intertextual”.* La novela, en otras palabras, ofrece infinitas posibilidades tanto para el escritor como para el lector. *Una explicación de sentido común, implícita en el término “hábito cíclico de la mente” de Forrest Ingram y en el concepto de la “función simbólica” de Claude Levi-Strauss, es simplemente que los seres humanos necesitan buscar orden, organizar y establecer conexiones.* Pero esta necesidad de hacer conexiones se ve frustrada por una colección de cuentos no relacionados porque un lector debe empezar constantemente de nuevo, comenzar de nuevo con cada cuento, y *literalmente se agota en el proceso.* Aunque la explicación de la popularidad de larga data de la novela es indudablemente más compleja que todos estos factores juntos, una cosa permanece clara: en el palomar del género, la novela ocupa una percha elevada, y cualquier etiqueta genérica que enfatice “cuento” en lugar de “novela” se posa en un lugar inferior del criadero.<sup>66</sup>, (Énfasis añadido)

---

<sup>65</sup> Entre otros, *Historia de Cronopios y de famas* de Julio Cortázar, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* de Gloria Anzaldúa, *Chimera* de John Barth, *Seventeen Syllables: Five Stories of Japanese American Life* de Hisaye Yamamoto y *Pricksongs and Descants* de Robert Coover; las colecciones estadounidenses de bocetos narrativos y ensayísticos en el SXIX, y las colecciones híbridas, comunes en la producción latinoamericana.

<sup>66</sup> “During all this time, other critics were discussing works that inhabit this ‘distinct genre,’ but only Eric Rabkin was using and applying the term *composite novel* rather than *short story cycle* or some other. Though terminology is hardly the most important factor in genre identification and theory, it is—especially in this case—significant. First of all, the term *composite novel* emphasizes kinship to the novel itself, the modern era’s predominant literary genre. (...) And as for readers, any publisher will confirm that readers are more likely to buy novels than story collections. Why this value judgment on the part of critics? Why this preference on the part of readers? Theories abound, many of which are encapsulated in Mikhail Bakhtin’s evaluation that, compared to all other genres, the novel “is the

En suma, las razones por las cuales estas autoras postulan el nombre *composite novel* como nomenclatura adecuadamente explicativa de la colección son: (1) el prestigio hegemónico de la novela en la Modernidad; (2) la consecuente mayor demanda en el mercado; (3) el grado máximo de intertextualidad que la novela posee;<sup>67</sup> y (4) la necesidad del intelecto humano de estructurar la información percibida por los sentidos; de lo cual, además, se extrae un improbable corolario: que, al frustrar esa necesidad, la antología o la colección editorial ‘agotan’ al lector. Finalmente, la hegemonía de la novela en el campo literario es planteada en la metáfora del palomar con la que se expresa una *conveniencia* o un *interés* por utilizar dicho término para denominar la colección.

Resulta notorio que estas razones dispares (mezclando determinaciones del campo literario con aproximaciones etnológicas y psicológicas y con estrategias de etiquetado) no dan cuenta de las propiedades y funcionamientos inherentes a la colección como objeto semiótico. Habiendo encabezado su libro con el precepto aristotélico, “cuando se acuña un término, debe señalarse una especie real y una diferencia específica”, claramente, no satisfacen ese requisito fundamental en la elección de un término genérico. Por tanto, la elección del nombre se vuelve arbitraria y pragmática dejando de lado las propiedades mismas del objeto de estudio.

### ***Tensión entre el uno y los muchos***

En los estudios en inglés, español y francés se plantea la existencia de una *tensión* entre “the one and the many”, del *uno* entremedio de los *muchos*, el *texto autónomo* y su *interrelación* semiótica con el resto. Ingram es quien primero plantea esta cuestión.<sup>68</sup>

---

highest incarnation of intertextual play.” The novel, in other words, offers infinite possibilities for both writer and reader. A common-sense explanation—one implied in Forrest Ingram’s term “cyclical habit of mind” and in Claude Levi-Strauss’s concept of the “symbolic function”—is simply that human beings need to seek order, to arrange, to make connections. But this need to make connections is frustrated by a collection of unrelated stories because a reader must constantly begin over again, starting anew with each story, and literally becomes exhausted in the process. Although the explanation for the long-standing popularity of the novel is undoubtedly more complex than all of these factors put together, one thing remains clear: in the pigeon house of genre the novel occupies a lofty perch, and any generic label that emphasizes “story” rather than “novel” roosts at a lower level.” (4-5)

<sup>67</sup> Las autoras citan a estos teóricos siempre de segunda mano. Bajtín a partir de Tzvetan Todorov (*Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, trans. Wlad Godzich (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984: 85) con el error de adjudicar a Bajtín la categoría de ‘intertextualidad’. La “función simbólica” de Levi-Strauss mediante “una explicación contextualizada” de Teresa De Lauretis en “Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poiesis?” PMLA 90 (1975): 420-21. Y de Eric S. Rabkin citan *The Fantastic in Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1976: 133); texto en el que el autor, como especifica el título de su estudio, se dedica a analizar lo fantástico, sin detenerse en qué nomenclatura resultaría adecuada a una colección de cuentos sino que, nuevamente, ante el prestigio de la novela, prefiere denominarla sin más *composite novel*.

<sup>68</sup> Luego fue usado por otros autores, destacándose el canadiense Gerald Lynch (2001) que lo transforma en el lema del título de su libro sobre los *Short Story Cycles* anglocanadienses y su representatividad como “género narrativo nacional” (Ver Anexo, II).

Central a la dinámica del *short story cycle* es la tensión entre el uno y los muchos. ¿Cuándo dejan los muchos de ser simplemente muchos y se congelan en uno? Por el contrario, ¿cuándo el “uno” se vuelve tan discreto y diferenciado que se disuelve en un “muchos”? Cada *story cycle* muestra una doble tendencia a afirmar la individualidad de sus componentes, por un lado, y a resaltar, por el otro, los lazos de unidad que hacen de los muchos un solo entero.<sup>69</sup>

Si a esta relación entre el cuento individual y el conjunto se la percibe como *tensión* es porque se la lee desde el paradigma genológico en el que resulta tácita la propiedad cualitativa de *cierre* para el cuento moderno.<sup>70</sup> Desde esta perspectiva, a la percepción de cuentos que comparten elementos, semánticos y formales, se la explica como una apertura *anómala* del cierre *natural* de los mismos, que los hace tender a *integrarse* a un *nivel superior*. Pero, como vimos, la noción de *integración*, tomada del paradigma lingüístico-textual, produce una distorsión, ya que la estructura del conjunto de cuentos es producto de una *agregación yuxtapuesta*, en la mayoría de los casos, desjerarquizada. Por tanto, lo que se percibe como *tensión* entre “the one and the many” es, en realidad, la inevitable *intertextualidad* que se produce en la lectura por la coexistencia de los textos en el espacio del conjunto. Por tanto, dicha *tensión* no es una propiedad de la colección en sí, sino una percepción sesgada por la teoría empleada para explicarla.

Por razones que desarrollamos en la sección IV, en la colección nunca los “muchos” se ‘congelan’ en un “uno”, nunca dejan de ser un conjunto múltiple por más novelística que parezca su composición. Prueba de ello es que en el sistema de subgéneros se acuñó el nombre *novela fragmentaria* para designar casos de colecciones de cuentos o relatos con una autonomía mucho mayor que la del capítulo convencional. Y, como veremos a continuación, la *colección* no puede formar “un solo entero”, ya que, de por sí, está constituida por un múltiple de textos *enteros*.

### ***Fragmentación versus brevedad***

Del modelo narrativo se toma también la lógica estructural de la *parte* y el *Todo*, desde la cual al *texto breve* se lo percibe como *fragmento*, función que los textos de la colección no adquieren. Esta descripción es expresamente implementada por varios teóricos en francés (Ricard 1976, Carpentier y Sauv e 1996, Audet 1998b y 2000, y Langlet 2003) e italiano (Corti 1975), y tiene una aceptación generalizada en la teoría en español (Epple 2000, Gómes 2000, Zavala 2005

---

<sup>69</sup> “Central to the dynamics of the short story cycle is the tension between the one and the many. When do the many cease being merely many and congeal into one? Conversely, when does a ‘one’ become so discrete and differentiated that it dissolves into a ‘many’? Every story cycle displays a double tendency of asserting the individuality of its components on the one hand and of highlighting, on the other, the bonds of unity which make the many into a single whole.” (19)

<sup>70</sup> Los términos usados son *Short Story Cycle* y *recueil de nouvelles*, *cuentos integrados*, en los que se implica el *cuento* moderno, de cierre semántico y formal, completud, coherencia, &c. No existen nomenclaturas tales como *Tale Cycle* o *recueil de contes*, o *relatos integrados*; a pesar de que un gran número de colecciones pre- y posmodernas emplean la estructura del *relato*, menos arquitectónica y más abierta.

y 2006, Tomassini 2004 y 2006, Pollastri 2006, Nogueroles Jiménez 2008, Sánchez Carbó 2009, entre otros).

Si consideramos la definición de *fragmento* que propone el DRAE, como “parte o porción pequeña de algunas cosas quebradas o partidas”, la noción implica un *entero*, lógica, ontológica y cronológicamente antecedente, la *cosa* de la cual el fragmento ha sido separado por quiebre o partición. El entero permanece *in absentia* pero el fragmento remite a él constantemente. Por tanto, un fragmento es siempre *fragmento de...*, es decir, requiere de un genitivo de proveniencia que lo conecte a su entero y le da identidad.

Por consiguiente, postular que los cuentos de una colección son *fragmentos* de esta implica confundir *extensión material* (brevedad) con *naturaleza* (fragmentariedad). Así, el *texto breve* se encuentra en el cruce de poéticas y estéticas minimalistas como las de la *condensación*, el *pulido*, la *elipsis* o la *miniatura*; pero no en la de la *fragmentación*, como sería el caso de un capítulo. Esto nos lleva, entonces, a la distinción entre *texto fragmentario* y *texto entero*.

Un texto fragmentario *presupone* un texto entero (real o ficticio) del que forma(ba) parte; mientras que para un texto entero no existe tal presuposición.

Si partimos de esta diferencia y tenemos en cuenta no solo las colecciones editoriales y las antologías, sino también las registradas por los estudios, se vuelve evidente que sus textos no provienen de la fractura de ningún texto previo mayor y en su puesta en conjunto no coexisten como una *integración* de fragmentos en una totalidad en la que desaparezcan, sino como una *mezcla* de textos enteros que no poseen *a priori*, ni adquieren *a posteriori*, necesidad lógica (estructural y semiótica) alguna para con el conjunto. Como corolario, tampoco hay razón lógica alguna para considerar la *colección* como un *todo*, cuando, en realidad, es un *agregado*.

Esto constituye una diferencia fundamental de su estructura y funcionamiento con respecto a los *fragmentos*, ya que estos forman parte *necesaria* de una obra, en tanto que los textos enteros no. La falta de un fragmento deja la obra incompleta. La ausencia de un capítulo en una novela o un tratado puede llegar a inhabilitar la recuperación del sentido global; en tanto que la ausencia de un texto entero en una colección resulta neutro en sus efectos. Si bien, en rigor, sería *otra* colección, la semiosis de conjunto no quedaría comprometida ya que el conjunto ‘rearmaría’ sus conexiones con desplazamientos en la red de enlaces que no suponen una carencia ni una inhabilitación, sino solo un reacomodamiento formal y semiótico. Un lector que no supiera que a una colección previa se le ha quitado, o añadido, un texto, no tendría pistas con qué sospechar.

Es así como la *desmontabilidad* se vuelve una propiedad de los *textos enteros* en toda colección, y se observa explícitamente en los numerosos casos en que estos han sido publicados previamente en revistas o periódicos, y en las colecciones que han tenido ediciones con diferentes conjuntos de textos, como *Martian Chronicles* de Ray Bradbury o *Varia invención, Confabulario* y *Bestiario* de Juan José Arreola, entre otros.

La noción de *fragmento* proviene, entonces, del sistema estructural cerrado *parte/Todo*. Omar Calabrese ([1987] 1994) explica que:

La tradición filosófica conoce muy bien la dialéctica existente entre la idea de “todo” o totalidad o globalidad y la idea de “parte” o porción o fracción. (...) (D)esde el punto de vista lingüístico, la pareja ‘parte’/‘todo’ es una típica pareja de términos interdefinidos. El uno no se explica sin el otro. Los dos términos mantienen relaciones de reciprocidad, implicación, presuposición. (...) [E]n la idea de “todo” o “entero” o “sistema” o “conjunto” existe la presuposición de la “parte” o del “elemento” o del “fragmento” o del “detalle” o de la “porción”, etc. (84)

Según el autor, el par de significantes entre los enumerados que se elija para expresar esa dialéctica solo adquiere su carácter de *instrumento analítico* si “se define concretamente según un criterio de pertinencia o punto de vista”; es decir, “si la pareja en su conjunto es interpretada de modo ‘orientado’ a partir de un criterio de observación.”<sup>71</sup>

Como consignaremos en sección III, en nuestro modelo, el criterio de pertinencia u observación es el de las matemáticas discretas, por lo que el modo de interpretación del par *parte/Todo* debería ser “orientado” según las categorías de *elemento* y *conjunto*. Sin embargo, en la teoría de conjuntos, los elementos no son *partes integrantes* del conjunto, ni el conjunto es un *todo integrado* de elementos. Un *conjunto* es meramente un *número entero de objetos o entidades*, y un *elemento* es *uno de los objetos o entidades* de un conjunto. La condición que un elemento adquiere con respecto al conjunto se denomina *pertenencia*.<sup>72</sup> Así, dados un elemento y un conjunto cualesquiera, existen dos posibilidades: o el elemento *pertenece* ( $\in$ ) o bien, *no pertenece* ( $\notin$ ) al conjunto. No hay determinación entre ellos, ni necesidad, ni siquiera implicancia

---

<sup>71</sup> Continúa el autor: “Por ejemplo, tendremos una interpretación según la dialéctica “sistema”/“elemento” si hacemos pertinente nuestra pareja según la idea de *consistencia*, es decir, de funcionamiento del todo o de sus partes; al mismo tiempo. O bien, tendremos la de “entero”/“fracción” si, en cambio, hacemos pertinente la misma pareja según la idea de *integridad*, es decir, de comportamiento del todo y de la parte como consecuencia de una operación de presión sobre el entero o, en fin, tendremos la de “global”/“local” si hacemos pertinente la pareja a partir de la noción de *colocación* de las partes respecto al todo.” (84-85)

<sup>72</sup> O *membership*, como se emplea en inglés, ya que a los elementos de un conjunto también se los denomina *members*; y esta condición de mera “membrecía” o participación no denota la *necesidad* de una totalidad integrada por partes ni tampoco connota las propiedades de cierre, autonomía, autosuficiencia formal y semántica de sus miembros. La noción cuantitativa de elemento (o miembro) lo vuelve una variable indeterminada e indeterminante de un conjunto; a diferencia del fragmento o el detalle, que son constantes determinadas y determinantes de un Todo. La teoría de conjuntos no participa de la ontología de la parte/Todo; sino, por el contrario, posibilita dejarla de lado.

o interdefinición, ya que existe la noción de conjunto vacío ( $\emptyset$ ), el cual carece de elementos y, a su vez, está incluido axiomáticamente como elemento de todo conjunto.<sup>73</sup> Aplicado a la colección, este criterio da cuenta de su condición de *agregado de textos yuxtapuestos*; es decir, su falta de necesidad para completarla como un todo.

### ***Post hoc ergo propter hoc***

La comparación con el modelo de la novela confunde un orden arbitrario de los textos, determinado por la secuenciación en soporte, con un orden causal. Lo meramente consecutivo se vuelve consecuente, lo cardinal se vuelve ordinal, y esto impide ver la colección como conjunto de textos en un espacio en que la lectura no necesariamente debe regirse por la secuencia impresa.

### ***Hibridez***

También desde el paradigma genológico se ha considerado a la colección como *híbrido* de la antología editorial con la novela.<sup>74</sup> El primer problema en esta aplicación del concepto es que, como vimos en el primer punto, lo que se estaría *hibridando* son dos objetos semióticos de distinto orden: la estructura monotextual extensa, propia del género de la *novela*, y la estructura politextual de la antología editorial, que no lo es. No obstante ello, la condición de hibridez sí aparece en la colección pero hay que plantearla en su espacio propio.

Como las de *género, especie, organismo, desarrollo*, y muchas otras más, la de *híbrido* forma parte del conjunto de categorías metafóricas tomadas del paradigma biológico, naturalizado en zonas muy importantes de la teoría literaria desde hace más de dos siglos. Existe un *uso directo* del término en numerosas ciencias, puras y aplicadas, y su *extrapolación metafórica* a objetos materiales y culturales.

El Diccionario de la RAE define el uso directo como “Dicho de un animal o de un vegetal: Procreado por dos individuos de distinta especie”, y el uso indirecto como “Dicho de una

---

<sup>73</sup> En la colección, el conjunto vacío estaría constituido por los espacios neutros (los blancos tipográficos) que separan los significantes individuales, los párrafos, &c., hasta los textos enteros. Ese espacio no es semiótico en sí, pero estructura la semiosis interna de los textos y la del conjunto.

<sup>74</sup> En los estudios en inglés, Malcolm Cowley (1942) describe *Go Down, Moses* de William Faulkner como “un híbrido, una novela articulada de manera suelta pero ambiciosa, enmascarada como una colección de cuentos.” (90) [“(…) a hybrid, a novel articulated in a loose but ambitious way, masked as a collection of stories.”] Asimismo, Clinton Burnhans (1975) se refiere a *In Our Time* de Ernest Hemingway como “un híbrido literario, con algo de la *variedad de la antología* combinado con algo de la *unidad de la novela*.” (4, énfasis añadido) [“(…) a literary hybrid, with some of the variety of the anthology combined with some of the novel's unity.”] Y si bien Ingram (1971) prefiere definir el *Short Story Cycle* diferenciándolo de ambas entidades, Luscher (1989), en cambio, intenta mezclarlas o fundirlas recurriendo también a la metáfora del “híbrido”. En los estudios latinoamericanos, heredada la problemática estadounidense a través de Anderson Imbert (1979) y Mora (1993), autores como Epple, Gómes, Noguero Jimémez, Pollastri, y Zavala (2006), entre otros, implementan la noción.

cosa: Que es producto de elementos de distinta naturaleza.” Entre los ejemplos que consigna el *Dictionnaire de l’Académie française* aparece uno aplicado a la obra estética: “Una obra híbrida [es la] que participa de varios géneros.”<sup>75</sup> En esta progresiva expansión del uso del término, Brian Stross (1999) sostiene que

El *híbrido cultural* es una ampliación metafórica de esta definición biológica. Puede ser una persona que represente la *combinación de rasgos* de diversas culturas o tradiciones, o incluso más ampliamente, puede ser una cultura, o elemento cultural, derivado de fuentes diferentes; es decir, *algo heterogéneo en origen o composición*.<sup>76</sup> (énfasis añadido)

Extrapolando este planteo tendríamos entonces dos entidades diferentes. Un *híbrido monotextual* que presenta la *combinación de rasgos de distintos géneros puros*; de donde surgen los *géneros híbridos* como el poema-en-prosa, la novela epistolar, el cyberpunk y el cuento-ensayo, entre otros. Y un *híbrido politextual*, una *heterogeneidad compositiva* que aparece por la *mezcla de textos* cada uno de los cuales participaría de un género puro diferente; o, incluso, de uno híbrido. Junto con Noguero Jiménez (1999:239) podríamos denominar estos casos *híbridos genéricos*, producto de “la multiplicidad de géneros que puede adoptar el texto breve”. Tendríamos, entonces, una *hibridez unitaria por combinación intratextual de rasgos de géneros puros* y una *hibridez de conjunto por mezcla de textos de diversos géneros*.

Asimismo, la existencia de dos tipos de *mezcla*, la *homogénea* y la *heterogénea*, también permite señalar una diferencia importante en la colección. Cuando esta es una *mezcla homogénea*, en la que todos los textos participan de un solo género (colección de *cuentos*, de *ensayos*, o de *poemas*), la noción de hibridez de conjunto se pone en cuestión o bascula entre lo puro y lo híbrido.<sup>77</sup> No obstante, el sistema tiene cómo denominarlas: *colecciones narrativas*, *ensayísticas* y *poemarios*. Es cuando la colección resulta una *mezcla heterogénea* (textos de diversos géneros, puros y/o híbridos) que la noción de hibridez puede aplicarse en sentido más estricto. En estos casos no existe en el sistema genológico una nomenclatura que los abarque y permanecen como un grupo de casos aislados y taxonómicamente irresolubles.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> “hybride: Qui est composé d’éléments d’origines ou de natures différentes.” “Une oeuvre hybride, qui participe de plusieurs genres.” (Énfasis original)

<sup>76</sup> “The cultural hybrid is a metaphorical broadening of this biological definition. It can be a person who represents the blending of traits from diverse cultures or traditions, or even more broadly it can be a culture, or element of culture, derived from unlike sources; that is, something heterogeneous in origin or composition.” (254)

<sup>77</sup> Puede haber, incluso, *niveles de hibridez percibida*, como por ejemplo en una colección que contuviera textos que participan todos del macrogénero ‘cuento’, pero diferenciándose en diversos subgéneros: policial, ciencia ficción, realista, gótico, &c. En este caso, la colección se percibiría *pura* al nivel del macrogénero pero *híbrida* al nivel de los subgéneros.

<sup>78</sup> Casos como *Las fuerzas extrañas* (1906) de Leopoldo Lugones, *Escalas melografiadas* (1923) de César Vallejo, *Cane* (1923) de Jean Toomer, *Varia invención* (1949), y *Palindroma* (1971) de Juan José Arreola, *El hacedor* (1960) de Jorge Luis Borges, *Historias de cronopios y famas* (1962), *Un tal Lucas* (1979) y los libros-almanaque de Julio Cortázar, *Lost in the Funhouse* (1968) de John Barth, *Pricksongs and Descants* (1969) de Robert Coover,

En suma, teniendo en cuenta estos deslindes y los tres pares de nociones opuestas que aquí se ponen en juego, *combinación-mezcla*, *homogéneo-heterogéneo* y *puro-híbrido*, existen tres posibilidades: (1) el *género híbrido*, en la combinación homogeneizada de rasgos puros de distintos géneros en un mismo texto; (2) la *mezcla homogénea* de textos del mismo género, como la colección de cuentos, la de ensayos o el poemario (colecciones monogenéricas); y (3) el *híbrido genérico*, la mezcla de textos, puros o híbridos, de diversos géneros (colecciones poligenéricas).

De estas tres posibilidades, solo la última se corresponde con la *heterogeneidad compositiva* a la que alude Stross. Como consecuencia, *strictu sensu*, solo se podrían denominar como propiamente *híbridas* aquellas colecciones que son *poligenéricas*.

Por consiguiente, la comparación con la novela solo resultaría factible en las colecciones narrativas *homogéneas*, ya que, para percibir el conjunto como una entidad mayor, debe haber suficiente información acerca de un mundo ficticio en común y una trama global a la que aporten todos los cuentos, aunque sea rudimentaria y parcialmente.

Así, considerando la cuestión desde la perspectiva de su propio marco teórico, esta diferenciación entre *colecciones monogenéricas* y *poligenéricas* se volvería, si se requiere, un deslinde taxonómico adecuado para recortar el corpus que resulta más factible de ser percibido como novela del que no. Y solo en las colecciones monogenéricas parecería adecuado usar denominaciones como *Composite Novel* o *novela fragmentaria*.

De todos modos, según Stross, el uso metafórico cultural de las nociones de *pureza* e *hibridez* en última instancia tiene sus límites y su propio cuestionamiento teórico.

En términos culturales, la ‘pureza’ es el resultado del ‘refinamiento’ o la ‘convencionalización’ de una tradición (...) e implica minimizar la variabilidad dentro de la tradición cultural, una condición asociada a la homogeneidad cultural. En este contexto, *puro* significa un carácter relativamente más homogéneo (homocigota en términos biológicos), con menos variación interna. *Híbrido*, por el contrario, es, por supuesto, de carácter más heterogéneo, con más variación interna. Se podría decir que no hay formas verdaderamente ‘puras’, por completo homocigotas (biológicamente) o por completo homogéneas en composición (culturalmente), y tal vez nunca las haya habido. Por tanto, todo es un ‘híbrido’ de algún tipo.<sup>79</sup> (énfasis original)

---

*Estampas del Valle* (1973) de Rolando Hinojosa, *Movimiento perpetuo* (1972) de Augusto Monterroso, *Storyteller* (1981) de Leslie Marmon Silko, *Patas arriba* (1998) de Eduardo Galeano, entre muchos otros.

<sup>79</sup> “In cultural terms, ‘purity’ results from ‘refinement’ or ‘conventionalization’ of a tradition (...) and implies minimizing variability within the cultural tradition, a condition associated with cultural homogeneity. *Pure* in this context means relatively more homogeneous in character (homozygous in biological terms), having less internal variation. *Hybrid*, the opposite, is of course more heterogeneous in character, having more internal variation. One might say that there are no truly ‘pure’ forms, completely homozygous (biologically) or completely homogeneous in composition (culturally), and perhaps never have been. Thus every-thing is a ‘hybrid’ of sorts.” (258)



Consecuencia de ello es que el híbrido cultural no resulta taxonomizable, porque cada entidad es singular en su combinatoria, y lo que surge no es un sistema dual claramente delimitado (puro/híbrido) sino un espectro de hibridez en que la pureza es un grado cero inalcanzable. Así, al volverse incierta la diferencia en el par, este pierde su instrumentalidad descriptiva.

### ***Especificidad, dependencia genérica y transversalidad***

Saint-Gelais (2003) sostiene que

[Siendo u]na reunión *de* cuentos, *de* poemas, *de* ensayos, todo eso a veces mezclado, el *recueil* [queda] inevitablemente lastrado con eso de lo que está hecho, con eso con lo cual funciona, de eso que, al mismo tiempo, debe demarcarse de alguna manera, nunca por completo. De allí su carácter discreta y modestamente dialéctico. Incluso cuando el *recueil* muestra su especificidad, yuxtaponiendo textos tomados de la órbita de otros géneros y haciendo de este ensamble el lugar de su propia intervención; esa especificidad nunca será suficiente como para poder abstraer aquello sobre lo que se ejerce.<sup>80</sup> (cursivas originales, subrayado añadido)

Como vimos en la cita de Aristóteles, considerar la colección desde la perspectiva genológica requeriría proveer de una *diferencia específica*. Sin embargo, al implementarla, el conjunto aparece sobredeterminado por el género de sus textos y su *especificidad* como conjunto resulta indefinible, ya que solo puede percibirse como “colección *de*...” Continúa Saint-Gelais:

La colección, como forma, no es el resultado de ese movimiento que consiste en extraerla de géneros preexistentes (y, a veces, hegemónicos), sino el movimiento mismo de esta extracción que nunca concluye y cuya inconclusión hace que la colección sea lo que es: Un dispositivo eminentemente transversal, por definición.<sup>81</sup>

Si bien el autor no explicita el marco puntual del que toma la noción de *transversalidad*, resulta razonable suponer que se refiere a la *reticulación* según la define Audet, y que nosotros consideraremos aquí desde la categoría de *intertextualidad*.

Esta descripción resulta lo suficientemente general como para explicar todos los conjuntos de textos breves publicados en libro, ya que todo criterio de selección, aunque sea el de la miscelánea, se transforma, desde ya, en una *relación dialéctica discreta y modesta*, la cual, incluso, arrastra varias otras en la lectura.

---

<sup>80</sup> “Le recueil ne sera jamais un genre, ni une forme pure: réunion *de* nouvelles, *de* poèmes, *d*’essais, de tout cela mêlé parfois, le recueil est inmanquablement lesté de ce dont il est fait, de ce avec quoi il travaille, de ce dont, en même temps, il doit en quelque sorte se démarquer, jamais complètement. D’où son caractère discrètement et modestement dialectique: même lorsque le recueil affiche sa spécificité, qu’il ne se contente pas de juxtaposer des textes pris dans l’orbite d’autres genres, qu’il fait de cet assemblage le lieu de son intervention propre, cette spécificité ne sera jamais telle que l’on pourra faire abstraction de ce sur quoi elle s’exerce.” (párrafo 3)

<sup>81</sup> “(...) le recueil, comme forme, n’est pas le résultat de ce mouvement qui consiste à le dégager de genres préexistants (et parfois hégémoniques), mais le mouvement même de ce dégagement qui n’est jamais achevé et dont l’inachèvement fait du recueil ce qu’il est: un dispositif éminemment transversal, par définition.” (Ibidem)

Sin embargo, es en el grupo más restringido de casos que han dado motivo a los estudios en los cuatro idiomas, y consignamos en el Anexo, que la colección ejerce cierta *intervención específica sobre* los textos. Esta *especificidad* de la colección como conjunto no se verifica a nivel textual, sino en lo *múltiple* del conjunto agregado. Por tanto, no reside en lo que lingüística, discursiva y genológicamente aparece codificado como *textos*, sino en la combinatoria matemática de ese múltiple.

### ***La monotextualidad del género***

Finalmente, la colección no puede constituirse en *género* porque no existen géneros politextuales. La genología delimita la percepción dimensional del texto bajo el criterio de *continuidad*. Hay géneros de texto *extenso*, los hay de texto *breve*, pero cada uno de ellos es percibido como objeto continuo. En cuanto aparece la discontinuidad de lo múltiple irreducible al fragmento, la taxonomía genérica se ve limitada a describir solo los elementos, sin poder dar cuenta del conjunto.

Los *bestiarios*, las *silvas de varia invención*, los *marginalia*, los *relatos enmarcados*, los *Short Story Cycles*, los *recueils*, los *textos integrados*, y demás, no son *géneros* sino básicamente *conjuntos de textos enteros publicados en soporte libro*, independientemente de su mayor o menor homogeneidad, del género de los textos componentes y del criterio de selección, especificado en algunos de sus nombres.

### ***Los mitos de la unidad, la fragmentación y la tensión***

Audet (2014) observa la influencia que la producción epitextual y crítica ha ejercido sobre la percepción de las colecciones y cómo en ella se ha sostenido con unanimidad un *mito*, el de la *unidad* de la colección:

(...) son legión los discursos que acompañan a las colecciones: textos que aparecen en la contraportada, prefacios de autor o terceros, comentarios realizados durante entrevistas o en textos críticos, favoreciendo todos la idea de un formato de construcción, la sensación de que hay una unidad interna en la colección. Esta percepción de una construcción resulta infinitamente variable, según el lector y el contexto. Es el mito de la unidad de la colección (...).<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup>“(...) accompanying discourses are legion in collections: texts appearing on the back cover, author or third-party prefaces, comments made during interviews or in critical texts all favour the idea of a form of construction, the feeling that there is an internal unity to the collection. This perception of a construction proves infinitely variable, depending on the reader and the context. It is this myth of the collection’s unity that I have identified and attempted to debunk in my book *Des Textes à l’œuvre. La Lecture du recueil de nouvelles*, and that Gerald Kennedy sums up rather effectively: “textual unity, like beauty, lies mainly in the eye of the beholding reader”. (37)

A esta ‘mitología’ teórica inaugurada por Audet, podemos agregar dos mitos más, ya vistos: el de *los textos componentes como partes fragmentarias de un Todo* y el de *la tensión entre “el uno y los muchos”*. Y estos tres mitos surgen de un sesgo de percepción producido por la aplicación del sistema genológico.

### ***Los tres parámetros cuantitativos de la colección***

Desde el sistema de géneros no se pueden percibir tres parámetros fundamentales que entran en juego en las colecciones: la *extensión y número* de los textos publicados en un *soporte contenedor*. Porque, en definitiva, lo que se está cotejando en sí no son dos géneros narrativos, la novela y el cuento, sino el funcionamiento diferencial de un *conjunto textual unitario* (el bloque extenso) con el de un *conjunto múltiple* (un agregado de bloques pequeños). Y la relación entre estas dos magnitudes, tamaño y cantidad de textos, se vuelve inversamente proporcional a partir del tercer parámetro que funciona como constante: las dimensiones (el *volumen*) del *libro promedio*.<sup>83</sup> Estos parámetros cuantitativos tan relevantes quedan fuera del paradigma genológico. El soporte puede contener ambos, el bloque unitario o el conjunto múltiple, y el funcionamiento relacional entre contenido y contenedor resulta muy diferente en ambos. El bloque unitario extenso se engancha sin tensiones en el funcionamiento mecánico más simple del soporte: el giro de las hojas alrededor del eje de encuadernación. Pero el múltiple de bloques, en su propiedad permutativa, por un lado, expone, cuestiona o, simplemente, funciona a contrapelo de aquel; pero, por el otro, queda determinado por el orden de encuadernación, lo que oculta dicha propiedad.

En suma, el sistema genológico no resulta adecuado para describir y explicar las colecciones debido a la estructura discontinua de estas y su funcionamiento combinatorio como múltiple, el cual se ve limitado en la lectura por la mecánica del soporte.

---

<sup>83</sup> En la realidad editorial, por supuesto, no hay un libro ‘promedio’ sino una serie de formatos (folio, cuarto, octavo, duodécimo, &c.), clasificados según el número de pliegues que se realiza de una hoja cuyas dimensiones están estipuladas por las normas DIN476, consensuadas mundialmente en 1922. Hay desvíos con respecto a ellas como el pocket, el libro-miniatura, los libros de mesa, y muchos otros a lo largo de la historia. Actualmente, los tamaños más comunes se acercan al *octavo* (≈15x23cm) y el *cuarto* (≈24x30cm).

### III. Corpus, marcos, metodología, alcance e hipótesis

Esta tesis propondrá un modelo matemático simple de la estructura de la colección de textos, de su funcionamiento semiótico potencial ante la lectura, en tanto conjunto recombinable, y su funcionamiento limitado al ser impresa en soporte libro. Siendo un modelo deductivo que surge de la cuantificación de los elementos y funciones involucrados en este objeto semiótico múltiple, resultará relevante equilibrar ese nivel de abstracción con un análisis cercano de casos.

#### *Corpus*

Dividimos esos casos según dos propósitos:

1. Corpus seleccionado *ad-hoc* por la variedad y complejidad de sus estructuras y funcionamientos, ya que concentran numerosos aspectos relevantes a analizar en función de la explicación y aplicación del modelo propuesto.

Estos son *Winesburg, Ohio* (1919) de Sherwood Anderson, por ser el caso paradigmático del ‘género’ instaurado por Forrest Ingram. *In Our Time* (1924-1955) de Ernest Hemingway, como experimento vanguardista (*Modernist*). *Movimiento Perpetuo* (1972) de Augusto Monterroso, como ejemplo de la heterogeneidad y la hibridez generalizadas en las colecciones latinoamericanas. *Storyteller* (1981) de Leslie Marmon Silko, como ejemplo de la espacialización del texto y del soporte. Y *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969) de Julio Cortázar y Julio Silva como casos experimentales en que la producción avanza, no solo sobre la maquetación impresa, sino también sobre el libro como objeto material para transformarlo en parte de la composición y la semiosis.

2. Corpus seleccionado en función de lo debatido en sección IV.3 acerca de la hipertextualidad en la colección. En esta serie incluimos *La boîte verte* (1934) de Marcel Duchamp, *Composition N° 1* (1962) de Marc Saporta, *The Unfortunates* (1969) de B. S. Johnson, *Mille plateaux* (1980) de Deleuze-Guattari, *S/Z* (1970) de Roland Barthes, *Semeiotiké* (1969) de Julia Kristeva, *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, *Le Spleen de Paris* (1869) de Charles Baudelaire, *La vie mode d’emploi* (1978) de Georges Perec, *La feria* (1963) de Juan José Arreola, *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso, *Pale Fire* (1962) de Vladimir Nabokov y *Motel Chronicles* (1982) de Sam Shepard.

## *Marcos teóricos*

### *Marco matemático*

Como objeto semiótico, la colección editorial-literaria es un conjunto, finito, múltiple y discontinuo, de unidades mínimas (los textos), las cuales, bajo la determinación secuencial de la lectura en el tiempo, resultan permutables. Estas propiedades, conformes a las de un objeto matemático y las de una máquina combinatoria, hacen a la cuantificación de todos sus parámetros y la aplicación de las matemáticas discretas, el álgebra y la geometría analítica la aproximación más adecuada para describirla, explicar su funcionamiento espacial dinámico y analizar las posibilidades combinatorias que hacen a un modo de semiosis propio de este formato compositivo.<sup>84</sup>

Esta cuantificación nos habilitará a analizar el funcionamiento potencial de la colección como objeto semiótico múltiple, discontinuo, espacializado y combinatorio, y la problemática de la restricción que la condiciona al ser dispuesta a lo largo de una máquina material, el soporte libro, con parámetros dimensionales y funcionales propios.

Pero también nos habilitará a aplicar al análisis una serie de marcos teóricos secundarios cuyo fundamento es también este campo de las matemáticas de lo discreto cuantificable. Nociones teóricas diversas como la de *anagrama/paragrama* en el modelo de Saussure/Kristeva, la *obra en movimiento* en el de Eco, la *lexia* en Barthes, el *rizoma* en Deleuze-Guattari, el *campo* en Bourdieu, y el *hipertexto* de Theodor Nelson, entre varios otros, se fundamentan en una cuantificación matemática discreta, tácita o expresa, de su objeto de estudio. Texto, grama, lexia, hipertexto, rizoma, campo, entre otros, son entidades constituidas básicamente por conjuntos discretos contables (de elementos discretos contables) en los cuales se verifica una serie de funciones y operaciones formalizables. Este fundamento en común garantiza que su extrapolación al estudio de la colección sea compatible con nuestro modelo y permita observar en ella, desde esas perspectivas, una serie relevante de propiedades estructurales y funcionales.

---

<sup>84</sup> Las *matemáticas discretas* estudian la morfología de conjuntos de elementos discontinuos, contables, que pueden ser biyectados (es decir, correlacionados elemento a elemento) con el conjunto de los números naturales  $\mathbb{N} : \{1, 2, 3, 4, \dots, \infty\}$ ; analizando su estructura y funcionamiento con categorías, funciones y operaciones de la teoría de conjuntos y la de grafos. Asimismo, la *geometría analítica* estudia las figuras, sus distancias, sus áreas, puntos de intersección, ángulos de inclinación, puntos de división, volúmenes, &c., aplicando técnicas básicas del análisis matemático y del álgebra en un determinado sistema de coordenadas. La geometría analítica permite representar figuras geométricas mediante fórmulas del tipo  $f(x, y) = 0$ , donde  $f$  representa una función u otro tipo de relación matemática. La noción fundamental de la geometría analítica es que a cada punto en un plano le corresponde un par ordenado de números y a cada par ordenado de números le corresponde un punto en un plano.

## ***Paradigma tecnológico***

Según la división planteada por Marshall McLuhan ([1962] 1985) vamos a considerar el *libro* como *máquina de tecnología material* y el *texto* como *máquina de tecnología intelectual*. La materialización visible del texto se verifica en su inscripción codificada en el soporte que lo almacena y lo habilita a la lectura; no obstante, existe como entidad semiótica singular.

Como tal, el texto es una máquina diseñada a partir de significantes espacializados en la lógica espacial 0-1 (blanco-negro en la impresión) que la lectura pone en funcionamiento. La primera definición de *máquina* que aparece en el DRAE es “(a)rtificio para aprovechar, dirigir o regular la acción de una fuerza.” La *acción* aquí es la lectura, la *fuerza* es la actividad mental del lector durante la misma, la energía que hace funcionar el texto, diseñado para aprovechar, dirigir o regular dicha acción.

Es así como la aproximación cuantitativa-tecnológica a las estructuras textuales y compositivas resulta ser de mayor adecuación descriptiva, explicativa y analítica por operar de manera directa sobre el objeto de estudio, sin figuraciones, posibilitando así dejar de lado toda aproximación metafórica, como resulta ser la del sistema genológico y el paradigma biológico que lo sostiene.

## ***Singularidad***

Partiendo de Giles Deleuze ([1968] 2002), pero mediante una expresión matemática mínima, vamos a definir *singularidad* como *cada actualización permutativa diferencial de un potencial combinatorio*, aplicable tanto a los textos y conjuntos de textos como a los sujetos empíricos.

Singularidad es la particularidad o peculiaridad de cada objeto o individuo, cosa o evento, percepción o concepción individuales. Tal diferencia queda implícita en la combinatoria particular. Las entidades, materiales o mentales, pueden agruparse a partir de propiedades compartidas que permiten etiquetarlas como de un mismo tipo y construir taxonomías. Sin embargo, Deleuze invierte esa perspectiva privilegiando lo no compartido, la diferencia individual discreta en el potencial combinatorio que hace de la entidad una permutación única.

Desde esta mirada, no hay en el universo ningún ente que no sea singular. Cada ser humano es una combinación única de ADN y de trayecto vital (en el espacio-tiempo, la historia y la cultura); pero también lo son cada trozo de roca, cada individuo vegetal o animal, cada instante en el tiempo, cada evento histórico, cada contenido mental, cada copia de cada texto, cada lectura de

cada lector empírico. La perspectiva parece vertiginosa, pero, como veremos, resulta muy útil; y está ampliamente sostenida por la realidad del mundo físico tal cual la conocen las ciencias y, en definitiva, por la experiencia fenomenológica asequible a la mente humana.

En lo que nos compete, no solo cada texto o conjunto de textos resulta singular al contener un número y combinación diferentes de significantes espacializados, sino que la lectura empírica, sea la privada de cada lector común o la pública de cada crítico o teórico, está configurada por una combinación singular de saberes y *habitus*.

Esta noción de singularidad servirá también de contrapeso al grado de generalidad teórica que tiene nuestro modelo de la colección respecto de los casos posibles. Y la combinación de ambas, generalidad y singularidad, nos permitirá una aproximación descriptiva, explicativa y analítica, a las colecciones reales y a los productores y receptores tanto modélicos como empíricos.

### ***Intertextualidad***

Como base del análisis semiótico de la colección como conjunto de textos resulta adecuada la noción de *intertextualidad*. Julia Kristeva la introduce por primera vez en un artículo de 1967 sosteniendo que

(...) todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*. (440-441)

Desde esta perspectiva, el texto literario resulta ser el producto singular de una relación diferencial con el corpus previo y contemporáneo a su producción. Así, todo texto literario tiene una doble orientación. Según lo plantea Kristeva (1998: 30) “[e]l libro se refiere a otros libros y les [...] da a esos libros una nueva forma de ser, elaborando así su propia significación”. O, estrictamente, “el texto se refiere a otros textos y les da a esos textos una nueva forma de ser, elaborando así su propia significación”.

A partir de entonces, la noción de intertextualidad tuvo mucho impacto académico y se generalizó en diversas interpretaciones, adquiriendo alcance a todo lo cultural. Barthes ([1984] 1994) también plantea esta versión ‘difusa’:

La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexo de otro texto, no debe confundirse con ningún origen (...); las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya léidas antes: son citas sin entrecomillado. (78)

Entre los dos desarrollos teóricos europeos más importantes, el francés y el alemán, se planteó un debate acerca de este alcance teórico y la instrumentalidad práctica que habilitaría.<sup>85</sup> De los deslindes llevados a cabo por la teoría alemana, nos interesan los de una intertextualidad *latente, implícita, externa* (Lachmann 1984: 17, 23), o *inconsciente, no-intencionada* (Pfister 1985: 40), que coincidiría con la versión difusa francesa; y otra *manifiesta, explícita, interna, implicativa entre textos* (Lachmann 1984: 16, 17, 23), o *consciente, intencionada* (Pfister, ibidem), que emplearemos para describir el funcionamiento semiótico de los textos en el conjunto de la colección.

## ***Paragrama***

Para analizar dicho funcionamiento semiótico de conjunto partiremos de la noción de *paragrama*. Según el modelo kristeviano:

La secuencia paragramática es un *conjunto* de al menos dos elementos. Los modos de cruce de sus secuencias (...) y las reglas que gobiernan la red paragramática pueden ser dados por la teoría de conjuntos, las operaciones y los teoremas que resultan de ella o les son afines.<sup>86</sup>

Una propiedad importante de estos cruces de secuencias en red es justamente su *transversalidad espacializada*. Si bien la secuencia paragramática consiste en dos dimensiones que se intersecan, la lineal sintagmática y la transversal del paragrama, distribuida esta en puntos discontiguos de aquella, veremos que, en la colección, la intertextualidad que se produce *entre* los textos enteros multiplica las intersecciones de manera exponencial por lo que la paragramaticidad en el conjunto se vuelve multidimensional.

## ***SopORTE***

A partir de las categorías de la Tipografía Material (Torné 2000<sup>87</sup>) analizaremos el funcionamiento del *sopORTE libro* como objeto físico en sí y del *libro impreso* como el producto de

---

<sup>85</sup> En la teoría alemana, Pfister (1985:10) comenta al respecto: “Lo que caracteriza la mayoría de esas apropiaciones alemanas desde el principio es el intento de “contener” o desactivar el principio explosivo de una intertextualidad general de todos los textos, que acabaría de una vez por todas con todos los conceptos de intención autoral, unidad textual o lectura coherente: el intento de alinear los estudios intertextuales con los standards filológicos de intersubjetividad analítica, transparencia racional y responsabilidad hermenéutica. En el centro de los estudios intertextuales alemanes están, pues, no las visiones vertiginosas de un universo de textos en el que cada texto resuena con todos los otros en un *regressus ad infinitum* que desafía toda exégesis controlada, sino los más puntuales diálogos entre textos y géneros como se han inscrito en su lenguaje y estructuras en citas, alusiones, ecos, inversiones irónicas o reescrituras paródicas.”

<sup>86</sup> “La séquence paragrammatique est un *ensemble* d’au moins deux éléments. Les modes de jonction de ses séquences (la sommation dont parlait Mallarmé) et les règles qui régissent le réseau paragrammatique peuvent être donnés par la théorie des ensembles, les opérations et les théorèmes qui en découlent ou leur sont voisins.” (122)

<sup>87</sup> De los textos sobre Tipografía Material, la mayoría de ellos en libro, es sin duda este breve artículo de Torné el que proporciona la mejor y más profunda descripción e interpretación del libro-objeto y el libro-impreso como máquinas que orientan lecturas. Los demás textos están pensados para el uso práctico de los tipógrafos, ya que detallan



tecnología editorial que contiene la colección; con la cual, por su funcionamiento física y culturalmente más restringido, entra en tensión. Sin embargo, esta tensión no se verifica entre el texto individual y el conjunto (“el uno y los muchos”) sino entre el conjunto de textos y el soporte, y es una tensión tanto material como cultural.

Asimismo, a partir de la teoría del hipertexto (Nelson 1987, Aarseth 1997, Landow 1992, 1997 y 2006, Hayles 2004) compararemos el funcionamiento de la colección en ambos soportes: el analógico-mecánico del libro y el digital-electrónico.<sup>88</sup>

### ***Saberes y habitus***

El texto es el objeto semiótico codificado que el lector pone a funcionar a partir de un *conjunto singular de saberes* que han sido categorizados teóricamente de diversas maneras: *competencia* (en la línea Chomsky-Culler, y también Iser), *diccionario y enciclopedia* (Eco), *horizontes de experiencia* (Jauss-Iser), *capital cultural* (Bourdieu-Guillory), entre otros. A lo fines de esta tesis, emplearemos la categoría sintética de *saberes* para dar cuenta de la información y conocimientos conscientes y aprendidos del sujeto, en tanto que la categoría de *habitus* servirá para dar cuenta de sus *disposiciones culturales inconscientes*.

Desde esta perspectiva, la tensión entre la colección de textos y el soporte libro como máquinas con funcionamientos propios y diferentes se explica no solo a través de la materialidad del objeto libro sino, especialmente, a través de una perspectiva sociohistórica en la que resulta adecuada la noción de *habitus*. Sostiene Pierre Bourdieu ([1994] 1997):

La teoría de la acción que propongo (con la noción de *habitus*) equivale a decir que la mayor parte de las acciones humanas tienen como principio *algo absolutamente distinto de la intención*, es decir *disposiciones adquiridas* que hacen que la *acción* pueda y tenga que ser interpretada como *orientada hacia tal o cual fin* sin que quepa plantear por ello que como principio tenía el propósito consciente de ese fin (...). (166, énfasis añadido)

Según este modelo, el *habitus* es el conjunto de esquemas socialmente estructurados a partir de los cuales los sujetos sociales (*agentes*) perciben el mundo y actúan en él. Esos esquemas resultan estructurantes de los pensamientos, percepciones y acciones de cada sujeto porque se han ido constituyendo a lo largo de su historia mediante la interiorización de la estructura del campo

---

cuestiones técnicas prescriptivas del diseño: las medidas convencionales de la maquetación, la organización armónica del texto en la caja (relaciones entre tamaños de tipos, interlineados, longitud de las líneas, sangrados); pero no examinan las propiedades físicas del soporte en sí ni su funcionamiento. Ver Fredson Bowers ([1949] 2001), Ronald McKerrow (1998), Philip Gaskel (1999), y John Kane (2005).

<sup>88</sup> En cuanto a este modo de clasificar los tipos de soportes, hemos tenido en cuenta la manera en que el texto es almacenado (*digitalizado* o impreso de manera *analógica*), y su funcionamiento (*electrónico* o *mecánico*). Todo soporte es material y, visualmente, ya sea en la página o en la pantalla, presenta el texto en formato analógico.

concreto de relaciones sociales en el que se ha constituido como agente. Bourdieu ([1980] 1992) plantea que

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* duraderas y transponibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones (...). (88-9)

En realidad, dado que las disposiciones inculcadas perdurablemente por las posibilidades e imposibilidades, las libertades y las necesidades, las facilidades y los impedimentos que están inscriptos en las condiciones objetivas (y que la ciencia aprehende a través de las regularidades estadísticas en calidad de probabilidades objetivamente vinculadas a un grupo o a una clase), engendran disposiciones objetivamente compatibles con esas condiciones y en cierto modo preadaptadas a sus exigencias; las prácticas más improbables se ven excluidas antes de cualquier estudio, a título de lo *impensable*, por esa suerte de sumisión inmediata al orden que inclina a hacer de la necesidad virtud, es decir, a rechazar lo rechazado y a querer lo inevitable. (88)

Esto nos permitirá considerar dos disposiciones culturales inculcadas en la recepción empírica en el soporte y que denominaremos *habitus de lectura de tapa a contratapa* y *habitus del respeto reverente a la figura del Autor*. El primero se refiere a la disposición inconsciente a leer un libro según dicha orientación que, de ser la *estructura estructurada* de lectura de todas las obras en los macrogéneros modernos de la Novela, el Tratado y la Obra dramática, obras continuas que completan el volumen de un libro, se vuelve una *estructura estructurante* en la lectura de las colecciones discontinuas. El segundo *habitus* se refiere a un estatuto tácito en el campo literario y cultural mundial que proviene históricamente de la consideración del autor como *creador* con absoluto control sobre su obra y su sentido, en una especie de divinización que oculta la realidad del trabajo de escritura y composición, las determinaciones culturales, y las disposiciones inconscientes del sujeto empírico escritor cuyas circunstancias económicas, sociales e históricas están determinadas por su posición en el campo social. Estadísticamente, se podría afirmar que ir en contra de estos *habitus*, es decir, no respetar el orden secuenciado en el libro por el Autor, se vuelve una práctica *improbable* para el lector empírico promedio, pero también para el académico, que la excluye de cualquier estudio, a título de lo *impensable*. Efectivamente, en ningún estudio crítico o teórico de las colecciones se ha considerado que esta, en tanto conjunto semiótico múltiple, espacial y móvil, puede funcionar ante la lectura independientemente del soporte y las determinaciones que este ejerció sobre su producción y publicación.

## ***Enfoque metodológico***

Para el desarrollo de esta investigación y la propuesta de un modelo de estructura y funcionamiento de la colección seguimos los lineamientos metodológicos planteados por Louis Hjelmslev ([1943] 1971). Según el autor:

(...) puede decirse que una teoría, en el sentido aquí atribuido a la palabra, intenta proporcionar un modo de proceder con el cual sea posible *describir de modo autoconsecuente y exhaustivo objetos de cierta naturaleza establecida como premisa*. Tal descripción autoconsecuente y exhaustiva conduce a lo que normalmente se llama *conocimiento o comprensión del objeto considerado*. (...) La teoría debe ser *general*, en el sentido de que ha de proporcionarnos *instrumentos para comprender no sólo un objeto dado o los objetos hasta aquí experimentados, sino todos los objetos concebibles de cierta naturaleza establecida como premisa*. (30, énfasis añadido)

El objeto de análisis de nuestra investigación es la *colección* como conjunto de textos y la naturaleza establecida como premisa es su *doble orden semiótico-matemático*. Al sostenerse en la cuantificación de los parámetros, este modelo habilita una descripción y una explicación de la colección y su funcionamiento, que resultan autoconsecuentes, exhaustivas y generalizables, así como también proporciona instrumentos para analizar no sólo un caso singular o las colecciones hasta aquí registradas en la bibliografía, sino todas las posibles.

Entonces, adoptamos los *principios empíricos* de la metodología de Hjelmslev según los cuales un modelo teórico debe ser *autoconsecuente*, es decir, libre de contradicciones internas; *exhaustivo*, agotando el análisis hasta el último deslinde; y *simple*, al optar por las aproximaciones analíticas de menor complejidad. En nuestro modelo, los principios de autoconsecuencia y simpleza se sustentan en la cuantificación y el uso de las matemáticas discretas y la exhaustividad está dada por una serie extensa de deslindes que iremos aplicando a lo largo de esta tesis para dar cuenta de cada diferencia discernible en el objeto de estudio que resulte relevante.

Según lo propone Hjelmslev, el procedimiento consta de tres etapas iniciales: 1) un análisis de casos para reconocer el número de elementos que los constituyen; 2) un reconocimiento de las *clases* a las que pertenecen esos elementos; y 3) el examen general y exhaustivo de las combinaciones posibles. La primera y segunda etapas formaron parte de la investigación previa a esta tesis en que, mediante las lecturas cercana y distante de los corpora, hemos podido acceder a suficientes casos como para establecer el menor número posible de *clases* de elementos que, estructural y funcionalmente, permiten describir, explicar y analizar toda colección: clases a las que denominaremos *textos discretos*, *dispositivos diferenciales* y *compositum*; y definimos en sección IV.3. En cuanto al examen de las combinaciones posibles, estará en el

centro mismo del análisis de dichas clases. De esta manera, el modelo se vuelve sistemático, exacto y generalizador, ya que está en condiciones de prever todos los casos posibles. Así, intentamos probar una hipótesis general de que *toda colección de textos presenta una estructura móvil de funcionamiento permutativo, cuyo potencial semiótico ante la lectura se ve limitado por el orden material y cultural que se le impone mediante el soporte libro en que se la publica y se la lee.*

Este modelo también cumple con las siguientes premisas consideradas por Hjelmslev: 1) es *arbitrario*, por ser un modelo puramente deductivo, es decir, en su lógica interna de autoconsecuencia matemática resulta independiente de la experiencia; siendo esto habilitado por el planteo de conjuntos de elementos, sus funciones y operaciones; 2) *calculatorio*, porque permite predecir las diferentes realizaciones; 3) *adecuado*, ya que introduce premisas suficientemente generales como para aplicarlas a todos los casos posibles; y 4) *empírico*, porque se ajusta a los datos de la experiencia, es decir, los casos singulares de colecciones existentes.

Así, los casos relevados en la bibliografía pueden verse, ya no como excepciones accidentales a un modelo genológico hegemónico, como el de la Novela, sino sintéticamente como dispositivos organizados en torno a un *principio rector*, el de un *conjunto agregado de textos cuya estructura y funcionamiento dinámico de orden semiótico-matemático se verifica en todas las colecciones posibles*, adaptándose al análisis de la singularidad de cada una.

Asimismo, en los estudios teóricos acerca de las colecciones se ha planteado el debate entre un enfoque estructuralista y otro orientado hacia la recepción. El enfoque estructuralista describe y analiza la entidad textual más allá de la producción y la recepción. Se centra en la composición de las colecciones, sus características formales, las conexiones entre los textos individuales planteándolos como mecanismos opuestos de *unidad y fragmentación* en la teoría latinoamericana, de *unificación y autonomización* en la estadounidense y de *totalización o novelización y reticulación o dispersión* en la teoría producida en francés. En esta perspectiva se encuentran autores como Ingram (1971), Corti (1978), Mann (1989), Lundén (1999 y 2014), Nagel (2001), Asselin (2003), Baetens (2003), Clément (2003), Doucet (2003) y Saint-Gelais (2003), entre otros.

Por su parte, el enfoque lectoral se centra exclusivamente en la perspectiva de la recepción. Robert Luscher (1989), Gerald Kennedy (1995), René Audet (1998, 2000) y, en general, los teóricos latinoamericanos, rechazan el enfoque estructuralista y analizan la dinámica interna de la colección mediante la consideración de que en última instancia es el lector empírico,

con sus saberes y *habitus*, quien construye las interrelaciones de los textos. Así lo argumenta Audet (2000):

Los enlaces, de manera global, contribuyen a crear una superestructura lectoral que incluye los cuentos ensamblados y los enlaces semánticos establecidos entre ellos: este entretexto, una construcción cognitiva híbrida del lector, obviamente no se encuentra en el texto en sí, que es un dato entre otros - pero determinante - en el proceso de lectura. La reticulación (que puede llevar a un efecto de totalización de la obra) se basa en gran medida en estos enlaces que, posibilitados por una decisión de lectura, se basan más o menos en el texto. (...) <sup>89</sup> (130)

Si bien, en última instancia, esta perspectiva es correcta, porque sin una percepción estructurante no hay objeto percibido, la atenuación de la función textual en ese proceso de estructuración parece excesiva. Resulta contradictorio plantear que el texto es *un dato entre otros* y *determinante* al mismo tiempo, o que el lector se basa “más o menos” en él. Un texto es un conjunto finito y definido de significantes espacializados que puede producir lecturas ilimitadas. Pero todo lo que el lector pueda leer o interpretar debe partir de ese único objeto. Dependiendo de sus saberes y *habitus*, dos lectores pueden entenderlo e interpretarlo desde marcos teóricos y/o perspectivas culturales muy diversas, como suele ocurrir en la crítica literaria; pero si tienen que sostener sus lecturas, en última instancia tendrán que recurrir a ese conjunto de significantes singular. Independientemente de la semiosis ilimitada, ese conjunto constituye la única realidad material del texto de la que debe partir y a la que debe volver toda lectura.

Por eso, adherimos a la posición de D’hoker & Bossche (2014) de una perspectiva analítica complementaria:

Aunque especialmente la perspectiva orientada al lector ha buscado marcar su diferencia con los enfoques formalistas o estructuralistas, la oposición entre ambos es más una cuestión de perspectivas diferentes (y a menudo complementarias) que una divergencia fundamental de opiniones. Después de todo, el enfoque orientado al lector se atiene a muchos de los mismos elementos que el enfoque formalista (por ejemplo, personajes, configuraciones o temas recurrentes; un mundo ficticio compartido; elementos paratextuales) pero los reelabora en términos de efectos de la interpretación del lector sobre la colección como un todo. Además, ambos enfoques también identifican una y otra vez (y de diferentes maneras) la tensión entre el cierre y la apertura, la homogeneidad y la heterogeneidad, la unidad y la divergencia, tanto en términos de los relatos individuales como en términos de la colección como un todo. <sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> “Les liens, de façon globale, contribuent à créer une superstructure lectorale comprenant les nouvelles rassemblées et les liens sémantiques établis entre elles: cet entretexte, construction cognitive hybride du lecteur, ne se situe évidemment pas dans le texte même, qui est une donnée parmi d’autres – mais déterminante – dans le processus lectoral. La réticulation (qui peut conduire à un effet de totalisation de l’œuvre) repose dans une large part sur ces liens: rendus possibles par une décision lectorale, ils s’appuient de façon plus ou moins grande sur le texte. (...)”

<sup>90</sup> “Although especially the reader-oriented perspective has sought to mark its difference from formalist or structuralist approaches, the opposition between both is more a matter of different (and often complementary) perspectives than a fundamental divergence of opinions. After all, the reader-oriented approach fastens on many of the same elements as the formalist approach – e.g. recurring characters, settings, or themes; a shared fictional world; paratextual elements – but recasts them in terms of the effects they have on the reader’s interpretation of the collection as a whole. Moreover, both approaches also identify time and again (and in many different ways) the tension between

En suma, en esta tesis analizaremos cuatro aspectos relacionados con la colección, cada uno bajo su marco teórico adecuado: (1) su estructura dinámica como dispositivo politextual, (2) su funcionamiento en soporte, y cómo afectan estos a las instancias de (3) producción y (4) recepción.

### ***Alcance de la investigación***

Esta tesis ha partido de los estudios críticos y teóricos acerca de las colecciones de textos producidos en el Continente Americano (Latinoamérica, EE.UU. y Canadá), Europa (Inglaterra, Irlanda, Francia, Italia, España y Países Bajos), Sudáfrica, India, y Haití. En la etapa de investigación, los análisis de corpus en esta bibliografía han funcionado como *lectura distante* (Moretti [2013] 2015),<sup>91</sup> abarcando un muestreo más extenso que el alcanzado por la *lectura cercana* (*close reading*) del corpus que hemos puntualmente seleccionado, y consignado arriba. Estos corpora han servido, a su vez, como cotejo del modelo propuesto y como sostén cuantitativo de una generalización relevante desde el punto de vista estadístico. Es así como el alcance que habilita esta combinación de lectura cercana y distante, y los campos de producción literaria y teórica involucrados nos permitirían encuadrar esta tesis en un estudio de *literatura mundial* (Moretti 2013: 50-64), en sus dimensiones geográfica e histórica.

Tesis y Anexo suman una aproximación a todos los aspectos relevantes de la *colección* como producto de tecnología intelectual y su funcionamiento cultural y sociohistórico.

### ***Hipótesis***

I) Toda colección es un dispositivo politextual cuya estructura discontinua, espacializada y móvil, de orden matemático y de funcionamiento intertextual en múltiples dimensiones, habilita una combinatoria de trayectos secuenciales de lectura que producen semiosis diferenciales.

II) Esta potencialidad semiótica se ve limitada por dos *habitus* de lectura: la orientación de tapa a contratapa del soporte físico y el respeto reverente a la figura del Autor.

---

closure and openness, homogeneity and heterogeneity, unity and divergence, both in terms of the individual stories and in terms of the collection as a whole.” (15)

<sup>91</sup> Según Franco Moretti (2013:55-56) “Lectura distante [es aquella] donde la distancia (...) *es una condición del conocimiento*, es lo que permite colocar el foco en unidades mucho más pequeñas o mucho más grandes que el texto: recursos, temas, tropos, o bien géneros y sistemas.”

## IV. Categorías y clases

### 1. Colección y soporte

Para hablar de la colección de textos hay que empezar hablando del soporte. Todo texto publicado supone un soporte que lo transmite a sus receptores. Esta aparente obviedad, sin embargo, se vuelve muy relevante en la producción y la recepción de las colecciones. No obstante sostener que la recepción es el parámetro clave del análisis crítico y teórico, los estudios no han reparado en la relevancia del soporte como dispositivo material que determina material y culturalmente a la colección.

Más que surgir primariamente de una decisión de autor o editor, las obras literarias obedecen a exigencias previas del campo literario y el mercado editorial que involucran directamente tanto la dimensión del texto en demanda como su relación con los soportes.

De esta manera, en la modernidad, el texto breve forma parte de un mercado, es producido para el soporte-diario o el soporte-revista y luego, al pasar al estatus más prestigioso, legitimador y duradero del libro, lo hace bajo esa misma condición de brevedad.<sup>92</sup> Dice Bruno Monfort (1992):

No es porque el cuento sea breve que, por una especie de reunión feliz, se lo publique en una revista o colección. Debido a que desde el inicio está sujeto al régimen de publicación politextual y producido para los modos de publicación bajo este régimen [diario, revista, libro, &c.], la brevedad se le impone desde el exterior, como una función más o menos estricta de los requisitos de publicación. Puede ocupar solo una cantidad limitada de un espacio de publicación destinado a recibir otros textos sin relación necesaria con él, pero con los cuales linda. Su formato material, antes de ser una necesidad artística o estética, es una restricción externa (...).<sup>93</sup> (corchete añadido)

La lógica involucrada en el régimen de publicación yace en el conflicto de magnitudes entre el texto breve y el soporte material. El tamaño de un texto breve promedio no alcanza para completar el *volumen* físico de un libro promedio. Así, recurriendo a esta comparación entre la extensión de la *unidad textual* (UT) y la de la *unidad de publicación* (UP) física, Monfort plantea la existencia de *dos regímenes de publicación*: el de *monotextualidad* y el de *politextualidad*. El

---

<sup>92</sup> El soporte-objeto de una *revista* no difiere sustancialmente del de un libro: ambos contienen folios encuadernados en un lomo. En cambio, el *diario* tiene fascículos sin encuadernar que se salen de los parámetros ergonómicos de tamaño por lo que presenta un pliegue vertical de origen editorial y la posibilidad de pegarlo varias veces y en todos los sentidos, con lo cual se facilita la manipulación en diferentes posiciones de lectura.

<sup>93</sup> “Ce n'est pas parce que la nouvelle est brève qu'elle est, par une sorte d'heureuse rencontre, publiée en magazine ou en recueil. C'est parce qu'elle est au départ soumise au régime de publication polytextuel et produite pour des modes de publication relevant de ce régime que la brièveté lui est imposée de l'extérieur, comme fonction plus ou moins stricte des nécessités de publication. Elle ne peut occuper qu'une quantité restreinte d'un espace de publication destiné à recevoir d'autres textes sans rapport nécessaire avec elle, mais avec lesquels elle va voisiner. Son format matériel est une contrainte externe avant d'être une nécessité artistique ou esthétique (...).” (158)

primero se caracteriza por la ecuación entre las unidades ( $UT = UP$ ) y es propio de los textos extensos de la novela, el tratado, o la obra dramática. En cambio, en el segundo, la unidad textual es menor que la de publicación ( $UT < UP$ ) por lo que debe ser reunida con otras en un conjunto que permita igualar la ecuación ( $\sum_2^n UT = UP$ ).

Esa determinación del soporte que diferencia entre lo unitario y lo múltiple está en la base del análisis de la colección como dispositivo semiótico.

### ***Colección***

Hemos visto la problemática en los estudios académicos en inglés y español de una *nomenclatura* supernumeraria y sostuvimos que es producto de la inadecuación del sistema genológico empleado como marco analítico. Por tanto, no es posible encontrar allí una denominación que resulte simple y general a todos los casos. Los nombres más comúnmente empleados resultan inadecuados: *Short Story Cycle* abarca solamente lo narrativo, con lo cual quedarían fuera las colecciones de ensayos y los poemarios así como las heterogéneas e híbridas; además, como vimos, el funcionamiento *cíclico* es solo uno de los posibles. *Colección de textos integrados*, *colecciones integradas*, o *textos integrados*, presenta el problema importante de que, en la colección, los textos no se *integran*, no constituyen un *todo*, sino que solo coexisten en yuxtaposición como *agregado*. Y, finalmente, *macrotesto*, que, como vimos, carece de adecuación y de alcance.

Por su lado, *recueil*, presenta una máxima adecuación descriptiva, ya que tácitamente refiere al régimen de politextualidad y al criterio de selección; sin embargo, en la tradición literaria en francés, no todo conjunto de textos bajo este régimen es un *recueil*. Las antologías editoriales, los fabularios y bestiarios medievales, las misceláneas, los almanaques, entre varios otros, son también conjuntos de textos publicados bajo dicho régimen, y su funcionamiento ante la lectura, en tanto conjunto, es similar. Por tanto, ningún término propuesto en la bibliografía parece dar cuenta de la naturaleza meramente *cardinal* (un número *n* de textos) de la estructura y el funcionamiento de estos conjuntos politextuales.

Es debido a esta necesidad de disponer de un nombre simple, generalizable, que empleamos el término COLECCIÓN,<sup>94</sup> abarcando con él todo el espectro de casos que incluye el régimen de publicación politextual, independientemente del etiquetado autoral o editorial, del género literario de los textos y de su grado de intertextualidad. Es decir, que cubra la condición

---

<sup>94</sup> Del latín, *Collectio*, *-onis*: f., recolección; colección, reunión, conjunto. Proviene del verbo *colligo* (colligare [cum + ligo]): ligar juntamente, reunir.



mínima de ser un *conjunto de textos breves publicado en libro*, desde la más miscelánea de las *antologías* hasta aquellos que han sido leídos como *novelas fragmentarias*.

Esta decisión nominal simplificadora se debe a que el espectro de elementos interrelacionables que el lector pueda percibir en una colección es tan extenso y variable que plantear límites de orden genérico, una nomenclatura descriptiva-explicativa y una taxonomía racional resulta infructuoso. Partir de un parámetro cuantitativo básico como lo es el régimen de politextualidad permitirá proponer un modelo de estructura y funcionamiento de alcance a todos los casos, en que los textos pueden participar de cualquier género discursivo o literario y pueden aparecer ante la lectura como más o menos interrelacionados. Esto involucra: 1) Un *conjunto de textos*, coexistiendo en el espacio constituido por ellos mismos al ser yuxtapuestos, sin estar integrados a una instancia superior de macroestructura semiótica homogénea o totalizadora. 2) Una *selección* bajo un criterio determinado (explícito o no) para su publicación. Al ser la colección producto de esta acción transitiva, queda lógicamente postulado un *agente compositor* (escritor y/o editor) que agrupa el conjunto de textos y lo distribuye en el libro. 3) Un *soporte*, ya que, *coleccionar* implica un *espacio colector, contenedor, de almacenaje*, donde concluye la acción de manera lógica: un libro o un dispositivo electrónico.

### ***Los soportes***

Existen dos problemáticas principales en los Estudios del Libro que por su relevancia en el estudio de la colección interesan para nuestra argumentación: las *variaciones de las diferentes ediciones* de una obra y el surgimiento de los *soportes digitales-electrónicos*. En la lectura de las colecciones, la primera se conecta con la importancia semiótica que adquiere la maquetación de los textos, y la segunda con la versatilidad del soporte en habilitar los trayectos de lectura posibles.

Las diferencias en la maquetación de las ediciones de una obra se han analizado desde dos perspectivas opuestas:

(I) La de la *Bibliografía analítica*, la cual estudia los ‘errores’ *accidentales* o *substantivos*<sup>95</sup> que pueden aparecer en esas ediciones y volver ambigua, o al menos no fijada y

---

<sup>95</sup> Estas categorías fueron acuñadas por W. W. Greg ([1950] 1997:21) en referencia a la problemática de la calidad de transmisión del original por parte de ediciones posteriores. El autor sostiene que“(…) necesitamos establecer una distinción entre las lecturas significativas, o como las llamaré, 'sustantivas' del texto, aquellas que afectan el significado del autor o la esencia de su expresión, y otras como, en general, la ortografía, la puntuación, la división de palabras, y similares, que afectan principalmente su presentación formal, que puede considerarse como los accidentes, o como los llamaré "accidentales", del texto.” [“(…) we need to draw a distinction between the significant, or as I shall call them 'substantive', readings of the text, those namely that affect the author's meaning or the essence of his expression, and others, such in general as spelling, punctuation, word-division, and the like, affecting mainly its formal presentation, which may be regarded as the accidents, or as I shall call them 'accidentals', of the text.”]

definitiva, la semiosis de un *original* sagrado y transparente al sentido intencional del Autor. Al respecto, comenta Chartier (2006)

La bibliografía analítica movilizó el estudio riguroso de los diferentes estados de una misma obra (ediciones, emisiones, ejemplares) con el designio de recuperar un texto ideal, purificado de las alteraciones infligidas por el proceso de publicación y de acuerdo con el texto tal y como fue escrito, dictado o soñado por su autor. De ahí provienen, en una disciplina consagrada casi exclusivamente a la comparación de objetos impresos, la obsesión por los manuscritos perdidos y la radical distinción entre la obra en su esencia y los accidentes que la deformaron o la corrompieron. (2)

(II) La perspectiva de la *Sociología de los textos* iniciada por Donald McKenzie ([1986] 2004) como “disciplina que estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y su recepción.”<sup>96</sup> Por lo que:

Al abandonar la noción de bibliografía digresiva y registrar *todas* las versiones posteriores, la bibliografía, meramente por su propia lógica integral y su inclusión indiscriminada, da testimonio del hecho de que, por supuesto, nuevos lectores crean nuevos textos y que sus nuevos significados son una función de sus nuevas formas. El reclamo ya no es por la verdad de estas, ya que eso se podría tratar de definir a través de una intención de autor, sino por el testimonio definido en el uso histórico que ellas hacen de la obra.<sup>97</sup>

Por supuesto, estas dos disciplinas tienen una noción opuesta de texto:

Uno es el texto autoralmente sancionado, contenido e históricamente definible. El otro es el texto siempre incompleto y, por lo tanto, abierto, inestable, sujeto a una reconstrucción perpetua por parte de sus lectores (...).<sup>98</sup>

El primero es el *texto de Autor*, ideal, prístino, solo interpretable por una hermenéutica de la *creación* literaria, y que cualquier puesta material en publicación que no sea la *princeps*, no hace otra cosa que distorsionarlo en mayor o menor medida. El segundo es el texto en la historia de sus publicaciones y los cambios semánticos y formales que esas puestas materiales, en sí ‘lecturas’ editoriales y tipográficas, le han producido a la semiosis de la obra. La primera perspectiva tiende a producir juicios valorativos, la segunda registra y analiza sin enjuiciar. En Sección V, esta última nos permitirá comparar procesos de semiosis en diferentes ediciones de las colecciones analizadas.

---

<sup>96</sup> “(...) bibliography is the discipline that studies texts as recorded forms, and the processes of their transmission, including their production and reception.” (12)

<sup>97</sup> “By abandoning the notion of digressive bibliography and recording *all* subsequent versions, bibliography, simply by its own comprehensive logic, its indiscriminate inclusiveness, testifies to the fact that new readers of course make new texts, and that their new meanings are a function of their new forms. The claim then is no longer for their truth as one might seek to define that by an authorial intention, but for their testimony as defined by their historical use.” (39)

<sup>98</sup> “One is the text as authorially sanctioned, contained, and historically definable. The other is the text as always incomplete, and therefore open, unstable, subject to a perpetual re-making by its readers (...).” (55)

La otra problemática en los Estudios del Libro y la Lectura relevante a nuestro análisis de la colección tiene que ver con el supuesto desafío que implica para el libro y la cultura impresa el desarrollo de los *soportes digitales-electrónicos*.

Resulta importante remarcar que fue el surgimiento mismo de estos soportes lo que produjo la diferencia significativa necesaria para tomar consciencia del *libro* como *soporte de tipo analógico-mecánico* (como el diario y la revista) y prestarle atención a su funcionamiento físico en comparación con el de los electrónicos y cómo determina eso la producción y la recepción de los textos. Hasta que surgió esta diferencia, varias propiedades del libro como objeto material permanecieron inobservadas. Esta cuestión nos llevará a analizar, desde la Bibliografía Material y los Estudios del Hipertexto, el funcionamiento de ambos tipos de soporte en la lectura de la colección.

### ***Los tres regímenes del libro***

Bruno Monfort enfoca su artículo en los estudios del cuento breve, no en los de la colección, por lo que solo considera esta como un ejemplo de politextualidad. Sin embargo, si analizamos más profundamente lo implicado en su propuesta, observamos dos fenómenos que no resultan visibles en obras en régimen de monotextualidad.

El primero es de orden semiótico y se debe a que los textos breves, al ser encuadernados juntos, inevitablemente son leídos unos en el contexto de los otros, produciéndose, entonces, una *intertextualidad acotada al conjunto*, la que Lachmann denomina *interna, manifiesta, explícita, implicativa entre textos*; ya sea codificada en producción y/o lectoral. Este fenómeno resulta un corolario del régimen de politextualidad, al que podemos denominar *régimen de intratextualidad* y lo basamos en que la lectura de todo conjunto definido de textos, sin importar cuán ajenos resulten unos de los otros, origina inevitablemente relaciones intersemióticas e interformales en ellos.

Existe, además, otro régimen que surge del funcionamiento material del libro y que se debe a una cuestión de distribución espacial. Ante los textos breves, el soporte no solo rige su multiplicidad, sino que además obliga a ubicarlos en un orden consecutivo lineal según la secuencia que produce el eje de encuadernación. Esa secuenciación resulta inevitable y tiene consecuencias muy relevantes, tanto en la producción (hay una sola secuencia permutativa legitimada y legalmente garantida por la firma de Autor) como en la recepción (¿debe el lector atenerse a esa única permutación?). A este régimen lo denominaremos *régimen de secuenciación espacial*.

Por tanto, la conjunción de la brevedad de los textos y el volumen del soporte material promedio produce la colección cuyo funcionamiento se encuentra determinado por tres regímenes:

RÉGIMEN DE POLITEXTUALIDAD (constante material cuantitativa)

RÉGIMEN DE SECUENCIACIÓN (constante material distributiva)

RÉGIMEN DE INTRATEXTUALIDAD (variables semánticas, formales y visuales)

En la producción, el *régimen de secuenciación* implica una instancia lógica previa a toda intencionalidad compositiva de Autor. Primero está la determinación física del libro que obliga a elegir, entre las muchas posibles, una única permutación secuencial de los textos que constituirán la colección publicada. Respondiendo a estas determinaciones del soporte, el productor realiza su selección y el diseño subsiguiente de la colección en soporte. Estas dos instancias, una de determinación física por parte del soporte y la otra de una intencionalidad subjetiva limitada en sus grados de libertad por la primera, intervienen en la configuración final de la colección publicada que recibirán los lectores, por lo que la denominaremos *secuencia soporte/Autor*. Es a esta secuencia que se enganchan los *habitus* aunados de la lectura tapa a contratapa y del respeto reverente al Autor.

Teniendo en cuenta lo analizado hasta aquí, vamos a deslindar tres dispositivos involucrados en el proceso de lectura: el TEXTO ESPACIALIZADO, el LIBRO-OBJETO y el LIBRO-IMPRESO.

### ***Texto espacializado***

Gerard Genette ([1987] 2001) define la *obra literaria* en tanto *texto*, como “(...) una sucesión más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significación.<sup>99</sup>” Sin embargo, el espacio de significación del texto en sí, como entidad codificada, no se limita a los significantes en línea sintagmática. Marshal McLuhan ([1962] 1985) lo presenta en su real dimensión: “Las palabras mismas, impresas o escritas, han de ser desplegadas en *relaciones espaciales*, y los *esquemas* resultantes han de ser considerados como *clave de sus significados*.” (89-90, énfasis añadido).

---

<sup>99</sup> La frase completa es: “L’œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c’est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d’énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification.” (7)

Así, el texto es un conjunto de significantes interrelacionados no solo en su sucesión sino en una *estructura espacializada* más compleja. Desde los significantes, los enunciados, los párrafos y capítulos hasta llegar al bloque completo de un texto, cada una de esas partes es básicamente un subconjunto singular *separado* en el espacio del texto. También los diferentes tipos de peritextos enganchados a un extremo y al otro (prólogos, epílogos, prefacios, &c.) o incrustados en el mismo (intertítulos y epígrafes). O conjuntos externos como las *notas al pie* o *al final*, funcionando según un algoritmo en bucle de salida y regreso a un punto en el espacio del texto principal, marcado por un número, asterisco u otro signo. La espacialización es tan importante en la semiosis del texto como los significantes mismos. Pero debemos remarcar que esta espacialización no resulta consecuencia de su puesta en soporte, sino que proviene directamente de producción (el “manuscrito”) y es traducida a la maquetación tipográfica, más allá del diseño estético.<sup>100</sup>

La Tipografía suele describir lo impreso en la caja como ‘mancha’, es decir, dándole preeminencia a lo negro de la impresión por sobre lo blanco de la página, considerado muchas veces como *neutro*. Sin embargo, comenta Torné:

Que el libro es un diálogo de blancos y negros es idea ya sabida, pero conviene recordar que los blancos son muchos más que los márgenes: están los blancos que separan textos e imágenes; los blancos entre párrafos (...); las interlíneas; los espacios entre palabras; los espacios entre letras (...). (157, nota 26)

Entonces, los blancos delimitan, separan y distribuyen esos subconjuntos de significantes según una disposición espacial diseñada, y la discontinuidad que producen es lo que permite la percepción diferencial de los mismos.<sup>101</sup>

Por tanto, podemos describir el texto como un dispositivo compuesto por dos conjuntos de elementos de naturaleza diferente: por un lado, *el conjunto total de significantes* y, por el otro,

---

<sup>100</sup> Si bien hasta el SXVIII era generalmente el editor o *imprentero* quien realizaba esos cortes sobre el manuscrito, más o menos continuo, que le entregaba el escritor; la espacialización se fue volviendo parte del diseño de producción de la obra. Desde la Modernidad esta estructura espacial forma parte de la significancia de la obra, viene configurada desde producción y queda tácitamente incluida en los derechos de autor.

<sup>101</sup> En los comienzos, la escritura existió como *scriptio continua* en la que no había separación siquiera entre las letras. Al respecto, comenta Olivier Bessard-Banquy (2007: 27): “Se sabe que el texto no siempre ha respirado con facilidad en el corazón del libro antiguo. Por mucho tiempo careció de espacio tanto alrededor de su bloque compacto como en su interior. Mientras que en los primeros días del códice los espacios entre palabras todavía se distinguen pobremente, y que, mucho después de la aparición de la imprenta, el pie-de-mosca indica confusamente el salto paragrafíco, poco a poco, del siglo XV al siglo XVII, el texto respira más y hace su aparición el párrafo. Se realiza una clarificación de la escritura que facilita la lectura cada día un poco más.” [“Le texte, on le sait, n’a pas toujours respiré à son aise au cœur du livre ancien. Il a longtemps manqué d’espace aussi bien autour de son bloc compact qu’en son sein même. Alors que dans les premiers temps du *codex* les intermots sont encore mal distingués, que longtemps après l’apparition de l’imprimerie le pied-de-mouche indique confusément le saut paragrafíque, petit à petit, du XV au XVII siècle, le texte respire davantage et l’alinéa faits on apparition. Une clarification de l’écrit s’opère qui facilite chaque jour un peu plus la lecture.”]

el de las instrucciones para *su espacialización diferencial* en conjuntos diversos, jerárquicos o yuxtapuestos. Esta espacialización constituye un orden distribucional, en la lógica binaria 0-1 (que en el libro se visualiza en el par blanco-negro), altamente significativo, y que, en su traducción tipográfica, funciona por repetición del aspecto visual a los fines de su reconocimiento. Torné ofrece un claro ejemplo de ello:

Cuando un lector encuentra en una página CAPÍTULO UNO, espera encontrar, unas páginas más allá, CAPÍTULO DOS, a la misma altura de la página, con la misma colocación —izquierda, centrado, derecha—, con el mismo tipo, el mismo cuerpo, el mismo registro —versales, redonda, cursiva—, la misma separación entre letras. Es decir, la relación espacio-tiempo funciona aún en distancias amplias de páginas. (172, mayúsculas en el original).

Por consiguiente, los *blancos*, como espacios diferenciales programados, producen una discontinuidad diseñada en el conjunto total de significantes, cuyas posibilidades abarcan: (1) La distribución en significantes, enunciados, párrafos, capítulos, secciones, partes, &c. (2) La ubicación de los peritextos: títulos, intertítulos, prólogos, prefacios, epílogos, notas, epígrafes, &c. (3) El diseño de los formatos visuales en ‘prosa’ y ‘poema’.<sup>102</sup> (4) El diseño de los tipos (minúscula, MAYÚSCULA, redonda, *cursiva*, **negrita**, versal) y otros signos.

### ***Libro-objeto***

El libro-objeto es un dispositivo analógico de funcionamiento mecánico. Analógico porque, al serle impuesta la impresión, presenta el texto directamente a la lectura. Y mecánico porque es un artefacto de partes físicas ensambladas. No está diseñado solo para los ojos sino también para las manos y los brazos. Por tanto, sus dimensiones físicas están primariamente determinadas por parámetros ergonómicos que establecen el espectro de los materiales empleados y la variación dimensional del objeto.<sup>103</sup>

Si bien es tridimensional, en su función de presentar el texto cobra más relevancia la superficie de impresión de las páginas, ya que la tercera dimensión del espesor se produce por yuxtaposición contigua de esos objetos planos. El funcionamiento mecánico del libro consiste en

---

<sup>102</sup> Desde lo tipográfico, lo que viene configurado de la obra como ‘prosa’ se visualiza en la maquetación como una mancha homogénea que llena completamente el espacio de la caja tipográfica, marcando sus márgenes nítidamente. Es decir, adopta el aspecto de un líquido que llena el espacio y la forma del recipiente. Por el contrario, lo que viene configurado como ‘poema’ provee de instrucciones para su distribución en el espacio bidimensional de la página (márgenes, sangrados, &c.). Al no llenar la caja se borran los márgenes y por tanto no se delimita claramente las dimensiones de esta con respecto a la página. Por supuesto, en los ‘poemas en prosa’ esta diferencia desaparece, sin embargo, en el aspecto visual es la más inmediata y relevante para que un lector empírico promedio considere a un texto como ‘prosa’ o ‘poema’.

<sup>103</sup> Cuando las dimensiones de un libro sobrepasan los niveles ergonómicos, por ejemplo, en su tamaño y/o peso, como el antiguo formato *infolio*, no se sostiene con las manos, sino apoyado en otros objetos como un atril, una mesa, o las rodillas del lector.

el giro de estos objetos centrado en el eje de encuadernación: el lomo. Al respecto, Torné comenta:

El libro posee un eje que nace de la propia naturaleza del código; es decir, de que las páginas van sujetas de alguna manera, normalmente cosidas —hoy, a veces, pegadas—, en el lomo. Este eje que forma el lomo es el que fundamenta el movimiento del libro. Tal vez, el gesto que mejor define al lector no es el de sus ojos leyendo una línea, sino el de sus manos volviendo una página. Un libro tiene movimiento; es más, su principio es el movimiento. *La esencia del libro no es una página, ni siquiera un libro abierto quieto, sino un pasar de hojas.* (160, énfasis añadido)

Este funcionamiento del “pasar de hojas” orienta la manipulación más simple y cómoda del objeto según el *movimiento unidireccional de tapa a contratapa*.

### ***Libro-impreso***

El libro-impreso es el *libro-objeto* en el que aparece el *texto*, según un *diseño de maquetación tipográfica*, para su publicación y comercialización como objeto de comunicación y consumo. Tiene dos funciones básicas: la de *almacenamiento del texto* y la de *presentarlo a la lectura*.

En los dispositivos *analógicos-mecánicos* (periódico, revista, libro, &c.) ambas coinciden, es decir, la impresión sirve para almacenarlo y para leerlo; pero en los *digitales-electrónicos* (e-readers, pc, tablets, smartphones, &c) el almacenamiento como información digitalizada se verifica en una memoria permanente y el dispositivo de lectura es un programa de software que presenta esa información en pantalla como texto maquetado en su aspecto analógico, permitiendo así la lectura.

Para dar cuenta de los aspectos tipográficos de la puesta del texto en soporte, partimos de la tipografía francesa, la cual plantea dos operaciones: la *mise en page* y la *mise en texte*.<sup>104</sup>

La *mise en page* se encarga de los parámetros físicos del libro-objeto, en las dimensiones de lo ergonómico, lo táctil y lo estético. Estos parámetros son tanto cuantitativos (tamaño y relación proporcional del soporte: vertical o apaisado; la caja; los márgenes y las columnas) como

---

<sup>104</sup> En nota a pie, Torné (150) señala un problema de adecuación en los términos usados en español, por lo que en este estudio optamos por la misma alternativa en la nomenclatura. Dice el autor: “Aquí nos encontramos con un problema terminológico que no me es posible acometer ahora. Para el término francés *mise en page* contamos con un buen sinónimo español, «compaginación», o también «ajuste» (de páginas) —a conceptos similares, o relacionados, se les ha llamado *impaginación*, *maquetación* o *diagramación*—. (...) Sin embargo, no contamos con un buen término similar a *mise en texte*, por esto, usaré los términos franceses. Para el artículo, cuando necesite contraponer ambos conceptos. Jost Hochuli llama a estos ámbitos *macrotipografía* y *microtipografía*, v. Jost Hochuli, *Una introducción al diseño de libros y, en particular, a la tipografía*, Wilmington (Mass.): Agfa Corporation, 1992.” (subrayado añadido)

cualitativos (elección del papel, el tipo de encuadernación, la fuente tipográfica<sup>105</sup>, el diseño de la cubierta y la portada; el tipo y calidad de los materiales empleados).

La *mise en texte*, que también llamaremos *maquetación*, se encarga de lo que aparece impreso y adquiere semiosis diferencial ante la lectura. Comprende la distribución espacial de textos y peritextos; las interlíneas, párrafos y sangrías; el tamaño y tipo de los cuerpos (redondas, cursivas, versales, &c.); las notas; los índices y tablas de contenido; las ilustraciones y diversos tipos de diferencias visuales.

En resumen, la *mise en page* se encarga de lo material del soporte y la *mise en texte*, de todo lo codificado que se impone en la impresión.

La importancia de la *mise en texte* yace en que es producto de la extrapolación al diseño tipográfico de los parámetros del texto que vienen de producción (el conjunto de significantes y las instrucciones de espacialización), por lo que a través de ella se puede observar y analizar el funcionamiento potencial de la colección ante la lectura como entidad politextual así como las restricciones que surgen al aparecer impresa en el libro-objeto.

## ***2. Clases de elementos***

En toda colección pueden postularse tres clases de elementos básicos: los *textos*, el *conjunto* que constituyen en tanto agregado y las *interrelaciones* semióticas que se producen entre ellos.

### ***Textos discretos (TD)***

La definición concisa de Susan Garland Mann (1989:15) de la colección como conjunto de textos *autosuficientes e interrelacionados* permite un punto de partida, ya que habría que explicar qué tipo de *autosuficiencia* presentan los textos en una colección y cómo se verifica esa *interrelación*.

En el contexto del debate entre novela y colección, Saint Gelais (2003) comenta:

(...) *una novela está hecha de capítulos; una colección, de cuentos*. De hecho, *esta terminología* aparentemente simple cubre una distinción importante: *los cuentos de un recueil se consideran autónomos, hasta que se demuestre lo contrario; se supone que los capítulos de una novela no lo son*. Esta autonomía de los cuentos es, según André Carpentier y Denis Sauvé

---

<sup>105</sup> La edición comercial suele usar una sola fuente para todos los textos del libro, por lo cual este elemento también se vuelve transparente a la significancia de la obra; de allí que la fuente se considera solo un parámetro de elección tipográfica y editorial. Sin embargo, hay excepciones a ese hábito naturalizado en casos como *House of Leaves* (2000) de Mark Danielewski, en que la obra avanza sobre ese aspecto de la maqueta tipográfica (entre muchos otros) al usar un gran número de fuentes estableciendo una multiplicidad de diferencias que ingresan a la significancia de la novela. En la sección V trataremos otros avances relevantes de la producción sobre la *mise en page*.



(1996), *uno de los axiomas* en los que basar una definición del *recueil*: cualesquiera sean los dispositivos mediante los cuales este exhiba una construcción general, nunca abolirá por completo la posibilidad de una lectura de las partes constituyentes como *textos independientes*.<sup>106</sup> (énfasis añadido)

Este axioma de autosuficiencia estructural y semiótica parte de generalizar un rasgo considerado propio del cuento, el ensayo y el poema *modernos*, pero que no se presenta en todo texto. Esta consideración de que un cuento es autónomo, “hasta que se demuestre lo contrario” y esta suposición de “que los capítulos de una novela no lo son” muestran nuevamente la influencia del sistema genológico en la percepción del objeto y la falta de rigor en la delimitación. Para Saint Gelais no parece haber otra salida que una *terminología* sobreimpuesta a la realidad compleja de los objetos que se intenta describir: capítulo *supone* dependencia y cuento *supone* autonomía. Pero eso no resuelve el problema.

Como respuesta a este problema, en los estudios estadounidenses, se implementa un criterio pragmático de autonomía, sostenido en la historia editorial de los cuentos; es decir, la circunstancia de que, previamente a ser incluidos en la colección, hayan sido publicados en diarios y revistas literarias; y por tanto, su *autonomía* estaría garantizada por su circulación en el mercado, su consumo, y eventual recepción crítica. Por su parte, los estudios en francés y español proponen considerar que la autonomía no es una propiedad del texto literario sino solo un *efecto de lectura* y que, por tanto, sería la percepción de cada lector empírico singular la que la produce y mide en el marco de sus saberes y *habitus*. Para cada lector, un texto será *más* o *menos* autónomo; pero con respecto a qué y cuáles son los parámetros semánticos y formales mínimos que se impondrían resultan variables subjetivas no generalizables.

Como consecuencia, podemos sostener que, desde una perspectiva exhaustiva y una generalización objetiva, la axiomatización de la autonomía estructural y semiótica de los textos se vuelve cuestionable. Resulta más un acuerdo de compromiso teórico para poner entre paréntesis en el análisis la complejidad de los textos reales.

Hay al menos dos aspectos desde los cuales cuestionar esta axiomatización. Primero, no todos los textos narrativos incluidos en las colecciones presentan la arquitectura cerrada y autosuficiente del *cuento moderno* (*short-story, nouvelle, racconto*). En el sistema genológico mismo se suele emplear el término *relato* (*tale, conte*) para referirse al texto narrativo (pre- y

---

<sup>106</sup> “(...) un roman est fait de chapitres, un recueil, de nouvelles. Cette terminologie en apparence simple recouvre en fait une distinction d’envergure: les nouvelles d’un recueil sont réputées, jusqu’à preuve du contraire, autonomes; les chapitres d’un roman ne sont pas censés l’être. Cette autonomie des nouvelles est d’ailleurs, selon André Carpentier et Denis Sauvé (1996), l’un des axiomes sur lesquels fonder une définition du recueil: quels que soient les dispositifs par lesquels celui-ci exhibera une construction d’ensemble, celle-ci n’abolira jamais tout à fait la possibilit  d’une lecture des pièces constitutives en tant que textes indépendants.” (Párrafo 8)

posmoderno) que no se rige por tal exigencia estructural, y el término *boceto* (*sketch, vignette*) para textos de formato irregular. Asimismo, en las colecciones latinoamericanas y las experimentales modernas y posmodernas aparece la mezcla de textos ensayísticos, poéticos, e híbridos inclasificables de los que un modelo narrativo no puede dar cuenta. Segundo, la *intertextualidad* cultural, general y literaria, revela la apertura inevitable de lo textual. Ante la evidencia que se presenta en la percepción de los textos y en el funcionamiento mismo de la lectura como proceso, el marco teórico de la intertextualidad en la literatura (Barthes, Kristeva, Genette, Eco) demuestra que la noción de texto (signo) semióticamente autosuficiente, cerrado o autónomo resulta inviable.

*Autonomía y cierre* son variables cualitativas continuas (medibles en *grados*) que dependen de la interacción de una suma de factores semánticos y formales del texto con los saberes y disposiciones culturales de cada lector empírico. Por lo que estas variables pueden aparecer como propiedades de un texto, particularmente si es de la especie del cuento moderno o *à la Poe*, pero no pueden constituirse en axiomas para todos los tipos de textos que aparecen en las colecciones publicadas.

Proponemos, entonces, reemplazar estas nociones por parámetros cuantitativos objetivos (medibles en *quanta* de elementos) que habiliten describir el texto de una manera simple, exhaustiva y generalizable a todos los casos, independientemente de su extensión, lo formal, lo semántico, lo genérico, y otras propiedades cualitativas que perciba y/o le asigne el lector.

Para eso, si partimos de las descripciones arriba citadas de Genette y MacLuhan, y llevando sus términos a una mínima expresión, podemos describir todo texto como *conjunto finito y definido de significantes espacializados*, que, al ocupar él mismo un espacio, está *separado* de otros conjuntos similarmente descriptibles.

Para nombrar esta propiedad resulta adecuada la noción de DISCRETO,<sup>107</sup> a partir del sentido dado en las matemáticas que así se denominan, pero también según lo sostenido por Roland Barthes cuando plantea que “(...) la discontinuidad es el estatuto fundamental de toda combinación: sólo puede haber signos discretos”.<sup>108</sup> Esta aproximación permite describir tanto el

---

<sup>107</sup> La acepción que le damos al término viene del sentido etimológico del participio pasivo en latín, *discretus*: “separado”. Para *discerno*, el diccionario *Vox* (2003) da las siguientes acepciones: separar, dividir / distinguir, discernir. En español, esta acepción aparece recién en tercer lugar, luego de la usual de “reservado”, “3. adj. Separado, distinto.” Y aparece nominalizado cuando se habla de un actuar *a discreción*. Para estas acepciones, el inglés tiene dos formas escritas diferentes, pero de igual pronunciación: *discreet* (reservado) y *discrete* (separado). Y en francés e italiano, existe generalizada la primera acepción, en *discret* y *discreto*, pero, como vemos, en textos académicos de autores como Barthes y Eco aparece la segunda, en términos de una propiedad de los objetos estudiados.

<sup>108</sup> “(...) le discontinu est le statut fondamental de toute combinaison : il n’y a jamais de signes que discrets.” (185)

texto *per se* como la colección en términos de *conjunto de entidades contables distribuidas en un espacio en el que funcionan como signos*. Los modos de organización de esas entidades/signos en el espacio de lo textual y en el espacio del conjunto son distintas, una lingüística y la otra matemática, pero la propiedad espacial de *discreción* les es común.

Por tanto, consideramos TEXTO DISCRETO a todo *conjunto (finito y definido) de significantes espacializados, entero o fragmentario, breve o extenso; separado* de otros conjuntos de igual descripción.

Para ver mejor el alcance de esta noción cuantitativa de *separación* recurramos a su visualización en el libro-impreso y la *mise en texte*. No solo el texto individual (cuento, ensayo, poema, &c.) resulta discreto al estar separado por un cambio de página (por convención tipográfica la distancia máxima entre textos discretos) sino que, en su interior los blancos tipográficos aíslan subconjuntos que, desde esta perspectiva, también se pueden considerar discretos. Es decir, como instrumento de análisis, la noción se vuelve aplicable a cualquier *quantum* continuo de significantes espacializados, independientemente de toda otra variable, especialmente las cualitativas.

Finalmente, el diseño del *texto discreto* se verifica mediante la *integración* vertical de orden lingüístico y los formatos de género; y para recortar la *unidad mínima* se debe descender al nivel del *significante espacializado*.

### ***Dispositivos diferenciales (DD)***

Vimos que para Audet (2000) la *reticulation* y el *entretex*te surgen como una “impresión [efecto de lectura] al explorar textos que comparten puntos en común, se relacionan entre sí; o, incluso, participan de una red compleja.”<sup>109</sup> Esos “puntos en común”, “relaciones”, o “red compleja” entre textos discretos son equiparables a los elementos, semánticos y formales, que constituyen los *patrones dinámicos de recurrencia y desarrollo* de Ingram o las *interrelaciones* de Mann.

Sin embargo, a la hora de analizar cuáles son los elementos que pueden conectar los textos discretos en la lectura, en qué se caracterizan, y cómo funcionan, estos autores se han limitado a presentar listas *ad-libitum*, enumeraciones arbitrarias y parciales de categorías teóricas de diferente orden o nivel, de variedad heterogénea y sin orden taxonómico alguno. Por ejemplo, para Ingram (1971:14) los patrones dinámicos pueden ser de *setting*, *tema*, *motivo*, *gesto*,

---

<sup>109</sup> “Il tient à cette impression chez le lecteur de parcourir des textes qui partagent des points communs, qui entrent en relation les uns avec les autres, voire qui participent d’un réseau complexe.” (73)

*personaje, símbolo, estilo, estructura, recursos narrativos, cronología, y retórica.* Susan Mann (1989: xii) propone *personajes, temas o ideas, imágenes, mitos, setting, trama u orden cronológico y punto de vista.* En la teoría en francés, Audet (2000:34) alude a *escritura, estilo, temas, recurrencia de figuras, personajes, lugares y datos.* Y en español, Brescia y Romano (2006:40) enumeran *marco, espacios referenciales, referentes históricos, sociales y culturales, y las diversas estrategias textuales en títulos, prólogos, epílogos, relatos enmarcadores, patrones secuenciales y repetición de estructuras.*

Por tanto, no se ha planteado ninguna descripción sintética de cuál sería la función común a todas estas y otras *interrelaciones*, tan diversas y dispares, así como tampoco un modelo de su funcionamiento, ni una sistematización.

Al estar puestas en términos de *conexiones, interrelaciones, puntos en común, o reticulación*, todas estas descripciones plantean un enfoque similar desde lo estructural construyendo un mapa de emplazamientos textuales fijos; dejando así de lado un aspecto importante que solo Ingram consideró para sus *patrones dinámicos de recurrencia y desarrollo* al plantear que funcionan según “(...) la repetición de un elemento previamente usado (...) en una forma o contexto modificados.” (200) Efectivamente, la estructura de las *interrelaciones* se produce según un *algoritmo de iteración diferencial*, en el que la repetición misma se constituye desde ya en diferencia, pero que, además, inevitablemente, el *contexto* en el que se verifica la iteración modifica la percepción de ambos, el *elemento repetido* y el *contexto de repetición*.<sup>110</sup>

Esta iteración diferencial resulta ser la lógica básica, programada desde producción o no, del funcionamiento ante la lectura de diversos conjuntos de elementos, tanto *dentro* de un texto unitario, como *entre* los textos de la colección. A estos elementos los denominamos DISPOSITIVOS DIFERENCIALES.

Empleamos el término *dispositivo* para abarcar el espectro completo de elementos semióticos, formales y visuales que pueden funcionar según dicha lógica en el texto. Y el término *diferencial* describe la singularidad (= permutación diferencial) de cada intersección de un elemento y un contexto dados. Si un elemento se repite sin diferencia, como, por ejemplo, el tipo de letra *normal* en todos los textos, no resulta significativo y se invisibiliza. Solo basta que aparezca un significante o un texto en *cursiva* para que el *tipo de letra* se vuelva un dispositivo diferencial y a cada texto en *cursiva* se lo perciba como una iteración diferencial del mismo y

---

<sup>110</sup> La noción de “contexto” aquí no se refiere a lo histórico-cultural sino al espacio textual, lo que Eco (1969:32) denomina *cotexto*. Sin embargo, ya que este es el único uso que le daremos a la palabra, no habrá confusión.

generalmente con la misma función. Este mecanismo es generalizable a todos los elementos formales, semánticos y visuales que el lector pueda percibir en los textos.

En lo material, consiste en fragmentos internos a cada texto discreto, o pertenecientes a distintos textos discretos en la colección, a partir de los cuales el lector puede percibir una red de repeticiones singulares. Así, el dispositivo diferencial es un texto discreto que, ante la lectura, aparece fragmentado y espacialmente distribuido entre los textos discretos enteros y continuos de la colección.<sup>111</sup>

Vayamos a un ejemplo. En *In Our Time* (1923-1955) de Ernest Hemingway, que en sección V analizamos en detalle, el personaje de Nick Adams aparece en nueve de los treinta y dos relatos y bocetos que componen la colección. Por tanto, este dispositivo diferencial de *personaje* designado con el *nombre* ‘Nick’ estaría constituido por el conjunto, discontinuo y fragmentario, de todos los enunciados que, en esos nueve textos discretos, proporcionan información acerca del mismo. Pero, además, en cada uno de esos nueve relatos aparecen también otros dispositivos diferenciales. Por ejemplo, en “Indian Camp”, aparecen enunciados que dan información acerca del padre de Nick, de la muerte violenta como tópico, de los bosques de Michigan como *setting*, de la infancia como etapa de la vida, &c.; cada uno de los cuales, a su vez, aparece en otros textos discretos: el padre de Nick es el protagonista de otro cuento, el tópico de la muerte violenta es un *leit-motiv* que atraviesa la colección en más de una decena de textos, los bosques de Michigan vuelven a ser el escenario en cuatro relatos más, así como el tema de la infancia se repite en otro. Un solo dispositivo diferencial, como el nombre de un personaje, *Nick Adams*, produce y se conecta con un sinnúmero de otros, que a su vez pueden conectarse entre sí y con otros, en una red compleja y singular para cada caso. El mapa de esta red es trazable en la superficie misma de los textos como subconjuntos fragmentarios de significantes espacializados.

Entonces, el *algoritmo de iteración diferencial* resulta ser la operación común del funcionamiento de todo elemento semántico, formal y visual de los textos que produzca semiosis diferencial ante la lectura, y permite cuantificarlos y operar con ellos por separado y en conjunto. Por tanto, potencialmente *cualquier elemento textual y visual que produzca semiosis ante la lectura debido a su iteración diferencial en uno o más textos discretos* funciona como *dispositivo diferencial* de una colección.

---

<sup>111</sup> Hay que remarcar que, estrictamente, la categoría de lo *discreto cuantitativo* es más general, y abarca tanto textos *enteros* como *fragmentos*. No obstante, para evitar confusiones, denominaremos “textos discretos” a los textos continuos enteros de la colección (cuentos, bocetos, poemas, &c.) y “dispositivos diferenciales” a las relaciones intertextuales entre ellos.

El número y variedad de estos dispositivos es inmenso; sin embargo, se pueden discernir, al menos, cuatro clases que tienen una entidad diferencial clara. Estas aparecen en: (1) El constructo imaginario de los mundos ficticios, sus entidades, objetos y sujetos, tiempos y espacios, las propiedades, acciones y relaciones que se verifican entre ellos;<sup>112</sup> (2) la codificación de ese constructo imaginario: lingüística, enunciativa, discursiva, retórica, genérica, que constituye el texto como objeto semiótico;<sup>113</sup> (3) la peritextualidad interna y externa; y (4) la maquetación en el libro-impreso, que agrega elementos visuales.

Así, la noción de *dispositivo diferencial*, en su generalización misma, resulta aplicable al recorte de elementos textuales discontinuos, enteros o fragmentarios, de cualquier tipo, en sus niveles de integración o en sus modos de agregación.

### ***Compositum***

El parámetro dimensional en común para la publicación de todo texto es el *volumen del soporte promedio*, a partir del cual Monfort diferencia sus regímenes. Para igualar ese volumen surgen dos alternativas lógicas: el conjunto unitario de texto extenso o el conjunto múltiple de textos breves.

Para poder denominar ese conjunto, sea monotextual o politextual, el término que surge a la mente sería el de *composición*; ya que ha sido empleado a menudo para referirse a la estructura de las obras literarias. Sin embargo, dependiendo del contexto, este significantes puede denotar tanto la *estructura* de una obra como su *proceso de producción*; por lo que puede volverse ambiguo. Por otro lado, el término *compuesto* puede resultar confuso al usarlo en algunos contextos de análisis. Además, debemos tener en cuenta una serie de propiedades y funcionamientos del conjunto de textos en la colección, que iremos analizando, para los cuales estos términos resultarían inadecuados.

Por tanto, vamos a proponer el término *compositum* para denominar el *conjunto de textos discretos*, y que podamos luego ir cargándolo de los significados que le ha proporcionado esta investigación. La etimología del término (*compono*: poner juntos, yuxtaponer elementos), extrapolable a la de *conjunto*, permite abarcar los *formatos* de los cuales tratamos a continuación, y lo aplicaremos particularmente para referirnos a *aspectos de orden estructural y funcional*.

---

<sup>112</sup> Con 'imaginario' nos referimos al producto del proceso mental de la *imaginación*, no a otros usos del término.

<sup>113</sup> Nótese que el 'género', discursivo o literario, es meramente un dispositivo deferencial más entre los muchos posibles y, por tanto, carente de la relevancia que se le da en las teorías analizadas en el Estado de la cuestión.

### 3. *Formatos compositivos*

Si de los regímenes de monotextualidad y politextualidad postulados por Monfort extraemos las nociones de *continuidad* y *discontinuidad* que implican, se puede hacer una diferenciación más simple, exhaustiva y generalizable que la que hay entre *cuento*, *novela* y *colección*.

Esto permitiría plantear dos tipos de formatos compositivos posibles con respecto al soporte cuyos funcionamientos difieren notoriamente: el MONOTEXTUAL CONTINUO y el POLITEXTUAL DISCONTINUO. En el primero aparece la continuidad unidireccional de un bloque textual extenso único, solo fragmentada por peritextos intertitulares según diversas funciones: narrativa, dramática, argumentativa, &c. En el segundo aparece la discontinuidad de múltiples bloques pequeños que se abren a la lectura en conjunto.

#### *Formato monotextual continuo (FMC)*

Este formato consiste, entonces, en un bloque de texto entero que ocupa el volumen completo del libro-objeto. En la lectura, la continuidad del movimiento progresivo de tapa a contratapa, las páginas como objetos planos alrededor del eje de encuadernación, maquetadas todas según un mismo diseño, y la ergonomía del *pasar de hojas* se enganchan tan adecuadamente a la continuidad de la obra que se está leyendo que el soporte se invisibiliza. El lector se concentra en lo codificado y se olvida del contenedor material e, incluso, del diseño de la maquetación. Es en este formato que se han producido las obras de los macrogéneros canonizados de la Novela, el Tratado y la Obra Dramática.

Es importante señalar que, independientemente de la extensión, es la *continuidad* el factor principal de este formato. El *monotexto* continuo puede ser tanto breve (cuento, ensayo, poema) como extenso (novela, tratado), pero su funcionamiento es similar. Su *intratextualidad* puede ser arquitectónica o fluida, solo sintagmática o también paragramática, pero se ubica siempre en el *espacio interno* del conjunto continuo discreto de significantes espacializados. En él, cada *dispositivo diferencial* es un *subconjunto* distribuido en el *conjunto total* de la obra, por lo que la suma de ellos se constituye en un *conjunto incluido*:

$$\left\{ \sum_1^n \text{dispositivos diferenciales} \right\} \subset \{ \text{monotexto discreto} \}$$

Y si el monotexto cumple con el requisito moderno de *cierre perfecto*, el conjunto incluido debe abarcarlo completamente sin dejar restos textuales.

$$\left\{ \sum_1^n \text{dispositivos diferenciales} \right\} = \{ \text{monotexto discreto} \}$$

Asimismo, en este compositum aparecen dos conjuntos diferenciales de textos importantes a relevar: La unidad significativa del **bloque textual** en sí, como conjunto unitario, y el aparato de **peritextos internos** (*intertítulos*) que lo corta en fragmentos (capítulos, partes, secciones) como interrupciones significativas de su continuidad en función de aspectos como las pausas de lectura, el orden del sentido, o una estructuración espacial que muchas veces es arquitectónica o rítmica en su estética. Ambos son separables. El texto no necesita del peritexto; por sí solo basta para contar una historia o demostrar un argumento. En cambio, el peritexto es un suplemento que puede carecer de sentido desenganchado del texto, pero que también puede funcionar como guía o resumen de lo tratado o contado en el mismo.<sup>114</sup>

### ***Formato Politextual Discontinuo (FPD)***

La formulación más concisa y de máximo alcance con que podemos definir la colección, *un conjunto de textos breves*, coincide con la que deberíamos darle al formato politextual discontinuo. El factor común de todas las colecciones es lo *múltiple*. La politextualidad implica discontinuidad, desmontabilidad, permutación, intertextualidad, apertura semántica y formal, posibilidad de múltiples trayectos de lectura, desincronización entre el tiempo y el espacio de la lectura, y tensión entre los funcionamientos potencial del politexto y material del soporte, entre otros fenómenos que analizaremos.

El compositum agregado constituye un espacio discontinuo producto de la coexistencia de un múltiple de textos discretos, por lo que en él todo orden sintagmático desaparece y es reemplazado por uno de combinatoria matemática. El compositum no es un *nivel* por encima de los textos sino el espacio discontinuo que ellos ocupan.

Los textos discretos están configurados según leyes propias de los niveles enunciativo, textual, retórico y genérico, pero se suman al conjunto careciendo de toda necesidad estructural y semántica de integración. Por su lado, los dispositivos diferenciales están distribuidos fragmentariamente entre algunos o todos los textos discretos, por lo que la operación que se

---

<sup>114</sup> Veremos que una función importante de lo peritextual es que aparece consignado en el índice tipográfico, mediante lo cual éste se vuelve la *guía* de lectura para la que fue inventado. Y ejemplos de *función sumaria* serían los títulos extensos de los capítulos en las novelas del S.XVIII, como *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, que constituyen una versión breve de la novela que se puede leer en el índice, como una dimensión fractal autosimilar pero de menor resolución.



verifica entre ambos es de *intersección* ( $\{TDS\} \cap \{DDs\}$ ). Lo múltiple y lo discontinuo les confieren a estas interrelaciones un fuerte carácter de transversalidad.

De este modo, en la colección existe una doble implicancia entre la *discreción* de cada texto, como condición de *separatividad espacial*, y la *discontinuidad* del conjunto. Asimismo, surgen como corolarios la *permutabilidad* o *movilidad* de los textos, y el *potencial combinatorio* del conjunto. Por tanto, cada texto en la colección se define por la propiedad cuantitativa de *discontinuidad discreta* que, ante la lectura, lo habilita a funcionar según un algoritmo de *movilidad permutativa*.

Sin embargo, como veremos, esta estructura móvil y la semiosis potencial que presenta ante la lectura se verán restringidas por el soporte y los *habitus* del lector empírico singular.

## V. Estudio de casos

Este primer avance teórico ha servido para presentar los instrumentos básicos que emplearemos en un estudio de casos. En el siguiente análisis de casos se describen y explican aspectos formales y funcionales de la colección, en tanto formato politextual discontinuo, a partir de los cuales en sección VI desarrollamos una formulación estructural y una dinámica de su funcionamiento como objeto semiótico *per se* y en su puesta en soporte.

### *Winesburg, Ohio de Sherwood Anderson*

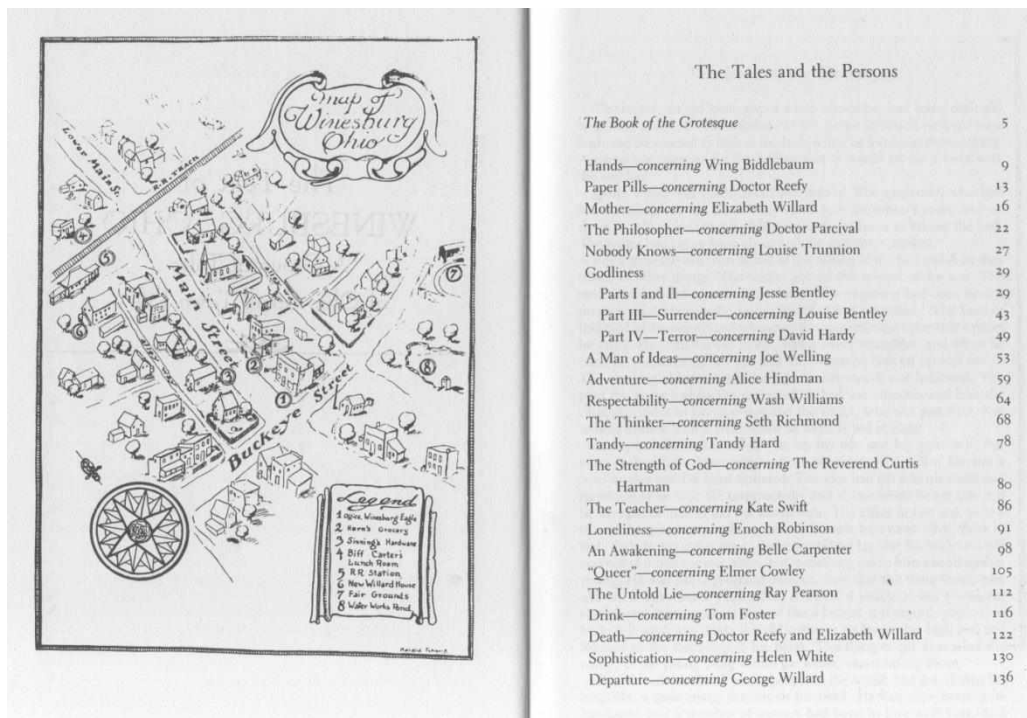
*Winesburg, Ohio* (1919) es la colección que, en la teoría en inglés, desde Forrest Ingram (1971) en adelante, constituye el ejemplo paradigmático de un *Short Story Cycle*. Y es el caso más homogéneamente narrativo entre los que analizaremos.

Según el estudio realizado por William Phillips (1951), los relatos de *Winesburg, Ohio* fueron escritos entre fines de 1915 y principios de 1916. Entre febrero de 1916 y diciembre de 1918 aparecieron diez de ellos en las revistas *Masses*, *The Little Review* y *Seven Arts*.<sup>115</sup> La primera edición de 1919 en libro estuvo a cargo del editor B. W. Huebsch, después de que John Lane, quien publicara las dos primeras novelas de Anderson, rechazó el libro alegando que era “demasiado oscuro”. Anderson pensaba nombrar la colección *The Book of Grotesque*, pero Huesch propuso *Winesburg, Ohio: A Group of Tales of Ohio Small Town Life*.

*Winesburg, Ohio* puede contener veintidós, veinticuatro o veinticinco relatos, dependiendo de cómo se consideran ciertos relatos, y las lecturas críticas han percibido numerosísimos dispositivos diferenciales, principalmente concentrados en el mundo ficticio y en lo retórico. Los dos dispositivos diferenciales más conspicuos del primero son el *pueblo* (*setting*) y sus *habitantes* (personajes), de los cuales se nombran más de cien, se cuentan anécdotas de mucho de ellos y se enfocan veintidós, uno en cada relato, volviéndolos así momentáneos *protagonistas*. En cuanto a la maquetación, incluye un mapa del pueblo y se verifica una intervención en el diseño del índice convencional al ponerle un título, “The Tales and the Persons”, y agregarle información (ausente en los títulos de los relatos en el interior del libro) que se transforma en una orientación de lectura: los “*concerning*” o “que se refiere a” *tal personaje*, indicando a quién debe considerar el lector *protagonista* en cada relato.

---

<sup>115</sup> “The Book of Grotesque”, “Hands”, “Paper Pills (The Philosopher)”, “Mother”, “A Man of ideas”, “The Thinker”, “An Awakening”, “Queer”, “An Untold Lie”



Mapa e índice de la edición crítica Norton (1996)

Este mapa gráfico del pueblo (dibujado por el autor en perspectiva aérea y diseño tridimensional) abarca solo la parte céntrica, ubicando ocho de las locaciones más relevantes en las que transcurren las historias.

La detallada información que se da acerca del pueblo y sus habitantes se encuentra distribuida entre todos los relatos, sin orden, estructuración, o concentración particular.<sup>116</sup> Winesburg tiene mil ochocientos habitantes, de los cuales se conocen los nombres y ocupaciones de más de cien, adquiriendo así un estatus general de *personajes*.<sup>117</sup> De un conjunto menor de ellos conocemos sus historias a través de microrrelatos incrustados en una decena de casos, volviéndolos *personajes secundarios*<sup>118</sup> y relatos completos para cada uno de los veintidós *protagonistas*.

<sup>116</sup> Según Ingram (1971:150, np. 20) en Winesburg hay tres bancos (*Winesburg National*, *First National*, y *Winesburg Savings*), dos almacenes (la de Winney y la *Paris Dry Goods*), dos salones (el de Tom Willy y el de Ed Griffith), tres doctores (Reefy, Welling y Parcival), una librería, una panadería, una farmacia, ferretería, zapatería de arreglo, restaurantes, sombrerería, cigarrería, pool, barbería con dos barberos, tiendas de ropa, teatro, correo, estación de ferrocarril, hotel, artículos para el hogar (*Myerbaum's*), periódico (*Winesburg Eagle*), oficina de telégrafo, iglesias (presbiteriana, metodista, entre otras) y una escuela. En los alrededores se encuentran el vivero de Spaniard, el molino de harina de Constock, la fábrica de sidra de King, la caballeriza de Wesley Moyer, granjas, campos frutales, y negocios de comida.

<sup>117</sup> Ingram registra empleados y propietarios de los negocios nombrados, un joyero, un agente inmobiliario, un agente de la *Standard Oil*, un pintor de carros, un tejedor de alfombras, un operador de telégrafo, un estenógrafo judicial, un sheriff, un cortador de leña, un sereno que enciende las lámparas, dos ministros (presbiteriano y metodista), una maestra de escuela, ayudantes de establo, cocineros, el abogado, el jefe de estación, los granjeros y la mano de obra rural.

<sup>118</sup> La del panadero Abner Groff con el gato de Sylvester West, el boticario, en dos relatos [4] "Mother" y [11] "The Thinker"; la historia de Turk Smollet, un viejo, en [11] "The Thinker"; la de los King en [8] "A Man of Ideas"; la del sereno Hop Higgins en [14] "The Teacher"; la de Thad Grayback y la mujer en el cuadro de Enoch Robinson en [15] "Loneliness"; la del jornalero Ed Handby en [16] "An Awakening"; y la de Tom Little, el guarda de tren en [22] "Departure".

Existe un personaje transversal, George Willard, que aparece en diecinueve relatos, adoptando varios roles.<sup>119</sup> Hay algunos elementos de *Bildungsroman* y *Künstlersroman* en su historia, ya que es un periodista del diario local que quiere ser escritor (según [11] “The Thinker”) y aparecen tres personajes que podrían funcionar como *mentores* desde posiciones ideológicas diversas: Wing Biddlebaum en [2] “Hands”, quien le pide que sueñe para escribir; Kate Swift en [14] “The Teacher” que, por el contrario, le pide que experimente la vida antes de hacerlo; y el Dr. Parcival que, en [5] “The Philosopher”, quiere inculcarle el odio como una manera de superioridad con qué enfrentarse al mundo. Asimismo, su relato ([22] “Departure-concerning George Willard”) es el que cierra la colección en el soporte. Sin embargo, los otros dieciocho en los que aparece no contienen experiencias que se puedan estructurar en un proceso gradual de aprendizaje y maduración, sino como un conjunto de experiencias singulares, aleatorias y aisladas, de similar relevancia en la construcción del personaje. De hecho, a George se le asigna el protagonismo pleno solo en un relato, como al resto de los veintiún personajes con historias de mayor extensión. Ingram (1971:165) señala que el papel de Willard en la colección resulta más en *primer plano* solo en siete relatos;<sup>120</sup> funciona como *catalizador* en el proceso de autoconocimiento de los protagonistas de otros tres;<sup>121</sup> como *escucha* atento en nueve;<sup>122</sup> y como *personaje de fondo*, sin tener función alguna en especial, en dos.<sup>123</sup>

Asimismo, hay otras subcolecciones conectadas por otros personajes, pero siempre mucho más pequeñas. Por ejemplo, el trío de relatos constituido por las historias de Elizabeth Willard ([4] “Mother” y [20] “Death”) y de su amigo, el Dr. Reefy ([3] “Paper Pills” y [20] “Death”). Teniendo en cuenta que hay veintidós relatos, en la secuencia del libro, estos tres poseen una ubicación espacial simétrica ([3]+[4]--[20]), pero desordenada cronológicamente ([4]→[20]→[3]). Otro ejemplo es el *par consecutivo* [13] “The Strength of God” y [14] “The Teacher”, en los que se cruzan las historias de Kate Swift y el Rev. Curtis Hartman, y cuyo testigo inadvertido y desinformado de lo que sucede es George Willard. Ciertas referencias retrospectivas en el segundo relato orientan la lectura hacia el orden consecutivo que tienen en el libro, siendo este el único caso de cierta ‘necesidad’ secuencial en la colección. Por otro lado, la apertura a la multiplicidad de historias se da incluso en la alusión a personajes que, como Bush Milton, padrastro de Alice Hindman, la protagonista de “Adventure”, quedan fuera de la colección: “His

<sup>119</sup> Excepto [1] “The Book of Grotesque”, [3] “Paper Pills” y [7] “Godliness”

<sup>120</sup> [4] “Mother”, [6] “Nobody Knows”, [14] “The Teacher”, [16] “An Awakening”, [20] “Death”, [21] “Sophistication”, y [22] “Departure”

<sup>121</sup> Wash Williams en [10] “Respectability”, el ministro Curtis Hartman en [13] “The Strength of God”, y Elmer Cowley en [17] “Queer”

<sup>122</sup> [2] “Hands”, [5] “The Philosopher”, [12] Tandy, [15] “Loneliness” y [19] “Drink”

<sup>123</sup> [9] “Adventure” y [18] “The Untold Lie”

story is an odd one. It will be worth telling some day”, dice el narrador, sin volver a esa historia en el resto de los cuentos.<sup>124</sup>

Finalmente, Ingram señala dispositivos de orden retórico en cuatro *temas* o *motivos* que son *la partida*,<sup>125</sup> *el terror a la soledad y el aislamiento*,<sup>126</sup> *el soñar*,<sup>127</sup> y *la aventura*,<sup>128</sup>; así como, por su parte, James Mellard (1968) agrupa los relatos en cuatro subcolecciones empleando sus títulos como dispositivos diferenciales; dos en el nivel retórico (*símbolo central*<sup>129</sup> y *tema*<sup>130</sup>) y dos en el nivel del mundo ficticio (*protagonista*<sup>131</sup> e *incidente*<sup>132</sup>); todos los cuales forman parte de la abundancia de dispositivos diferenciales que podría percibir un lector.

Otro aspecto relevante de esta colección es que el orden de los relatos en la secuencia soporte/Autor resulta ambiguo o anómalo con respecto a la cronología de los sucesos en las historias. Las de los diecinueve relatos que involucran a George Willard ocurren en la década de 1890. William Philips (1951:20) considera que estos siguen un orden cronológico aproximado, comenzando en Junio de 1895 o 96 ([2] “Hands”) y terminando en abril, dos años y medio

---

<sup>124</sup> Esta estrategia de expansión en red de las historias abarcadas por la colección aparece asimismo en *Los desterrados* de Horacio Quiroga en que también se alude a personajes de fondo cuyas historias se prometen para un futuro pero quedan sin contar. Ambos autores eventualmente podrían haberlas agregado en ediciones posteriores expandidas como lo hizo Edgar Lee Master con su colección de epitafios narrativos *Anthology of Spoon River* (1915) y *New Anthology of Spoon River* (1968); la cual, además, adopta el formato de *poemario* de la *Antología Griega* (1494).

<sup>125</sup> El motivo de la partida al Mundo aparece en varios personajes que desean irse de Winesburg: Ned Currie en [9] “Adventure”, Seth Richmond en [11] “The Thinker”, David Harry en [7] “Godliness” Part II, Elmer Cowley en [17] “Queer”. Algunos no lo logran, otros salen pero fracasan y vuelven derrotados (Enoch Robinson en [15] “Loneliness”), de los demás no se vuelve a saber nunca más: George expresa su deseo en [4] “Mother” y lo lleva a cabo en [22] “Departure”.

<sup>126</sup> El escritor ([1] “The Book of Grotesque”), Alice Hindman ([9] “Adventure”), Elmer Cowley ([17] “Queer”), Seth Richmond ([11] “The Thinker”), Elizabeth Willard ([4] “Mother” y [20] “Death”), &c., todos acusan este terror.

<sup>127</sup> En [7] “Godliness”, [10] “Respectability”, [15] “Loneliness”, [16] “An Awakening”, [19] “Drink” y [20] “Death”.

<sup>128</sup> Mellard (1968:172) comenta: “El término ‘Aventura’ le sirve a Anderson en una variedad de contextos, la mayoría de los cuales comparten las siguientes características: (1) la situación, en general, se relaciona con el contacto de un habitante aislado de Winesburg con uno o más miembros de la ciudad; (2) la mayoría de las veces, la acción emprendida por el aislado Winesburgués es un intento de trascender los límites de su propia autocontención; (3) a menudo, la acción emprendida pervierte o proporciona un sustituto para los actos de amar y ser amado, de entender y ser comprendido, de la comunión.” **Nota:** Los relatos donde literalmente se dice que los personajes tuvieron una ‘aventura’ son: [2] “Hands”, [4] “Mother”, [5] “The Philosopher”, [8] “Godliness II”, [9] “Adventure”, [11] “The Thinker”. Pero mucho de lo que ocurre en el resto de las historias se pueden describir de esa manera. [“The term ‘Adventure’ serves Anderson in a variety of contexts, most of which share the following characteristics: (1) the situation, most generally, deals with the contact of an isolated Winesburger with one or more members of the town; (2) most often, the action undertaken by the isolated Winesburger is an attempt to transcend the limits of his own self-containment; (3) often, the action undertaken perverts or provides a substitute for the acts of loving and being loved, of understanding and being understood, of communing.”]

<sup>129</sup> [1] “The Book of Grotesque”, [2] “Hands”, [3] “Paper Pills”, [12] “Tandy”, y [19] “Drink”.

<sup>130</sup> [7] “Godliness”, [10] “Respectability”, [13] “The Strength of God”, [15] “Loneliness”, [20] “Death” y [21] “Sophistication”.

<sup>131</sup> [4] “Mother”, [5] “The Philosopher”, [6] “A Man of Ideas”, [11] “The Thinker”, [14] “The Teacher”, y [17] “Queer”.

<sup>132</sup> [6] “Nobody Knows”, [9] “An Adventure”, [16] “An Awakening”, [18] “An Untold Lie” y [22] “Departure”.

después ([22] “Departure”). Sin embargo, señala dos relatos que no se adecuan a ese período, [3] “Paper Pills” y [7] “Godliness”. La historia en el primero es muy posterior a la partida de George Willard en [22] “Departure” y el segundo constituye una subcolección o mininovela en cuatro relatos, que ocurre en el último tercio del SXIX en la zona rural de Winesburg. Esto la vuelve la historia más temprana de la colección, y la más extensa, no solo en lo cuantitativo al contener cuatro relatos de igual extensión que los demás, sino porque su historia abarca tres generaciones de la familia Bentley, mientras que el resto de los cuentos contiene temporalidades mucho más breves, incluso la oral del monólogo o el diálogo, como en [2] “Hands”, [21] “Sophistication”, y varios relatos más.

Ingram (167), por su parte, sostiene que lo que se construye es un tiempo mítico y que la cronología de Philips no se mantiene. Por ejemplo, del segmento que va del relato [13] “The Strength of God” al [18] “The Untold Lie”, el primero, [14] “The Teacher”, y [16] “An Awakening”, ocurren en *enero*, en tanto que el [15] “Loneliness” y el último ocurren durante el *octubre anterior*, y [17] “Queer” en *noviembre*.

[13]	[14]	[15]	[16]	[17]	[18]
enero	enero	octubre anterior	enero	noviembre anterior	octubre anterior

Esta desincronización de las historias en el mundo ficticio mediante el (des)orden de los relatos en la secuencia del libro produce en la lectura un efecto de apertura y desjerarquización que relativiza la relevancia tanto de la cronología de los eventos como la del orden soporte/Autor.

En las cinco ediciones que empleamos como muestreo, se observan cambios en la *maquetación del índice*, intervenida desde producción, que funcionan como orientaciones de lectura.<sup>133</sup> Esos cambios se verifican sobre (1) la información provista, (2) la manera en que se consigna la subcolección “Godliness” y (3) el estatus del relato “The Book of Grotesque”.

---

<sup>133</sup> En inglés, las ediciones *Viking* (1976), *Penguin* (1976), y *Norton & Co* (1996), la cual repite el índice original de 1919. En español, las de *Editorial Alianza* (1968) y *Cátedra* (1990).

THE TALES AND THE PERSONS	
<i>The Book of the Grotesque</i>	21
HANDS—concerning Wing Biddlebaum	27
PAPER PILLS—concerning Doctor Reefy	35
MOTHER—concerning Elizabeth Willard	39
THE PHILOSOPHER—concerning Doctor Parcival	49
NOBODY KNOWS—concerning Louise Trunnion	58
GODLINESS, a Tale in Four Parts	
PART I—concerning Jesse Bentley	63
PART II—also concerning Jesse Bentley	74
PART III: <i>Surrender</i> —concerning Louise Bentley	87
PART IV: <i>Terror</i> —concerning David Hardy	97
A MAN OF IDEAS—concerning Joe Welling	103
ADVENTURE—concerning Alice Hindman	112
RESPECTABILITY—concerning Wash Williams	121
THE THINKER—concerning Seth Richmond	128
TANDY—concerning Tandy Hard	143

Edición Viking (1976)

THE TALES AND THE PERSONS	
<i>The Book of the Grotesque</i>	21
HANDS—concerning Wing Biddlebaum	27
PAPER PILLS—concerning Doctor Reefy	35
MOTHER—concerning Elizabeth Willard	39
THE PHILOSOPHER—concerning Doctor Parcival	49
NOBODY KNOWS—concerning Louise Trunnion	58
GODLINESS, a Tale in Four Parts	
I—concerning Jesse Bentley	63
II—also concerning Jesse Bentley	74
III <i>Surrender</i> —concerning Louise Bentley	87
IV <i>Terror</i> —concerning David Hardy	97
A MAN OF IDEAS—concerning Joe Welling	103
ADVENTURE—concerning Alice Hindman	112
RESPECTABILITY—concerning Wash Williams	121
THE THINKER—concerning Seth Richmond	128
TANDY—concerning Tandy Hard	143
THE STRENGTH OF GOD—concerning the Reverend Curtis Hartman	147

Edición Penguin (1976)

The Tales and the Persons	
<i>The Book of the Grotesque</i>	5
Hands—concerning Wing Biddlebaum	9
Paper Pills—concerning Doctor Reefy	13
Mother—concerning Elizabeth Willard	16
The Philosopher—concerning Doctor Parcival	22
Nobody Knows—concerning Louise Trunnion	27
Godliness	29
Parts I and II—concerning Jesse Bentley	29
Part III— <i>Surrender</i> —concerning Louise Bentley	43
Part IV— <i>Terror</i> —concerning David Hardy	49
A Man of Ideas—concerning Joe Welling	53
Adventure—concerning Alice Hindman	59
Respectability—concerning Wash Williams	64
The Thinker—concerning Seth Richmond	68
Tandy—concerning Tandy Hard	78

Edición Norton (1996)

Introducción: El libro de lo grotesco .....	9
Manos .....	14
Bolitas de papel .....	24
La madre .....	29
El filósofo .....	41
Nadie lo sabe .....	51
Santidad (Una historia en cuatro partes) .....	56
Uno .....	56
Dos .....	68
Tres: Rendición .....	83
Cuatro: Terror .....	94
Un hombre de ideas .....	101
Una aventura .....	112
Gente bien .....	122
El pensador .....	130
Uña y carne .....	148
Una fuerza divina .....	153
La maestra .....	164
Soledad .....	175
Un despertar .....	188
«Un tipo raro» .....	200
La verdad oculta .....	214
Borrachera .....	223
La muerte .....	235
Todo es engaño .....	250
La marcha .....	262

Edición Alianza (1968)

(Los cuentos y las personas)	
El libro de lo grotesco .....	71
Manos — que se refiere a WING BIDDLEBAUM .....	77
Bolitas de papel — que se refiere al DOCTOR REEFY .....	85
Madre — que se refiere a ELIZABETH WILLARD .....	91
El filósofo — que se refiere al DOCTOR PERCIVAL .....	101
Nadie lo sabe — que se refiere a LOUISE TRUNNION .....	111
Santidad (Partes I y II) — que se refiere a JESSE BENTLEY .....	115
Rendición (Parte III) — que se refiere a LOUISE BENTLEY .....	137
Terror (Parte IV) — que se refiere a DAVID HARDY .....	146
Un hombre de ideas — que se refiere a JOE WELLING .....	153
Una aventura — que se refiere a ALICE HINDMAN .....	163
Respetabilidad — que se refiere a WASH WILLIAMS .....	173
El pensador — que se refiere a SETH RICHMOND .....	181
Tandy — que se refiere a TANDY HARD .....	197

Edición Cátedra (1990)

(1) El índice está diseñado con un dispositivo *ad-hoc*, la indicación “concerning”, o “que se refiere a”, *tal personaje*; proveyendo información que no aparece en los títulos interiores y que designa quién es el protagonista de la historia entre los personajes de Winesburg. En muchos de los relatos, el texto mismo se encarga de aportar esa información claramente, pero en los casos de

posible co-protagonismo con George Willard este dispositivo resuelve el conflicto.<sup>134</sup> Las ediciones en inglés, *Viking* (hardback), *Penguin* (paperback) y *Norton* (edición crítica), así como la traducción al español por *Cátedra* (edición con estudio prefacial), respetan esa configuración que viene del índice de la primera edición de 1919. Pero la edición de *Editorial Alianza* anula este dispositivo, dejando solo los títulos de un índice convencional.

(2) La subcolección “Godliness” está constituida por cuatro relatos en orden cronológico en la edición publicada pero que se pueden leer por separado y en desorden, como aparecen en un manuscrito de Anderson (ver abajo). El hecho de que los dos primeros, además de tener como protagonista al mismo personaje, carecen de título temático y quedan identificados solo por los números romanos origina un desequilibrio con los otros dos. En los índices analizados existen tres estructuraciones: A) En las ediciones *Viking*, *Penguin* y *Alianza* aparece la subcolección con título temático y remático propio (“Godliness. A Tale in Four Parts”) y los relatos numerados en romano con el término “Part” repetido en cada uno (*Viking*) o no (*Penguin* y *Alianza*). B) En la edición *Norton*, aparece solo la parte temática del título general “Godliness”, y las partes I y II aunadas en un solo texto; lo cual vuelve tripartita la distribución espacial de la subcolección. C) Finalmente, en la edición *Cátedra*, “Santidad” deja de ser el título general de la subcolección para abarcar solo las dos primeras partes; en tanto que los títulos de la tercera y cuarta (“Rendición” y “Terror”), en vez de funcionar como subordinados a aquel, quedan posicionados a su misma altura y a la altura de todo el resto de los cuentos en la colección. A falta de título general, lo que en esta maquetación aclara la relación de conjunto son las indicaciones de *Parte* entre paréntesis, por lo que la estructura tripartita que producen los *títulos* se superpone a la tetrapartita de las *partes*.

Así, según estas configuraciones, varía el número de relatos en *Winesburg* entre 22, si consideramos “Godliness”, denominada *Tale* (‘relato’ en sentido premoderno), como una *mininovela* desmontable de cuatro relatos instituidos en fragmentos al etiquetarlos de “partes” y numerarlos en romano (*Viking*, *Penguin* y *Alianza*); 24, con su distribución tripartita (*Norton* y *Cátedra*); o 25, con distribución tetrapartita (*Viking*, *Penguin* y *Alianza*) considerando los relatos por separado.

(3) “The Book of Grotesque” es un relato breve que carece de dispositivos diferenciales con el resto de los relatos de la colección, por lo que no se sabe siquiera si su historia ocurre en

---

<sup>134</sup> Esto ocurre en los relatos [4] “Mother” (‘concerning’ Elizabeth Willard), [6] “Nobody Knows” (Louise Trunnion), [14] “The Teacher” (Kate Swift), [16] “An Awakening” (Belle Carpenter), [20] “Death” (Doctor Reefy & Elizabeth Willard, [21] “Sophistication” (Hellen White), en los que, si no fuera por esta información, podría pensarse que el protagonista es George Willard.



Winesburg mismo y sus personajes forman parte de los 1800 supuestos en el pueblo. Por lo que el lector puede decidir si lo considera como **texto** (un relato más de la colección, como orienta el índice de la edición *Cátedra*), como **peritexto** (como orienta el término *Introducción* que agrega la edición *Alianza*), o de un estatus intermedio entre **peritexto** y **relato marco** que contiene los demás (*Viking, Penguin y Norton*). Es factible pensar que esta condición ambigua que ya encontramos en el original haya sido la causa de las decisiones editoriales diferentes en las traducciones al español.

Asimismo, desde el título de este cuento marco, se presenta una función importante de este relato que es la de orientar la lectura simbólica de la colección según el motivo de *lo grotesco*. Este es explicado mediante un mito de origen:

(...) al principio, cuando el mundo era joven, había muchos pensamientos, pero no algo así como una verdad. El Hombre hizo las verdades él mismo y cada verdad era un compuesto de muchos pensamientos vagos. Por doquier en el mundo había verdades y todas eran hermosas. (...) Existía la verdad de la virginidad y la verdad de la pasión, la verdad de la riqueza y de la pobreza, del ahorro y el despilfarro, del descuido y el abandono. Había cientos y cientos de verdades y todas eran hermosas. (...) Y luego llegó la gente. Al aparecer, cada uno arrebató una de las verdades, y algunos que eran bastante fuertes, arrebató una docena de ellas. Fueron las verdades las que hicieron a la gente grotesca. El viejo tenía una teoría bastante elaborada acerca del asunto. Tenía la noción de que en el momento mismo en que uno de ellos tomaba para sí una de las verdades, la llamaba su verdad y trataba de vivir su vida según ella, se volvía grotesco y la verdad que abrazaba se convertía en una falsedad.<sup>135</sup>

Así, este microrrelato incrustado adquiere la función de un filtro simbólico y evaluativo enfáticamente orientador de la lectura del resto de la colección y la interpretación de sus protagonistas, ya que opera a partir de la noción estética de *lo grotesco*, transformada en un rasgo caracterológico, definido y puntual.

---

<sup>135</sup>“(...) in the beginning when the world was young there were a great many thoughts but no such thing as a truth. Man made the truths himself and each truth was a composite of a great many vague thoughts. All about in the world were the truths and they were all beautiful. (...) There was the truth of virginity and the truth of passion, the truth of wealth and of poverty, of thrift and of profligacy, of carelessness and abandon. Hundreds and hundreds were the truths and they were all beautiful. (...) And then the people came along. Each as he appeared snatched up one of the truths and some who were quite strong snatched up a dozen of them. It was the truths that made the people grotesques. The old man had quite an elaborate theory concerning the matter. It was his notion that the moment one of the people took one of the truths to himself, called it his truth, and tried to live his life by it, he became a grotesque and the truth he embraced became a falsehood.” (Edición Norton 1996:16-17)

WINESBURG MANUSCRIPT (1915-1916) <sup>7</sup>	WINESBURG, OHIO (1919)
<b>I. First Group:</b>	
1. The Book of the Grotesque	The Book of the Grotesque
2. Hands	Hands
3. Paper Pills [The Philosopher]*	Paper Pills
4. Tandy	Mother
5. Drink	The Philosopher
6. Mother	Nobody Knows
7. Surrender (Part III)	Godliness, Part I
8. Nobody Knows	Godliness, Part II
9. Respectability	Surrender, Part III
10. The Thinker	Terror, Part IV
11. Terror (Part IV)	A Man of Ideas
<b>II. Second Group:</b>	
1. Godliness (Part I)	Adventure
2. Godliness (Part II)	Respectability
<b>III. Third Group:</b>	
1. Adventure	The Thinker
2. The Strength of God	Tandy
3. The Teacher	The Strength of God
4. Loneliness	The Teacher
5. An Awakening	Loneliness
<b>IV. On Yellow Advertising Paper:</b>	
1. "Queer"	An Awakening
2. The Untold Lie	"Queer"
3. A Man of Ideas	The Untold Lie
4. The Philosopher	Drink
5. Death	Death
6. Sophistication	Sophistication
7. Departure	Departure

Índices del manuscrito y de la edición publicada  
(tomado de Ingram 1971:145-46)

La comparación entre los índices del manuscrito (1915-1916) y de la versión publicada (1919) muestra que, excepto los primeros tres relatos y los tres últimos, todos los demás están desplazados de lugar, a veces muy lejos ("Tandy" por ejemplo), y se anula la división en *grupos*. En el manuscrito, los relatos de "Godliness" se encuentran distribuidos en la secuencia discontinua III-IV-I-II dislocando el orden cronológico de la historia global, mantenido en la versión publicada, y entrando a la historia de los Bentley a través de la única protagonista mujer (Louise Bentley). Además, los dos relatos III y IV se encuentran incluidos en el primero de los cuatro *grupos*, y I y II, en el segundo. Si *The Book of the Grotesque* fue el primer título de la colección, pero el cuento homónimo se encontraba dentro del primer grupo, significa que no funcionaba como marco del conjunto sino como un relato más; por lo que la colección adquiriría el aspecto de las colecciones misceláneas de autor, en las que se titula el conjunto como uno de relatos incluidos, generalmente el primero.

Entonces, lo analizado permite mostrar la ausencia de necesidad posicional de los relatos, su desmontabilidad y la posibilidad consiguiente de permutarlos en otras secuencias de lectura.

Más allá de las razones por las que desde producción (escritor + editor) se decidió publicar *esta* secuencia singular y no la del manuscrito u otra, la distribución de los dispositivos

diferenciales no la vuelven más significativa que esta última ni, de hecho, que cualquiera de las otras secuencias de lectura posibles. El privilegio de la secuencia publicada se basa, por supuesto, en que termina siendo considerada como la ‘definitiva’ de Autor con estatuto legal de copyright, que rige también sobre el orden de los relatos en todas las ediciones futuras.

## *In Our Time de Ernest Hemingway*

*In Our Time* es la primera colección de Ernest Hemingway. Es su obra de *comienzos* (Said [1975] 1985), ya que con ella se verifica su entrada al campo literario a través del prestigio del *High Modernism* euro-estadounidense para pasar posteriormente al *mainstream* y el reconocimiento masivo a través de sus novelas. Milton Cohen (2005) sostiene que esta colección fue un experimento en el “laboratorio” de la zona más vanguardista de aquel movimiento, con el apoyo incondicional de Ezra Pound y la tutela de Gertrude Stein. La historia de su composición es compleja ya que abarca seis ediciones diferentes en el período de 1923 a 1955 en revistas literarias de renombre y luego en libro.

Concentraremos nuestro análisis en la edición ‘definitiva’ publicada por la editorial *Scribner* (1955), a partir de la cual se han hecho las lecturas críticas.<sup>136</sup> Y a fines comparativos, haremos también referencia a la edición *Scribner/Simon & Schuster* (1995), la edición para soporte digital-electrónico *Kindle* (2002), y la edición en español de editorial *Lumen* (2018).

Desde las primeras reseñas hasta los trabajos críticos posteriores, la naturaleza compositiva heterodoxa de esta colección ha producido una especie de ansiedad taxonómica. D. H. Lawrence ([1936] 1962:93) la lee como “a fragmentary novel”. Charles Fenton (1954:186) como “short story collection”; Sheridan Baker (1967:19) afirma que los bocetos le permiten lograr una “novelistic compression”; en tanto que para Philip Young (1966:283) parece “a book of stories, but a little like a novel, too”. George Hemphill (1950:331) sostiene que debería ser considerada “neither as a novel nor as a collection of stories, but as something halfway between”; al igual que Burhans (1968:328), “neither anthology nor a novel but a new form, a literary hybrid, with something of the variety of the anthology combined with something of the unity of the novel”. Asimismo, Robert Slabey (1965:49) la sitúa en la frontera entre las “collections of interrelated stories” como *Dubliners* de James Joyce, y las “novels which incorporate independent stories” como *Winesburg, Ohio*. Finalmente, Susan Garland Mann (1984) la lee como *Short Story Cycle*, Michael Reynolds (1995:36) como *Short Story Sequence* y Rolf Lundén (1999:26-28) como *Short Story Composite*. Según Reynolds, el debate resulta caótico, estancado, como se observa en los nombres, y no parece tener fin ya que en los intentos por encontrar un orden

---

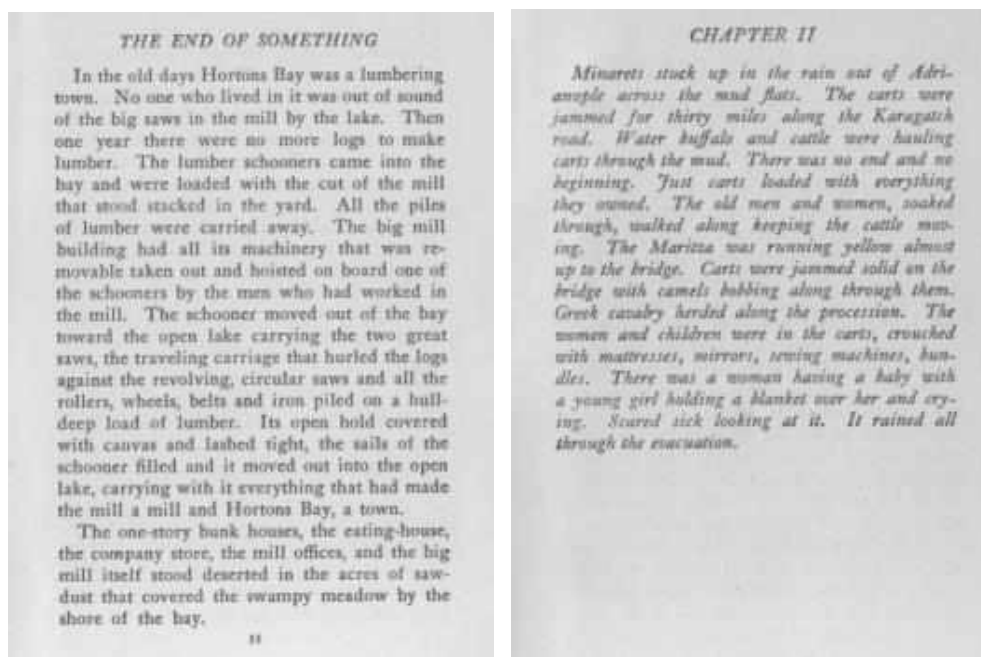
<sup>136</sup> Ponemos *definitiva* entrecomillado, ya que Cohen considera, y estamos de acuerdo, que las seis ediciones son en realidad colecciones diferentes y no un *work in progress* que culmina en la edición de 1955.

unificador que explique la obra ha dado lugar a estas lecturas taxonómicas confusas. Y, como sostenemos, este problema deriva de aplicar al análisis el paradigma de los géneros narrativos.

### ***Descripción del compositum***

*In Our Time* (en adelante, *IOT*) está compuesto por treinta y dos textos discretos, en el espectro del relato breve a la microficción de un párrafo. Estos textos se encuentran interrelacionados por varios dispositivos diferenciales en todos los niveles; pero los más conspicuos se encuentran en los mundos posibles, las historias, el peritexto y la maquetación visual.

En primera instancia aparece un dispositivo diferencial múltiple, compuesto de cuatro elementos: *la extensión del texto, el tipo de peritexto titular, el tipo de letra y el género discursivo*, separando dos subcolecciones que se describen como “relatos breves en letra normal con título temático” (“The End of Something”), y “minibocetos en letra cursiva con título remático” (“Chapter II”). A los primeros, Hemingway solía denominarlos **historias** (*stories*) y a los segundos, **bocetos o viñetas** (*sketches, vignettes*).



Primera página de “The End of Something” y texto completo de *Chapter II*  
(Edición Scribner 1955)

Tres de estos cuatro elementos (extensión, título y tipo de letra) son visibles antes de emprender la lectura en la que recién se percibirá el cuarto, una taxonomía dual según el género: *narrativo* (relatos) y *descriptivo-pictórico* (bocetos). En esquema:

<b>Denominación:</b>	<b>RELATO</b>	<b>BOCETO</b>
<b>TIPO DE PERITEXTO</b>	título temático	título remático
<b>TIPO DE LETRA</b>	normal	cursiva
<b>GÉNERO + EXTENSIÓN</b>	relato breve	microboceto

En la edición de 1955, a esta división se le agrega un quinto elemento diferencial, el *número de página*, el cual aparece en los relatos, pero no en los bocetos. Si bien, probablemente, haya sido una decisión editorial y no autoral, de todos modos, ante la lectura, esto enfatiza la diferenciación entre estos dos tipos de texto. Numerar las páginas de los relatos significa remarcar la continuidad textual y la progresión narrativa de los mismos. En cambio, dejar sin número las páginas de los bocetos, que no abarcan más de una hoja y generalmente solo una carilla, significa sacarlos de la impronta de secuenciación, remarcar su naturaleza discreta, descriptiva, antiteleológica; y, por tanto, sugiere una falta de necesidad del orden dispuesto que contradice su titulación remática ascendente con números romanos. A pesar de este ordenamiento arbitrario, remarcado por la noción de “chapter”, al cual volveremos, no hay en el conjunto de bocetos ninguna trama global, ningún desarrollo o progresión que justifique tanto el conjunto como su orden numerado.<sup>137</sup>

Para los quince *bocetos*, Hemingway tomó el modelo de brevedad y concisión del cablegrama periodístico.<sup>138</sup> Con una escritura informativa y retóricamente neutra se presentan escenas de dos guerras, la lidia de toros, la práctica policial del ‘gatillo fácil’, y la ejecución de un condenado a muerte. Es en esta subcolección donde se registra la mayor concentración del tópico de la violencia en la obra.

A este primer dispositivo diferencial compuesto y visualizable se le agrega un conjunto de dispositivos heterogéneos pertenecientes a los mundos ficticios construidos en los cuentos y bocetos: un personaje (Nick Adams), dos acontecimientos históricos (Primera Guerra Mundial y la Guerra Greco-Turca de 1919-1922), una praxis ceremonial-deportiva (la lidia de toros), y la problemática de la relación hombre-mujer (noviazgo, matrimonio, familia, &c.). Estos son los dispositivos comúnmente señalados por los críticos, aunque se podrían incluir algunos otros, de menor alcance, como la relación padre-hijo. Hay, además, dos bocetos y un relato no conectados con el resto ni entre sí, de modo que constituyen conjuntos unitarios.

---

<sup>137</sup> Reynolds (1995:45) señala que “(...) las historias de *In Our Time* no fueron escritas para ajustarse a un plan preconcebido, ni los intercapítulos (bocetos) fueron escritos para complementar las historias que los acompañan.” “(...) the stories of *In Our Time* were not written to fit a preconceived plan, nor were the interchapters [bocetos] written to complement their attendant stories.”

<sup>138</sup> Sobre la implementación de la escritura periodística por Hemingway, ver Cohen (2005) “Prologue: 1. Before *in our time*. Multiples directions.”

Estos dispositivos distribuyen los textos en las siguientes subcolecciones.

<b>Dispositivo</b>	<b>Textos en que se presenta</b>
<b>Nick Adams</b>	“Indian Camp”, “The Doctor and The Doctor's Wife”, “The End of Something”, “The Three-Day Blow”, “The Battler”, “Cross-Country Snow”, “Big Two-Hearted River (Parts I y II)” y <i>Chapter VI</i>
<b>Primera Guerra Mundial</b>	<i>Chapters I, III, IV, VI y VII</i> , “A Very Short Story” y “Soldier’s Home”
<b>Guerra greco-turca (1922)</b>	“On The Quai At Smyrna”, <i>Chapters II y V</i> , y “ <i>L’Envoi</i> ”
<b>Lidia de toros</b>	<i>Chapters IX, X, XI, XII, XIII y XIV</i>
<b>Relación hombre-mujer</b>	“Indian Camp”, “The Doctor and The Doctor's Wife”, “The End of Something”, “The Three-Day Blow”, “Cross-Country Snow”, “A Very Short Story”, “Mr. and Mrs. Elliot”, “Cat in The Rain”, “Out of Season” <sup>139</sup>
<b>Relación padre-hijo</b>	“Indian Camp”, “The Doctor and The Doctor's Wife”, “My Old Man” “The Three-Day Blow”, y “Cross-Country Snow”
<b>Conjuntos unitarios</b>	<i>Chapters VIII y XV</i> , “The Revolutionist”

Cada una de estas subcolecciones se puede leer independientemente, así como sus intersecciones permiten pasar de unas a otras.

Los bocetos de la **lidia de toros** son escenas aisladas del mundo de la tauromaquia, en las que no hay trama global ni descripción de la misma como praxis deportiva o ritual.

Los sketches de la **Primera Guerra Mundial** son escenas sin orden cronológico ni lógico alguno. En *Chapter VI* esta subcolección se interseca con la de Nick Adams.

En la subcolección de la **guerra greco-turca** (1919-1922), a diferencia de las anteriores, se percibe una historia fragmentada que transcurre al final de esa guerra. Está constituida por cuatro textos: “On the Quai at Smyrna” (en adelante, “Smyrna”), *Chapters II y V*, y “*L’envoi*”. “Smyrna” trata acerca de los preparativos para la evacuación de dicho puerto de Asia Menor por parte de las tropas griegas bajo el contrataque turco en la Batalla de Dumlupmar (26 de agosto de 1922); en *Chapter II*, se describe la evacuación misma, ocurrida a comienzos de septiembre de ese año; en *Chapter V*, el fusilamiento de los ministros griegos en Atenas, después de la derrota; y en “*L’envoi*”, la prisión del Rey Constantino después de su dimisión el 27 de setiembre. En la secuencia soporte/Autor, estos textos están ubicados respetando ese orden de cronología histórica por lo que queda diseñado un relato fragmentario del fin de dicha guerra enfocado en sucesos importantes.

<sup>139</sup> Los críticos no han considerado los primeros cuatro cuentos aquí enlistados, ya que el protagonismo de Nick les ha parecido más importante, dejando de lado el hecho de que en ellos también se pone en escena o discute acerca de la problemática de la relación hombre-mujer.

En cuanto al t3pico de la **relaci3n hombre-mujer**, los nueve relatos examinan una variedad de aspectos, que va desde la reacci3n extrema de un nativo ante el sufrimiento de su esposa parturienta (“Indian Camp”), la competencia entre la madre y el padre por su hijo (“The Doctor And The Doctor's Wife”), el aburrimiento en la pareja (“The End of Something” y “Cat in the Rain”), las dudas y temores ante el matrimonio y la paternidad (“Cross-Country Snow”), el compromiso olvidado por el paso del tiempo y la distancia (“A Very Short Story”), la homosexualidad y la apertura de la pareja a un trío (“Mr. and Mrs. Elliot”) y la descalificaci3n de un marido ante su mujer producida por otro hombre (“Out Of Season”).

Hay tres textos que constituyen **conjuntos de un solo elemento**. *Chapters VIII y XV*, y “The Revolutionist”. No parecen tener dispositivos diferenciales conspicuos que permitan incluirlos en los otros conjuntos, ni tampoco alguno en com3n. *Chapter VIII* describe un episodio de gatillo f3cil en Estados Unidos en que un agente de policia mata a dos rumanos inocentes justific3ndose en que crey3 que eran italianos; *Chapter XV* es la escena, tambi3n en EE.UU., del ahorcamiento de un condenado que a 3ltimo momento pierde completamente el control; y “The Revolutionist”, el viaje ‘de estudios’ pago de un miembro del PC que en vez de utilizarlo para el prop3sito pol3tico revolucionario original recorre maravillado los museos del arte ‘burgues’ de Europa.

*In Our Time* solo contiene ocho de los veinticuatro relatos que produjo Hemingway con el protagonismo de **Nick Adams**.<sup>140</sup> Esta subcolecci3n est3 conformada por siete relatos (uno de ellos fragmentado en dos partes) y *Chapter VI*; configurando un marco de temporalidad que va de la infancia del personaje a los umbrales de su adultez, en una serie que admite ser leida como una novela breve y segmentada.

La secuencia en el orden de encuadernaci3n incluye aspectos como su primer encuentro con la muerte cruenta (“Indian Camp”), la relaci3n con sus padres (“The Doctor And The Doctor's Wife”), la ruptura con Marjorie, su primera novia (“The End Of Something”), la conversaci3n con su amigo Bill sobre la literatura, el whisky y los beneficios de la ruptura (“The Three-Day Blow”), la salida al mundo y a la violencia del otro (“The Battler”), el fin de su paso por la Primera Guerra Mundial (*Chapter VI*), sus dudas ante el matrimonio y la paternidad (“Cross Country Snow”) y la famosa excursi3n de pesca (“Big Two-Hearted River - Part I & II”) cuya elisi3n informativa deja la situaci3n del personaje indecidible, y por tanto, solo interpretable en el contexto de los otros relatos.

---

<sup>140</sup> La mayoria aparecieron en colecciones de cuentos posteriores, como *Men Without Women* (1927) y *Winner take Nothing* (1933) y el resto permaneci3 in3dito hasta la edici3n completa por parte de Phillip Young (1966).



Frente a la totalidad de treinta y dos textos que constituyen la colección, estos siete relatos y el *Chapter* que contienen la historia de Nick Adams abarcan poco menos de la mitad,<sup>141</sup> un valor que produce un inevitable desbalance. El enfoque consensuado de la crítica ha sido que esta subcolección constituye el eje o centro narrativo de *IOT*, en función del cual las otras subcolecciones se subordinarían a mero contexto de lectura de la historia del personaje. Sin embargo, ya que estas subcolecciones no le están ni estructural ni semióticamente supeditadas, se puede postular que, más allá de la cantidad de texto, lo que ha llevado a los críticos a ubicar este conjunto en el centro de la colección toda proviene de la tradición prestigiosa y hegemónica de la *narrativa global* de la *novela* y su protagonista individual como *héroe*. Nick Adams es el único candidato a esa posición, ya que los otros protagonistas aparecen solo una vez. En efecto, desde la reseña de D.H. Lawrence ([1936] 1962:93) que considera *IOT* como “a series of sketches from a man’s life”, toda una línea crítica sostiene esta interpretación. Phillip Young (1966:32) la considera “nearly a novel” centrada en Nick, supeditando los textos restantes a la función de contexto cultural de su periplo. De manera similar, Clinton Burhans (1969) y David Leigh (1975) construyen patrones cronológicos a partir de la historia de Nick. Finalmente, Debra Modellmog (1988) lee en su historia una *künstlersroman*.<sup>142</sup>

Asimismo, se ha llevado la interpretación al nivel de lo autobiográfico. Harbour Winn (1990:124) comenta: “(...) la mayoría de los críticos lo han discutido al ilustrar a Nick Adams como el héroe prototípico de Hemingway o al compararlo con la vida del escritor.”<sup>143</sup> Entre ellos, Theodore Bardacke (1950:344) catalogándola como “autobiographical novel”. Sin embargo, estudios más recientes que analizan materiales de archivo, como Cohen (2005), han objetado esa línea interpretativa probando la autonomía de la gran mayoría de los eventos en *IOT* con respecto a la experiencia personal real de Ernest Hemingway.

---

<sup>141</sup> Si tomamos como parámetro de extensión el número total de palabras que constituye *IOT* (37.946), y el número de palabras de la subcolección de Nick (17.409) surge que el 46% de la colección contiene relatos sobre este personaje; aunque, recordemos, que en ellos, hay también enunciados de muchos otros dispositivos diferenciales (su padre, su madre y los otros personajes, los bosques de Michigan, la Primera Guerra, &c.); por tanto, lo que le correspondería exclusivamente a Nick sería un porcentaje menor.

<sup>142</sup> Reynolds (1995:42) ha criticado a Modellmog por considerar en su análisis un texto ensayístico que no fue parte de ninguna edición de *IOT*, ya que por consejo de Gertrude Stein, Hemingway lo quitó y fue publicado posteriormente con el título “On Writing”. En este fragmento, que finalizaba el relato “Big Two-Hearted River”, Nick Adams se adjudica la escritura de algunos de los relatos incluidos en *IOT*, por lo que la obra quedaba supeditada al personaje, ahora como escritor. La razón de la exclusión de esta *puesta en abismo* fue que, en opinión de Stein, ello le daba una dimensión metaficcional y teórica que restringía la apertura de la obra. El comentario sucinto de Stein fue “remarks are not literature” y Reynolds lo cita de *Selected Writings of Gertrude Stein*, ed. Carl Van Vechten (New York: Random House, 1962:207).

<sup>143</sup> “(...) most critics have discussed it by illustrating Nick Adams as the prototypic Hemingway hero or comparing it to Hemingway's autobiography.”

En oposición a esa perspectiva, James Cox (1988: 313) sostiene que “(e)l Nick que aparece en las historias de Nick no es tanto una continuación como una repetición de un nombre en una unidad diferente.”<sup>144</sup> Es así entonces que Stephen Clifford (1994:22) repara en el carácter de ‘agenda ideológica’ en la crítica anterior al someter la colección a una unificación forzada, “a percibir la colección como una serie de imágenes y perspectivas que conforman nuestros propios intentos de recopilar y ordenar una narrativa proteica como *In Our Time*.”<sup>145</sup>

Acerca de la cronología en la historia de Nick, en el orden soporte/Autor ya se producen ambigüedades que cuestionan esa secuenciación. En el último relato, “Big Two-Hearted River”, se focaliza la mente de Nick durante una excursión de pesca en lo que parece ser un estado de profundo shock, pero se elide toda información explícita acerca de su causa. Los críticos suelen ubicarla en el *Chapter VI*, el paso de Nick por la Primera Guerra, que le habría producido un síndrome postraumático (*shell shock syndrome*). No obstante, en dicha secuencia la elisión informativa típica de la poética de Hemingway atenúa la necesidad posicional de todos los relatos posteriores a la niñez de Nick, que, sin romper una secuencia temporal coherente, podrían haber sido distribuidos en otro orden. De hecho, existe la lectura de Philip Young (1972:14ss), quien publicó todos los textos sobre Nick Adams (los incluidos en *In Our Time*, los publicados en los otros libros de cuentos y los inéditos, concluidos o no) secuenciándolos según un criterio cronológico que toma como referencia la vida del escritor.

---

<sup>144</sup> “The Nick who appears in the Nick stories is thus not any more a continuation than a repetition of a name in a different unit.”

<sup>145</sup> “(...) to perceive the collection as a series of images and perspectives informing our own attempts to collect and fix a protean narrative like *In Our Time*.” Clifford sostiene su lectura analizando las asiduas repeticiones de los otros nombres (parte de los múltiples dispositivos diferenciales de la obra que no se han considerado en análisis textual más profundo): “If we depend upon the repetition of this character's name to construct a singular heroic narrative, then I wonder if we might do the same for other individuals whose common names are repeated throughout *In Our Time*. Is the Uncle George of “Indian Camp” the insensitive and domineering George of “Cat in the Rain,” the husband of the unnamed American wife? If he is, any notion that these events chronologically parallel Nick's own marriage would need radical revision, as would the chronologies proposed by many readers for the collection as a whole. Or is the George of “Cat in the Rain” the same George that Nick goes skiing with in “Cross-Country Snow”? And how are these Georges related to George Gardner, the crooked jockey riding Kzar in “My Old Man”? Neither of the former Georges are identified as jockeys, and yet Nick is never identified as having the marital problems encountered by the Elliots or by the American couples in “Cat in the Rain” and “Out of Season.” Similarly, I wonder if Krebs' sister, Helen, is necessarily a different person from Nick's wife, who, according to “Cross-Country Snow,” is also named Helen. While the causal relationships are not as evident for these Georges and Helens as they seem to be for Nick in the early stories, connecting them seems no less artificial to me than presuming that the non-Nick stories are singularly concerned with Nick Adams' heroic progression.” (18-19)

CONTENTS		CONTENTS	
Preface	v	A SOLDIER HOME	
THE NORTHERN WOODS		Big Two-Hearted River	159
Three Shots	3	The End of Something	181
Indian Camp	6	The Three-Day Blow	186
The Doctor and the Doctor's Wife	11	Summer People	197
Ten Indians	16	COMPANY OF TWO	
The Indians Moved Away	22	Wedding Day	211
ON HIS OWN		On Writing	213
The Light of the World	27	An Alpine Idyll	221
The Battler	35	Cross-Country Snow	228
The Killers	45	Fathers and Sons	234
The Last Good Country	56		
Crossing the Mississippi	115		
WAR			
Night Before Landing	119		
"Nick Sat Against the Wall . . ."	125		
Now I Lay Me	126		
A Way You'll Never Be	135		
In Another Country	149		

Índice de la edición de Philip Young *The Nick Adams Stories* (1972)

Si recortamos en la secuencia de Young el mismo conjunto que seleccionó Hemingway y los ordenamos para su comparación, vemos que coinciden en los dos relatos de infancia y en las sucesiones de "The Battler" y "Chapter VI" (aquí referenciado como "Nick Sat Against the Wall..."), y la de "The End of Something" y "The Three-Day Blow". Los demás quedan recombinados. Veamos un gráfico comparativo de esas dos distribuciones.

Hemingway	Young
1 Indian Camp	1 Indian Camp
2 The Doctor and the Doctor's Wife	2 The Doctor and the Doctor's Wife
3 The End of something	5 The Battler
4 The Three-Day Blow	6 "Nick sat Against the Wall..." ( <i>Chapter VI</i> )
5 The Battler	8 Big Two-Hearted River (texto unificado)
6 <i>Chapter VI</i>	3 The End of something
7 Cross-Country Snow	4 The Three-Day Blow
8 Big Two-Hearted River: Parts I y II	7 Cross-Country Snow

En ambas versiones, a la ruptura con Marjorie (3) le sigue la conversación con Bill (4), así como el encuentro con el boxeador (5) antecede su paso por la guerra en Europa (6). Sin embargo, se mueven dos piezas relevantes, la excursión de pesca (8) y la conversación con George sobre el matrimonio (7). Es así como, en la secuencia soporte/Autor, la ruptura con Marjorie (3) ocurre antes del paso de Nick por la Primera Guerra (6), y la conversación con George (7) antecede a la

campana de pesca (8). En la de Young, en cambio, la crisis en la excursión (8) es precedida por el encuentro violento con el boxeador (5) y el paso por la Guerra (6), y luego ocurren la ruptura con Marjorie (3) y las conversaciones con Bill (4) y George (7). De modo que la mente perturbada de Nick en el bosque (8) funciona en un contexto de tensiones entre la violencia en el pasado (5 y 6) y la ruptura con Marjorie en el futuro inmediato (3) que se suman para explicar su alteración anímica.

Sin embargo, en la secuencia ensamblada para *IOT*, dos cuestiones falsan la hipótesis del síndrome postraumático, que parece influida por el prestigio del tema de la guerra. Por un lado, en la escena en *Chapter VI*, Nick está sentado junto a un muro, herido en la columna y las piernas torcidas en un ángulo desalentador; y, sin embargo, en las dos jornadas de pesca a pie o forcejeando con los peces, jamás se informa de las consecuencias de haber sufrido accidente semejante. *Chapter VI* es el único texto en *IOT* que interseca el conjunto de Nick con el de la Primera Guerra, y es también la última participación del personaje en ella ya que allí decide consciente y voluntariamente que para él la Gran Guerra ha terminado y hace simbólicamente las paces con un italiano llamado Rinaldi. Es decir, la información proporcionada no permite afirmar que en “Big Two-Hearted River” su impasividad nerviosa sea producto de un síndrome postbélico. Por otro lado, en el relato inmediatamente anterior de la subcolección (“Cross Country Snow”) se lo muestra debatiendo con su amigo George acerca de la obligación de casarse y formar una familia porque su novia Helen está embarazada. Entonces, si partimos de este antecedente y tenemos en cuenta que en la colección “Big Two-Hearted River” está precedido por tres cuentos que tratan el tema del matrimonio (“Mr. And Mrs. Elliot”, “Cat In The Rain” y “Out Of Season”) habría que interpretar que la alteración nerviosa en las jornadas de pesca ha sido causada por una especie de *settle-down syndrome*<sup>146</sup>, que se conecta coherentemente con el cuento anterior en su serie.

Por otro lado, se puede partir también de un tercer contexto, el de los *bocetos* que preceden sendas partes del relato (los *Chapters XIV* y *XV*), los cuales tratan el tema de la muerte: la *honorable* del torero Maera en plena lidia y la *cobarde* del condenado a muerte Sam Cardinelli en su ejecución por horca. Ese tópico bien puede ser una razón que explique el estado emocional del personaje. ¿Cómo se comportó Nick en la guerra? ¿Cómo un héroe o como un cobarde? Nada sabemos a partir del texto, pero justamente el prestigio del tópico del *héroe* hace que los críticos

---

<sup>146</sup> Así se podría denominar un tópico del imaginario cultural estadounidense que proviene de la tradición individualista y androcéntrica del *pioneer* y el *Western*. Se refiere a la resistencia al matrimonio y la familia, ya que eso implica perder su absoluta libertad de nómada (explorador, cazador de pieles, arriero o forajido) para afincarse (*settle down*) y convertirse en campesino o comerciante en el sistema capitalista de la familia, la propiedad privada y el mercado.

no reparen en otras lecturas alternativas que produce esta colección. Entre estos textos, independientemente de su posición en el libro, se produce una triangulación de temas (la guerra, la muerte, el matrimonio) con los cuales aproximarse al relato “The Big Two-Hearted River”, cuya elisión no permite cerrarlo.

Por ende, tanto la secuencia de Hemingway como la de Philip son alternativas, ya que la elisión informacional en los textos no habilita un orden lógico-cronológico que fije alguna de ellas como necesaria. Finalmente, hay que recordar que en ambas secuencias completas estos relatos están separados por otros, de modo que lo aquí analizado es absorbido por el resto de las interrelaciones.

### ***La lectura de Hemingway***

Como lo exige el *régimen de secuenciación*, ante la naturaleza permutativa de los textos discretos con los que trabajó Hemingway para componer las seis ediciones diferentes de *IOT*, la primera operación que debió ejercer provino de la necesidad de distribuir los textos en la secuencialidad de los soportes en papel, sea revistas o libro, en que se publicaron. Por tanto, esas secuencias constituyen una *lectura/escritura* del autor de su propio *compositum* como conjunto de elementos permutables cuya combinatoria es altísima. Veamos entonces los efectos que produce esta lectura de Autor.

Desde la edición de 1924, la primera que mezcla los bocetos con los relatos escritos independientemente, hasta la sexta y última de 1955, en la secuencia soporte/Autor, ambos se distribuyen según una *matriz de intercalación*.

El siguiente esquema tabular que separa los relatos de los bocetos, encolumnándolos, da cuenta de la ubicación relativa de las subcolecciones, según el orden soporte/Autor y muestra una tendencia a la acumulación por zonas y no a la entremezcla homogénea.

Relatos	Bocetos
On The Quai at Smyrna	Chapter I
Indian Camp	Chapter II
The Doctor and The Doctor's Wife	Chapter III
The End of Something	Chapter IV
The Three-Day Blow	Chapter V
The Battler	Chapter VI
A Very Short Story	Chapter VII
Soldier's Home	Chapter VIII
The Revolutionist	Chapter IX
Mr. And Mrs. Elliot	Chapter X
Cat In the Rain	Chapter XI
Out Of Season	Chapter XII
Cross-Country Snow	Chapter XIII
My Old Man	Chapter XIV
Big Two-Hearted River: Part I	Chapter XV
Big Two-Hearted River: Part II	L'Envoi

Esquema tabular de los principales dispositivos de tópicos y sus intersecciones  
 Código: **Azul**: Nick Adams. **Violeta**: Guerra Greco-Turca. **Rojo**: Primera Guerra Mundial.  
**Marrón**: Lidia de toros. **Verde**: relación hombre-mujer. **Negro**: textos unitarios.  
 Los títulos con dos colores muestran la intersección de dispositivos.

Como consigna Milton Cohen (2005), los *bocetos* son los primeros textos que produjo el autor y resulta la parte más experimental de su obra. Un primer grupo de seis fue comisionado por Ezra Pound en agosto de 1922, y publicado en 1923, separados por tres asteriscos, sin títulos ni numeración, en la prestigiosa revista literaria *Little Review*. Ese mismo año se publicó un segundo grupo, aumentado a dieciocho bocetos, en una serie editada por Ezra Pound denominada “Inquest into the state of contemporary English prose”. Es recién en la primera edición en libro de 1924 que se les agrega el peritexto de unificación bajo el intertítulo remático de ‘*Chapters*’ numerados en romano, en un intento claro de darle un efecto de novelización al conjunto misceláneo. Este peritexto remático unifica lo puramente diferencial de estos microbocetos construyéndolos como conjunto de fragmentos secuencializados solamente según el orden de los números; sin olvidar que, en el orden de encuadernación del libro-objeto, toda numeración de los textos se vuelve un orden consecutivo-consecuente y la cardinalidad del conjunto (16, el número total de *Chapters*) se vuelve ordinal (primero, segundo, tercero, ... décimosexto). Así, textos que son enteros discretos se los re-instituye en fragmentos de una integración superior, a modo de una (micro)novela; por tanto, desde el peritexto se orienta la lectura hacia una versión experimental, condensada y

anómala, del género, compuesta de escenas desarticuladas, tres subcolecciones (Primera Guerra, Guerra Greco-Turca y lidia de toros) y bocetos aislados. Finalmente, teniendo en cuenta que en la edición de 1925 hay una relocalización de varios bocetos con respecto a los relatos, se puede observar la arbitrariedad del orden soporte/Autor y, por tanto, de cualquier orden de lectura.

El proceso de secuenciar los textos de una colección en soporte presenta otro problema: la selección del texto que inicie la serie y el que la termine, dos posiciones sobresignificadas. En *IOT* potencialmente todos los textos podrían haber ocupado esas dos posiciones. Hemingway elige dos de la Guerra Greco-turca, por lo que, debido a su posición, “On The Quai At Smyrna” y “*L’envoi*”, adquieren las posiciones fuertemente marcadas de abrir y cerrar toda la colección y, por tanto, se constituyen en una especie de *marco* (o *prólogo* y *epílogo*), adquiriendo con eso un rasgo liminal de peritexto. A eso se aúna la cronología interna a esta subcolección en la que estos dos textos son el primero y el último. De este modo, resultaría que todo el resto de la colección se ve incluida en la subcolección de la guerra-greco turca, como si fuera un relato-marco, o un contexto u orientación de lectura sobremarcados. Sin embargo, como vimos, estos dos textos forman parte de un conjunto de cuatro en el que también están los *Chapters II* y *V*, incluidos en el espacio interno del compositum. Por tanto, surge el efecto de que dos elementos de una misma subcolección se encuentran en un nivel estructural más externo que los otros dos, produciendo una ambigüación de los espacios textual y peritextual, el interior y el liminal, que desestabiliza su diferenciación. Por tanto, se produce una espacialidad compleja, o más bien paradójica, en que parte de una subcolección es contenida por la colección completa y otra parte es contenedora de esta.

Al mismo tiempo, este enmarcado no encuentra en la obra ninguna razón estructural, narratológica o histórica relevante para su estatus posicional, por lo que queda como una operación de la instancia de producción, bajo una intención imposible de recuperar, a lo sumo interpretable. Sin embargo, la consecuencia más relevante es que, si no hay una razón expresa para este enmarcado, eso significa que cualquiera de las otras subcolecciones podría constituirse también en marco de la colección completa, incluso textos de dos distintas de ellas.

En cuanto a “*L’envoi*”, en realidad, es un *boceto con título temático*, un híbrido que resulta una excepción al esquema general de diferenciación entre relatos y bocetos. Del modelo utilizado en la colección para el boceto toma dos dispositivos, la letra *cursiva* y la extensión

microtextual; y del modelo del relato toma el título temático. Y por último, desde su título, *L'envoi*, se afilia el texto a una tradición de cierre.<sup>147</sup>

### ***Efectos de la maquetación en diferentes ediciones***

De todos los textos de la colección, el más afectado por las diferentes maquetaciones es “On the Quai at Smyrna”.

En la maquetación de la sexta edición de *Scribner* (1955) se enfatiza el diseño de este boceto como texto liminal al presentar su título en letra normal, mientras que los títulos del resto de los relatos están en cursiva. (Figura III)

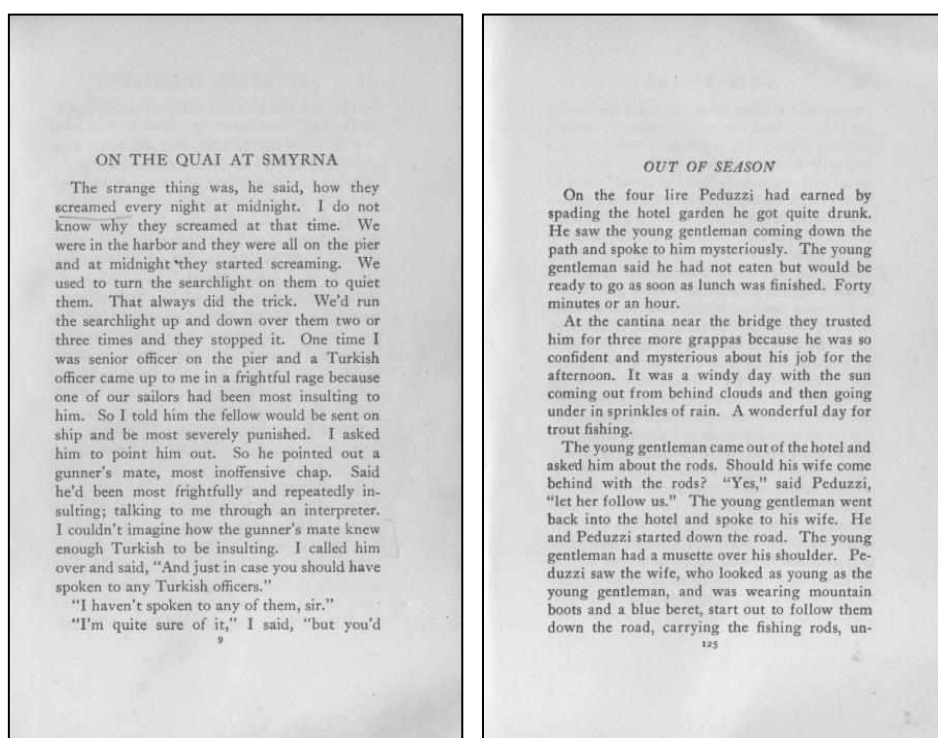


Figura III: Edición Scribner 1955

<sup>147</sup> Según el *Webster's Revised Unabridged Dictionary*, (1913 by C. & G. Merriam Co.), *L'envoi* tiene dos acepciones: “1. One or more detached verses at the end of a literary composition, serving to convey the moral, or to address the poem to a particular person; - orig. employed in old French poetry. 2. A conclusion.” Los críticos no han consignado estas acepciones, sino que han conectado el título a la situación descrita en que el rey griego en prisión es entrevistado por un *enviado*: el corresponsal periodístico que hace de narrador. En contra de la lectura ‘autobiográfica’, Cohen (2005:27) señala que fue otro corresponsal quien hizo la entrevista original y Hemingway le pidió su reporte para usarlo como pre-texto genético de este boceto.



CONTENTS		PAGE
ON THE QUAI AT SMYRNA		9
CHAPTER		
I INDIAN CAMP		13
II THE DOCTOR AND THE DOCTOR'S WIFE		23
III THE END OF SOMETHING		33
IV THE THREE DAY BLOW		43
V THE BATTLER		63
VI A VERY SHORT STORY		81
VII SOLDIER'S HOME		87
VIII THE REVOLUTIONIST		103
IX MR. AND MRS. ELLIOT		107
X CAT IN THE RAIN		115
XI OUT OF SEASON		123
XII CROSS COUNTRY SNOW		137
XIII MY OLD MAN		149
XIV BIG TWO-HEARTED RIVER PART I		175
XV BIG TWO-HEARTED RIVER PART II		193
L'ENVOI		213

Figura IV: Índice de la edición Scribner 1955

El índice de esta edición (Figura IV), en vez de la usual lista de títulos y su paginación, posee un diseño tabulado, es decir, espacializado en dos dimensiones. “On the Quai of Smyrna” aparece sin sangrar, marcando su diferencia como ‘prólogo’ o ‘marco’ que aparece también en la maquetación interna. El término ‘CHAPTER’, en singular y en tamaño de letra menor, aparece encolumnando verticalmente los números romanos. A su vez, estos aparecen correlacionados horizontalmente con los títulos de los relatos siguientes, aunque el número de paginación que se da es el de los bocetos. Por ejemplo, se informa que “Chapter I Indian Camp” aparece en página 13, cuando en realidad el relato comienza en la página 15. Consecuencia de ello es que, con la unificación estructural de *Chapter* + relato, el índice sobredetermina una orientación de lectura *novelística* que no registra el acceso directo a los relatos, y en la que los números romanos dejan de ser los títulos de los bocetos para volverse una serialización progresiva y teleológica de los relatos en la que los títulos de estos se perciben como *intertítulos* y el texto de los bocetos se lee como peritexto introductorio.<sup>148</sup>

En la maquetación de la edición *Scribner/Simon & Schuster* de 1995 desaparece la diferencia ‘normal/*cursiva*’ entre el título de “Smyrna” y los de los relatos, pero se reemplaza por un posicionamiento en la caja, en que tanto el título como el texto aparecen a mayor altura. (Figura V)

<sup>148</sup> La edición de Scribner (1930) pone en la misma página el boceto y el comienzo del relato de modo que se pierde la autonomía que en otras ediciones en inglés sugiere el cambio de página.

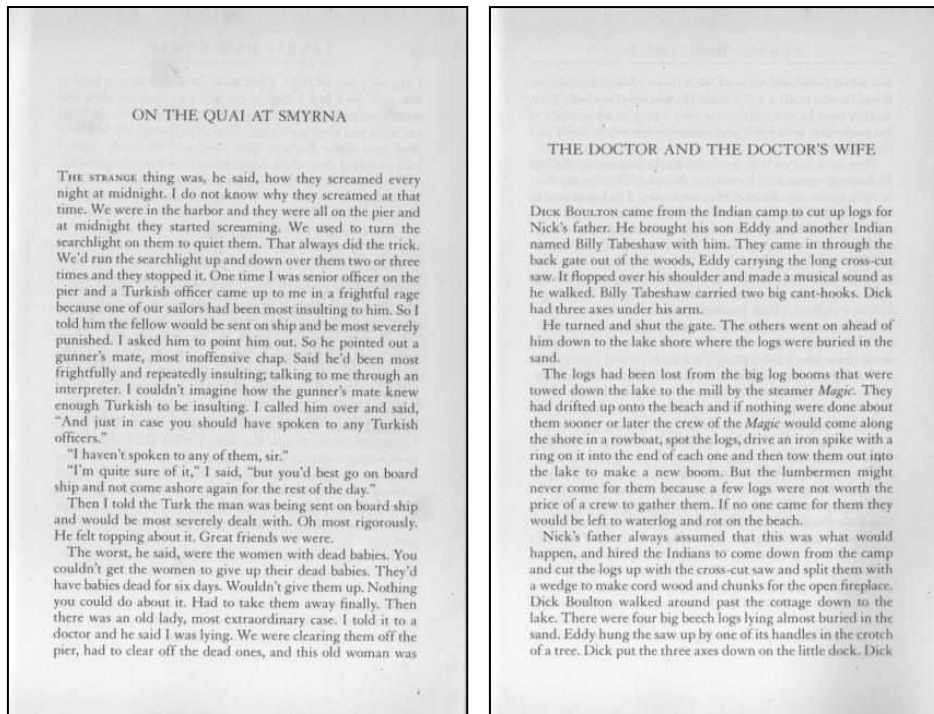


Figura V: posición diferencial de "Smyrna"

En la edición en español de editorial *Lumen* (2018), el índice registra solo los relatos (figura VI) entre los que incluye a "Smyrna", sin diferenciación, incluso en la maquetación interna de los textos (figura VII).

<i>Prólogo</i> . . . . .	7
En el muelle en Esmirna . . . . .	15
Campamento indio . . . . .	21
El médico y su mujer . . . . .	29
El fin de algo . . . . .	37
El vendaval de tres días. . . . .	45
El luchador . . . . .	61
Un cuento muy corto. . . . .	77
El hogar del soldado. . . . .	83
El revolucionario . . . . .	97
El señor y la señora Elliot. . . . .	101
Gato bajo la lluvia . . . . .	109
Fuera de temporada . . . . .	117
<i>Cross country</i> en la nieve . . . . .	129
Mi viejo . . . . .	139
Río de dos corazones I parte. . . . .	161
Río de dos corazones II parte . . . . .	175

Figura VI

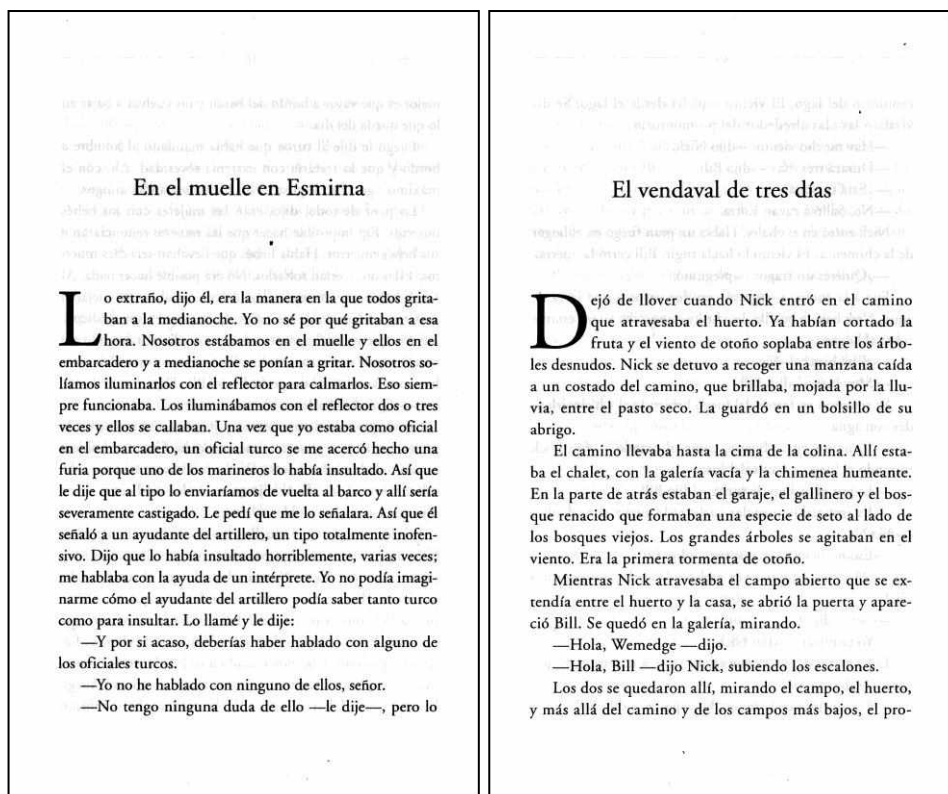


Figura VII

La edición para el soporte digital *Kindle* ([1996] 2002), el lector electrónico de *Amazon*<sup>149</sup>. En la Figura VIII se observa que “Smyrna” no aparece diferenciado como marco ya que su título está maquetado en cursiva igual que el de los relatos.

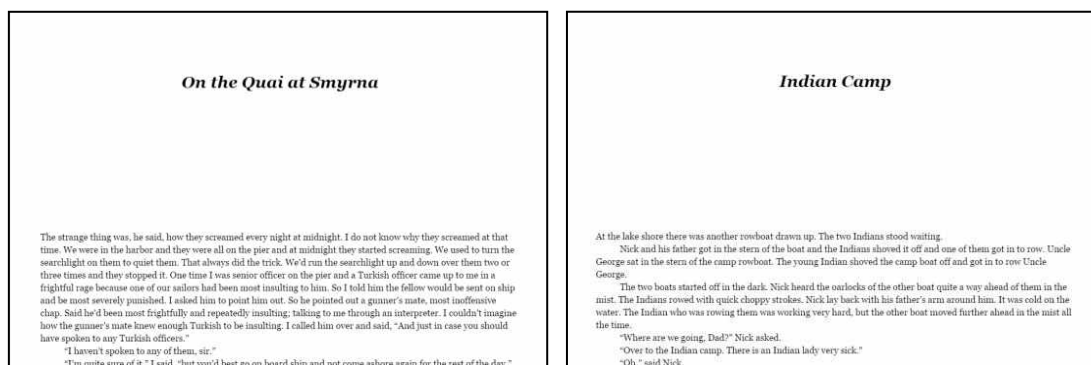


Figura VIII

Además, se observa que los blancos maquetados entre títulos y textos son muy amplios, lo cual enfatiza la discontinuidad por la distancia tipográfica entre ellos, ubicando los títulos casi a la misma distancia del texto anterior que del siguiente. (figuras VIII y IX)

<sup>149</sup> Según la información consignada en la página de *Amazon*, esta publicación de *IOT* fechada 25 de julio de 2002 es la digitalización en formato *azw3* de la edición de 1996 en *paperback* de la editorial *Scribner*. El funcionamiento del *Kindle*, y para el caso de todos los *e-reader* en el mercado, elimina el aspecto visual de la doble página produciendo más bien uno de rollo, ya que la distribución visual de los textos es continua, y si bien los saltos de pantalla presentan una discontinuidad, no son fijos, ni reproducen el salto de página del libro. Esto, por supuesto, propicia la lectura secuencial naturalizada hacia delante que aquí significa sucesivos cambios de pantalla.

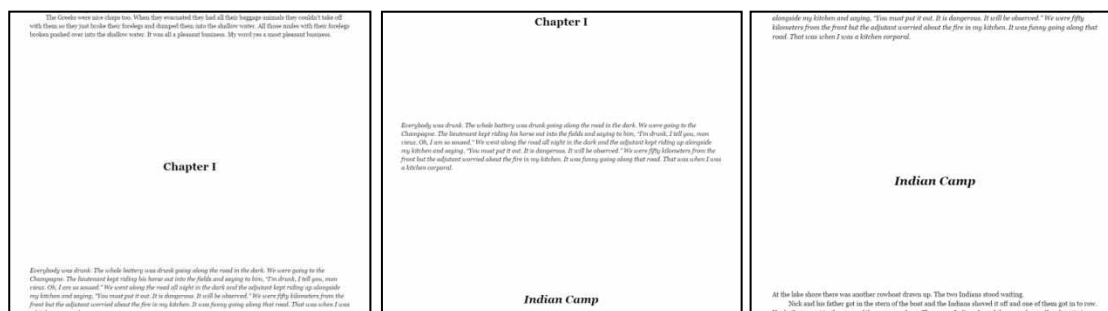


Figura IX

En cuanto a la manipulación del dispositivo, en los *e-readers* el acceso a los textos discretos está dado exclusivamente por el índice hipervincular electrónico (Figura X) que, si bien posibilita los recorridos, al seguir el índice original de la edición en libro solo registra los títulos de los relatos, poniéndolos como hipervínculos de entrada a la colección.



Figura X

Tanto en la edición en libro de *Lumen* como en esta digital, los *Chapters* desaparecen del índice y resultan inaccesibles directamente; para llegar a ellos hay que ir a un relato en particular y retroceder al *boceto* anterior o avanzar al siguiente, al hojear o pantalla por pantalla; de modo que el estatus de ambos *bocetos*, el anterior y el posterior a cada relato, se equipara.

Todos estos cambios en las maquetaciones producen efectos de lectura relevantes que analizamos a continuación.

A) Toda *mise en texte* que diferencie “Smyrna” de los otros relatos, sugiriendo una función peritextual o de marco, como en las ediciones *Scribner* (1955) y *Scribner/Simon & Schuster* (1995), produce una estructuración interna que orienta la percepción lectora hacia el par naturalizado “*boceto-relato*”, el cual se repite quince veces dentro del espacio del marco.

“On the Quai at Smyrna” [(*boceto* – relato)<sub>x15</sub>] “*L’Envoi*”

Eso puede llevar a percibir el *boceto* como peritexto del relato siguiente, ambos integrados en un *Chapter* numerado.

“On The Quai At Smyrna” (*Chapter I* “Indian Camp”) (*Chapter II* “The Doctor and the Doctor’s Wife”) (*Chapter III* “The End of Something”) (...) (*Chapter XV* “Big Two-Hearted River: Part II”) “*L’Envoi*”

B) Sin embargo, toda *mise en texte* que iguale “Smyrna” con los otros relatos, como en la edición *Lumen* (2018) y la de *Kindle* ([1996] 2002), desplaza la percepción de la estructura de la obra: se entra por un relato seguido de un *boceto*, por tanto, el esquema anterior se invierte en una estructura binaria iterativa sin marco:

$$(\text{relato} - \text{boceto})_{x16}$$

Esta orientación de lectura puede resultar anómala al *habitus* del lector con respecto al orden naturalizado de los textos. Se entra por un **título**, se va a un **cuento breve**, luego aparece la indicación de **Chapter** numerado y finalmente el microtexto del **boceto**.

(“On The Quai At Smyrna” *Chapter I*) (“Indian Camp” *Chapter II*) (“The Doctor and the Doctor’s Wife” *Chapter III*) (“The End of Something” *Chapter IV*) (...) (“Big Two-Hearted River: Part II” “*L’Envoi*”)

En el siguiente esquema se presentan las orientaciones de lectura implicadas en el orden de los textos de estas dos estructuraciones.

Orientación 1: <i>boceto-relato</i>	Ejemplo	Orientación 2: <i>relato-boceto</i>	Ejemplo
Título del boceto ( <b>título</b> <sup>150</sup> )	<i>Chapter XI</i>	Título del relato ( <b>título</b> )	“Cat in the Rain”
Texto del boceto ( <b>microtexto = prefacio</b> )		Texto del relato ( <b>texto breve</b> )	
Título del relato ( <b>subtítulo</b> )	“Out Of Season”	Título del boceto ( <b>subtítulo</b> )	<i>Chapter XI</i>
Texto del relato ( <b>texto breve</b> )		Texto del boceto ( <b>microtexto = ¿posfacio?</b> )	

A modo de conclusión, entonces, la complejidad que *IOT* ofrece a la lectura constituye un experimento multidimensional en discontinuidad que entra en tensión con el *régimen de secuenciación* del soporte/Autor respondiendo de diversas maneras, algunas a favor de su linealidad secuencial teleológica, orientando la lectura hacia lo novelístico, otras resistiéndose a esa determinación y abriendo la colección a una serie inmensa de trayectos de lectura, parciales o totales, que producen cambios que afectan a la estructura y a la semiosis de la obra.

<sup>150</sup> Entre paréntesis indicamos el estatus funcional del título o texto según el orden contextual en el que aparece.

## ***Movimiento perpetuo de Augusto Monterroso***

*Movimiento perpetuo* (1972) es una de las obras más reconocidas del escritor hondureño-mexicano Augusto Monterroso (1921-2003), uno de los más destacados de la prolífica tradición latinoamericana de la minificción. La condición miscelánea de esta colección, la diversidad de géneros discursivos y de lo temático ha llevado a Noguero Jimémez (1999: 243) a considerarlo una ‘obra abierta’ por excelencia según la descripción de Eco (1962). En entrevista de Jorge Rufinelli (2014), el autor mismo la describe como

(...) un libro misceláneo (...) [que] se fue haciendo con pequeños ensayos y cuentos de diverso carácter; algunos textos fueron escritos para él, otros estaban hechos sin saber que irían a parar allí. No tengo mucho que decir sobre este libro, tal vez porque está demasiado cerca. Es como una antología personal de cosas que he ido publicando aquí y allá; como de mis otros libros, espero que no tenga ninguna unidad.

De similar manera, Graciela Tomassini (2001:1) lo considera “no como un libro, sino como una especie de depósito de textos misceláneos.” Y remarca que “evade toda definición de conjunto.” Sin embargo, Damaris Vásquez (2006<sup>151</sup>) describe la obra a partir de la noción semántica de macroestructura:

(...) es posible, en sentido amplio, referirse a *Movimiento perpetuo* como un macrotexto en donde las unidades de análisis son cada uno de los textos que lo integran, los cuales tienen sentido en sí mismos, pero cobran un nuevo significado si se leen en relación con los demás; es decir, como elementos de una unidad mayor.

Finalmente, Jorge von Ziegler compara *Movimiento perpetuo* con el resto de las colecciones del autor considerándola

(...) el mejor libro de Monterroso (...). En él logra al fin la disolución del género, la desaparición de la fórmula. Si en *Obras completas* había una continua variedad, pero no una destrucción de la noción de cuento; si *La oveja negra* constituía un género que se niega a sí mismo a través de la crítica de los mecanismos de la fábula, pero sin dejar de reconocerse como otro tipo de fábula, y si *Lo demás es silencio* se demoraba en parafrasear las voces de la crítica y la erudición con destreza y gracia, pero solo para caer en la monotonía de la parodia, *Movimiento perpetuo*, aun a pesar de su clara articulación, es ya una obra, la obra, indefinible.” (53)<sup>152</sup>

### ***El compositum***

Los dispositivos diferenciales directamente visibles que la colección pone en juego son tres conjuntos de textos, dos de orden lingüístico y uno de orden gráfico: la colección se compone de treinta y dos *textos titulados autorales* (textos discretos enteros), treinta y seis *epígrafes* con

---

<sup>151</sup> El artículo está publicado en html, por tanto carece de paginación.

<sup>152</sup> Citado por Wolfson (2007:115) sin consignar el año del artículo en las referencias bibliográficas.

citas ajenas (textos discretos fragmentarios), y diecisiete *dibujos de moscas* de diferente tamaño y posición en la superficie de las páginas.

El dispositivo diferencial más relevante para diferenciar los textos autorales es su naturaleza genológica: los hay *ensayísticos* (veinticuatro<sup>153</sup>) y *narrativos* (ocho<sup>154</sup>). Excepto por este único rasgo, no se perciben otros dispositivos y eso vuelve la colección completamente miscelánea. Finalmente, hay dos peritextos, uno prefacial, “Las moscas”, y el otro epilogoal, “Fe de erratas y advertencia final”.

De los treinta y seis epígrafes, dos tienen función liminal generalizada (uno del autor y el otro de Lope de Vega), y otros dos son internos a los ensayos “Cómo me deshice de quinientos libros” y “Estatura y poesía” conectándose con los temas tratados en ellos. Los treinta y dos epígrafes restantes son citas ajenas que tratan el tópico de la *mosca* y el conjunto se constituye en una ‘Antología’ acerca del tema, incluyendo, además, un texto prefacial en el ensayo “Las moscas”, el relato “Tu dile a Saravia (...)”, único texto autorale en que aparece el tópico sin ser su tema principal, y el epígrafe de “Movimiento perpetuo”, relato cuyo tema tampoco se refiere a las moscas.<sup>155</sup>

Los epígrafes no aparecen en su posición habitual, es decir, entre el título y el texto, sino que aquí se colocan *entre* los relatos y ensayos autorales, por lo que dejan esta posición hipotáctica para ubicarse al mismo nivel paratáctico que ellos. Eso separa espacialmente las dos colecciones, lo que en la maquetación se expresa mediante saltos de página. Por tanto, ambas colecciones, la de los textos de Monterroso y la de las citas, adquieren autonomía posicional y total desmontabilidad.

---

<sup>153</sup> “Las moscas”, “Es igual”, “De atribuciones”, “Homenaje a Masoch”, “El mundo”, “La exportación de cerebros”, “El informe *Endymion*”, “Te conozco, mascarita”, “Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges”, “*Homo scriptor*”, “Onís es asesino”, “Dejar de ser mono”, “Las criadas”, “Solemnidad y excentricidad”, “Ganar la calle”, “Humorismo”, “A lo mejor sí”, “La vida en común”, “Estatura y poesía”, “Navidad. Año nuevo. Lo que sea”, “A escoger”, “Peligro siempre inminente”, “La brevedad”, y “Fe de erratas y advertencia final”.

<sup>154</sup> “Movimiento perpetuo”, “Fecundidad”, “Tú dile a Sarabia que digo yo que la nombre y que la comisione aquí o en donde quiera, que después le explico”, “Bajo otros escombros”, “Cómo me deshice de quinientos libros”, “El paraíso”, “El poeta al aire libre” y “Rosa tiempo”

<sup>155</sup> Todo epígrafe produce una intertextualidad metonímica explícita con la obra citada de la cual se extrae el fragmento. En este caso, el número de ellos, que iguala al de textos autorales, y el tema unitario le confieren a ese conjunto de obras citadas una conexión más fuerte, constituyéndose a su vez en una colección concreta ubicada en un espacio más externo pero explícito en la intertextualidad general difusa. La lista de autores incluye un gran número de escritores y filósofos europeos consagrados, desde Grecia al Alto Modernismo, algunos autores latinoamericanos, y el anónimo de un poema quechua. El prestigio de estos autores hace que la colección de citas se transforme en un sólido sostén, no solo estructural sino semiótico y simbólico; además de legitimador.

Los autores citados son: Henri Barbusse, Luciano, Jaime Sabines, Ludwig Wittgenstein, Francisco Bulnes, Rubén Bonifaz Nuñez, Meister Eckhart, Chilam Balan, Marcial, Jean Jaurès, Feijoo, J y W Grimm, Blas Pascal, Arthur Schopenhauer, W. B. Yeats, Jules Renard, Marcel Proust, Rupert Brooke, Benjamin Peret/Paul Éluard, T. S. Eliot, Guillaume Apollinaire, James Joyce, Walter de la Mare, Jonathan Swift, Otto Weininger, Isaac Walters, Aldous Huxley, José María Méndez, poesía quechua anónima, Pablo Neruda y Cicerón.

Si bien el epígrafe convencional funciona semióticamente como una orientación de lectura del texto que precede, aquí la colección de citas se constituye en una orientación global de lectura de los textos autorales; cuya variedad heterogénea de temas no está relacionada expresamente con el de tópicos de la mosca y sus connotaciones simbólicas, míticas y filosóficas. Esa autonomía deja a cargo del lector todo el trabajo en el nivel de la interpretación propiciada por el tema.

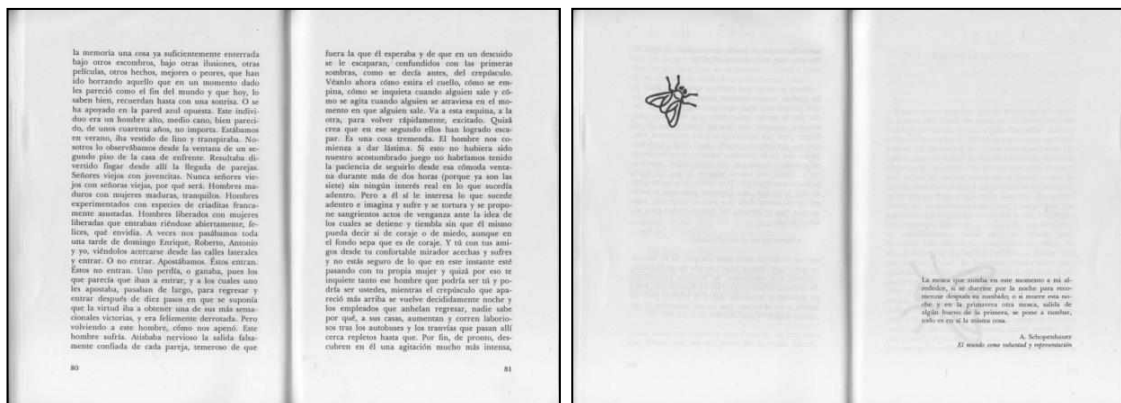
Finalmente, los dibujos de moscas arman una serie visual coherente y homogénea con la ‘Antología’ y ambos, textos e imágenes, se constituyen en una colección independiente y desmontable.

### ***La maquetación secuencial en el libro***

Vamos a analizar la edición publicada en México D.F. por la editorial Biblioteca Era ([1972] 1991) que reproduce la maquetación de la edición original, diseñada por Vicente Gandía. La primera característica de esta es el uso del espacio en la *mise en texte*. El diseño es muy aireado. Todos los epígrafes y los dibujos aparecen en página aparte, resaltando su separación física y su autonomía.

La distribución de los textos en la secuencia del soporte está diseñada mediante el algoritmo de *intercalación*. Al haber dos tipos de textos autorales, los ensayos y los relatos, y los epígrafes, esa intercalación se verifica en una serie de tres elementos que se combinan con variaciones.

Como se observa en Figura I, los textos titulados del autor llenan la caja con alineación justificada, están impresos en tipo normal y mayor tamaño; en tanto que los epígrafes van impresos en *cursiva* y tamaño menor. Estos y los dibujos se distribuyen en la superficie bidimensional de la página.



**Figura I:** Maquetación diferencial de los tres conjuntos: textos titulados del autor, citas ajenas en epígrafes y dibujos de moscas



Por su parte, en Figura II se observa la espacialización del diseño a través de las dos localizaciones en que aparecen los epígrafes: las esquinas superior e inferior, apoyadas en el margen externo de la caja.

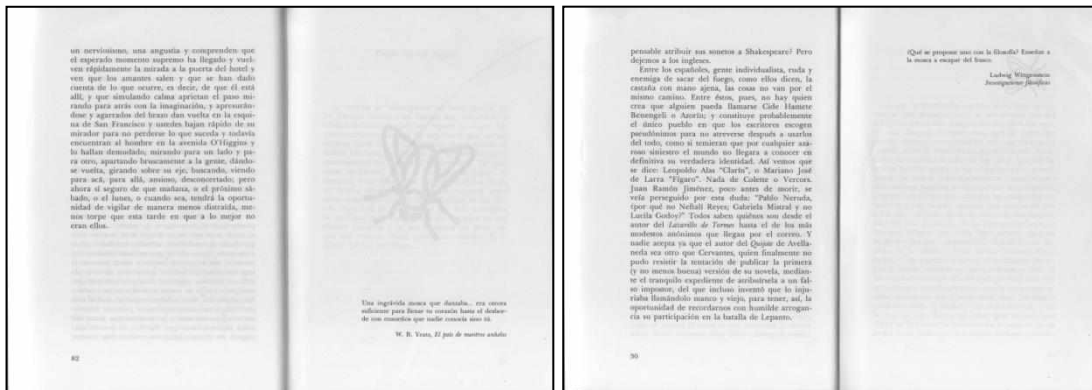


Figura II: Ubicación espacial variable de los epígrafes en la maquetación

Además, la maquetación presenta una diferencia en un aspecto relevante: los números de página. En las Figuras I y II se puede observar también que las páginas que están numeradas son solo las de los textos autorales, adquiriendo el aspecto de ‘fascículos’. Las páginas correspondientes a los epígrafes y los dibujos carecen de numeración quedando, por tanto, en un espacio no secuencial como piezas móviles. Es decir, al no haber relación intertextual entre cada epígrafe y los dos textos que lo rodean, podría intercambiarse por cualquier otro de la serie.

En cuanto al texto gráfico, Gabriel Wolfson (2007) afirma:

(...) las moscas dibujadas por Vicente Gandía que revolotean a lo largo del libro, más que un recurso de ornato para ganar páginas, constituyen otro ‘texto’ que permite extender la significación unívoca otorgada por el que lleva ese título, “Las moscas”. (115)

Los diecisiete dibujos se ubican en página aparte, en cinco tamaños diferentes, y con orientaciones distintas. (Figura III) Hay dos casos en que en una sola página aparecen dos moscas aislando el texto-fascículo “Navidad. Año nuevo. Lo que sea” que abarca las páginas 131 y 132 (Figura IV); y hay un solo caso en que dos dispositivos diferenciales coinciden en una página, la que lleva el título “Índice” y aparece una mosca. (Figura V).

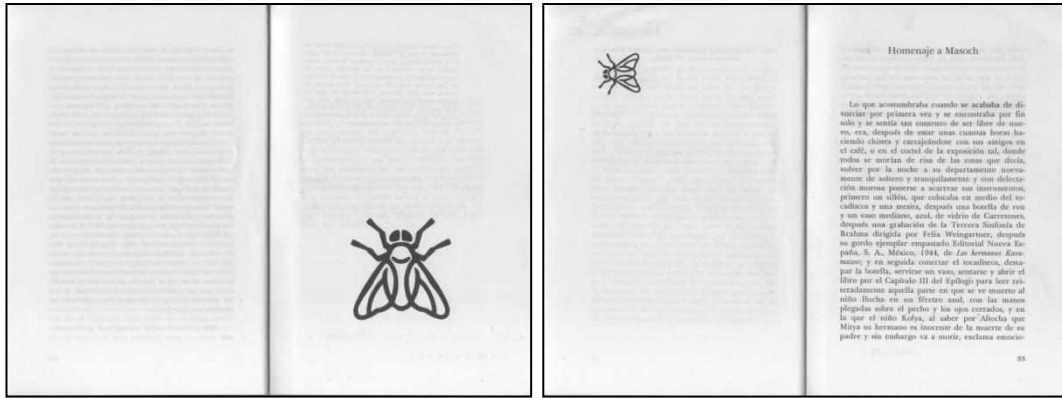


Figura III

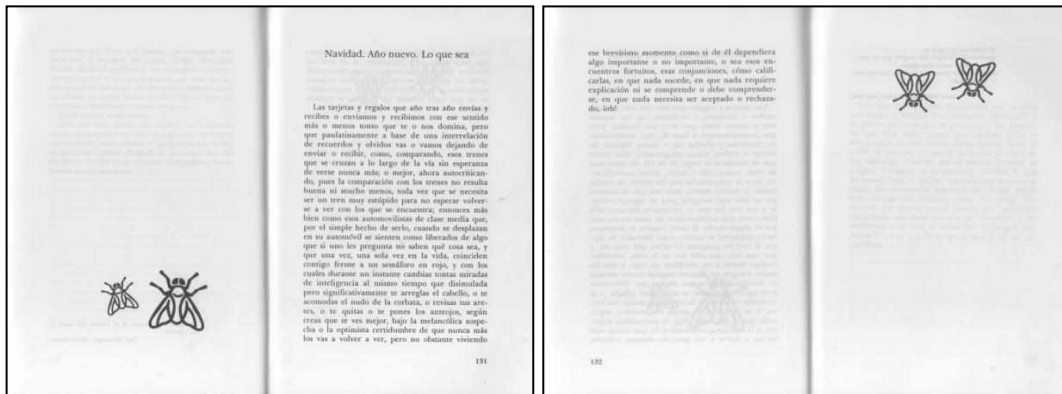


Figura IV

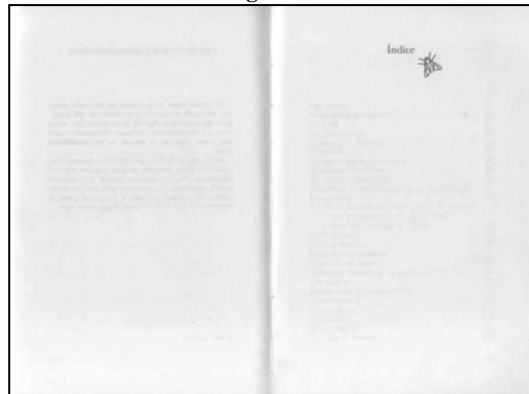


Figura V

## Orientaciones de lectura habilitadas y sugeridas

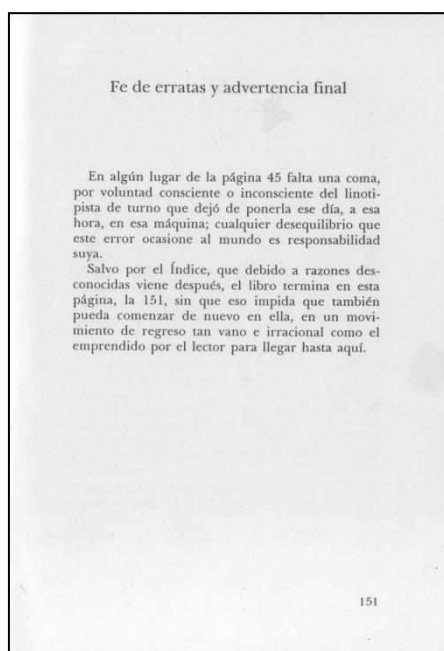
Ante el carácter misceláneo de los textos autorales y la desmontabilidad de los tres conjuntos y sus elementos, quizás el lector empírico pueda acceder a la combinación de trayectos de lectura. Según algunas sugerencias que provienen tanto de los textos mismos como de la maquetación se presentan las siguientes orientaciones.

### La naturalizada de tapa a contratapa

En *Movimiento perpetuo*, este recorrido convencional consiste en tres peritextos de entrada: el título de la obra, el epígrafe general del autor, y el epígrafe de Lope; luego se encuentra

el primer ensayo titulado “Las moscas” que, como vimos, constituye el ‘prólogo’ o ‘prefacio’ a la “Antología de la mosca”. Al titularse igual que la colección, el primer relato, “Movimiento perpetuo”, adquiere énfasis y su posición le da también cierto carácter liminal. Es el único texto que contiene un epígrafe interno referido a las moscas, pero el relato no trata el tópico. Luego, se encuentra la parte interna de la colección, compuesta de una secuencia de epígrafes, relatos y ensayos, intercalados sin repetir cíclicamente su orden y escandidos cada tanto por los dibujos. El recorrido termina con el texto/peritexto de salida: “Fe de erratas y advertencia final”. Esta es la estructura secuencial que desde producción se eligió para publicar la colección.

### Orientación pendular-palíndroma



En “Fe de erratas y advertencia final” se instruye una lectura peculiar que va ‘a contrapelo’ de la secuencia del libro:

(...) el libro termina en esta página, la 151, sin que eso impida que también pueda comenzar de nuevo en ella (...).

Esto no solo sugiere la orientación de lectura inversa, de contratapa a tapa, a lo largo de la secuencia impresa hasta volver al principio, sino también la orientación de lectura pendular que el título “Movimiento perpetuo” sugiere, la cual barrería en ambos sentidos la secuencia del libro entre tapa y contratapa.<sup>156</sup> El ensayo titulado “Onís es asesino”, que trata el tema de los

---

<sup>156</sup> Mas allá de una posible intención humorística de parte del autor, desde el punto de vista ergonómico, la lectura hacia atrás que sugiere implica una manipulación relevante del libro-impreso en su aspecto material. La progresión de la escritura hace que para llevar a cabo dicha lectura el lector deba leer en avance cada texto, saltar hacia atrás al texto ‘siguiente’ (anterior en el orden de encuadernación), leerlo en avance, y así sucesivamente. Este

palíndroma sugiere ese movimiento continuo de ida y vuelta. Es así como “Fe de erratas y advertencia final” se vuelve el punto de llegada y partida de este recorrido, lo cual provoca que el texto “Las moscas” adquiera ese mismo estatus ambiguo entre lo prologal y lo epilodal, las moscas textuales y gráficas precedan al prólogo, y que, en el juego propuesto, el lector quede virtualmente atrapado en el libro en un movimiento perpetuo entre tapa y contratapa.

Asimismo, teniendo en cuenta la gran heterogeneidad e hibridez discursiva de los textos autorales y que el título “Fe de erratas y advertencia final” se encuentra maquetado igual a los de aquellos, el estatus de este texto queda también ambiguado entre lo liminal y lo interno.

Pero además de todos estos rasgos ‘anómalos’ que presenta esta colección, aparece aquí un dispositivo de enganche, quizás único en la literatura, señalado por el comentario: “(...) el libro termina en esta página, la 151 (...)”.

La paginación nunca es parte de la obra, cambia según la edición, y es un sistema de referencia para ubicar las zonas del texto en el soporte en esa edición. Pero aquí es el texto mismo el que señala en qué página del soporte se encuentra. Por tanto, allí se acoplan las coordenadas espaciales de la colección, como objeto semiótico, y las del soporte, como objeto físico y el número de página pasa a ser parte de la obra.

Es dable pensar que el número en el texto del autor fue puesto *a posteriori* de programar la maquetación, es decir, dependió tanto de la *mise en texte* (el diseño muy aireado de Gandía para aumentar el espesor del libro-impreso) como de la *mise en page* (las dimensiones físicas que se eligieron para el libro-objeto). Por tanto, esta aleatoriedad del número 151 surge del diseño gráfico y se le impone al texto. Pero una vez publicada la colección, ese número pasa a ser parte del texto de autor legal, por tanto fijado para todas las ediciones posteriores.

Para preservar este enganche, cada nueva edición debería ser facsimilar, conservando tanto la *mise en texte*, como la *mise en page*; y esto implica que *Movimiento perpetuo*, como obra, no solo incluiría el conjunto de significantes y dibujos espacializados, sino también estipularía las dimensiones del libro-objeto en que debe ser impresa. Por lo que este se volvería el caso de mayor avance del productor por sobre la edición tipográfica.

La edición de ERA respeta esa facsimilaridad; sin embargo, existe ya una de la editorial Alfaguara (1999) en que la *Fé de erratas* cae en la página 167 y, por supuesto, en el texto sigue

---

movimiento de retroceso-avance según un algoritmo en *bucle* requeriría una manipulación activa del soporte lo que implica para el lector un proceso no fluido, relativamente incómodo, pero perfectamente viable.

apareciendo el número 151. Ese desfasaje se aclara en nota al pie, pero el impacto que produce el dispositivo original desaparece.

### Orientación de saltos de lectura

En *Movimiento perpetuo*, la lectura salteada es sugerida metonímicamente por el texto gráfico, la mosca, y tipográficamente habilitada por la ubicación de cada uno de los dispositivos diferenciales (textos, epígrafes y dibujos) en página aparte.

Como dijimos, la problemática determinada por el régimen de secuenciación se resuelve mediante la *intercalación* de los tres tipos de dispositivos, por lo que se vuelve un principio compositivo.

Aparece un primer sistema de intercalación en los textos lingüísticos entre *epígrafes* y *textos autorales* que, una vez optado por cuál de los dos comenzar, queda fijado. Aquí, la liminidad del epígrafe se impone (a partir del de Lope de Vega por el que se ingresa a la colección) produciendo un algoritmo iterativo del par secuencial *epígrafe-texto autorale* a lo largo de toda la colección en el libro. Asimismo, al haber el triple de ensayos que de relatos, se impone la aparición consecutiva del par *epígrafe-ensayo*. Esa monotonía rítmica es interrumpida por la intercalación de los *relatos*; pero a pesar de que su relación matemática (1/3) hubiese posibilitado una distribución perfectamente simétrica, se presenta de manera mucho menos uniforme. Su distribución secuencial es

1E – 1R – 8E – 2R – 2E – 1R – 1E – 1R – 4E – 1R – 6E – 2R – 2E

En un segundo sistema de intercalación se diferencia lo lingüístico y lo gráfico con los dibujos de moscas.

Al estar en páginas separadas y constituir un cambio de código, del textual al gráfico, los dibujos funcionan como delimitadores de zonas que reúnen conjuntos arbitrarios de textos. Hay catorce subconjuntos de este tipo que agrupan ensayos, relatos y epígrafes en combinaciones variables.

Esos cortes gráficos le permitirían al lector saltar de una a otra de esas zonas y recorrer la obra en secuencias alternativas; y aunque no agota las combinaciones posibles de la colección en la lectura, sí orienta varias posibles en el libro. Así, las zonas delimitadas por los dibujos se pueden permutar en los recorridos de (re)lectura, usándolos como entradas y salidas del soporte, de modo que el salto de la mosca se vuelve también una metáfora de la lectura salteada, la lectura que ‘sobrevuela’ grupos de textos para ‘posarse’ en otro punto del soporte. Lo que permite

puntualmente esa operatividad es que el compositum ‘avanza’ sobre la *mise en texte* para volver significativa su espacialidad, particularmente mediante el localización de epígrafes y dibujos en la bidimensionalidad de la página.

Básicamente, para poder acceder a los textos y dibujos, el lector dispone del hojear y del índice maquetado en la edición. En el diseño del *índice* se realizan operaciones heterodoxas con respecto a la convención tipográfica (Figura IV): como dijimos arriba, el título “Índice” aparece en página aparte dejando una en blanco entre él y la lista y está diseñado de manera similar a los títulos de los textos autorales, lo que lo pone a su nivel y así, incorporado a la semiosis de la colección. Además, esta es la única página en que coinciden elementos de dos dispositivos diferenciales: texto y dibujo.

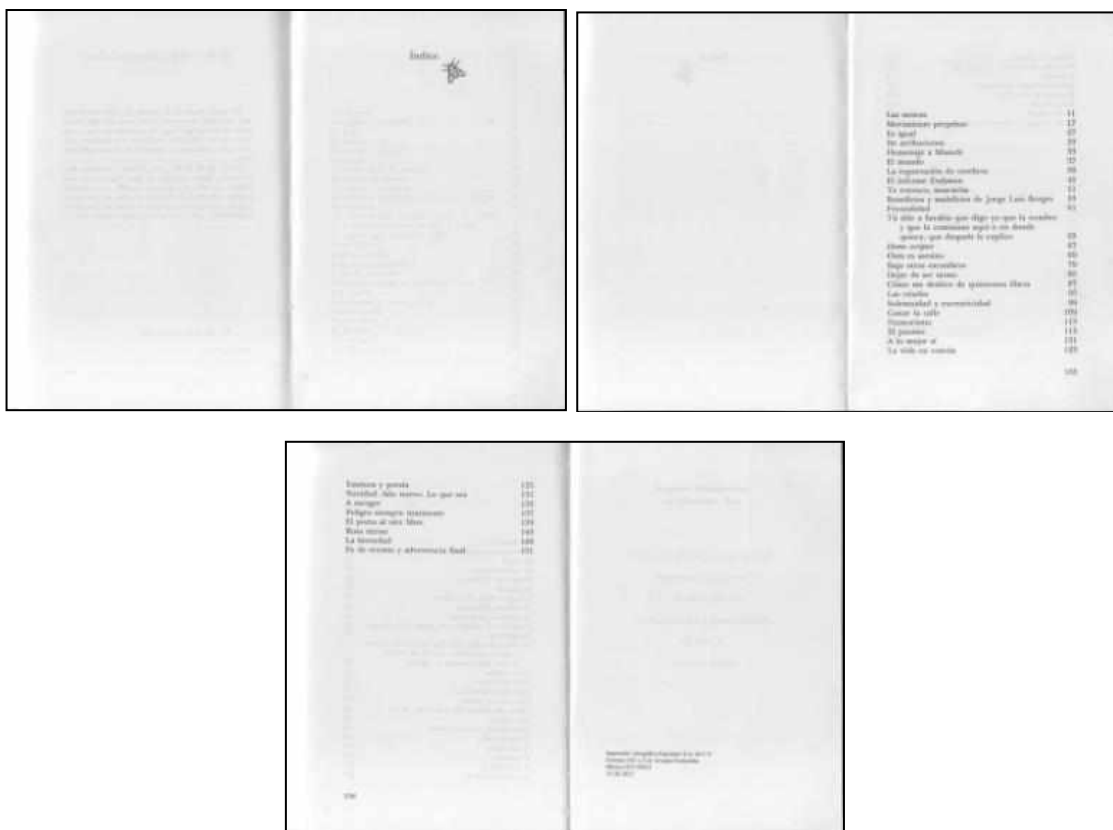


Figura IV

La indexación se atiene a la regla convencional de incluir solo los textos titulados; aquí, los autorales. Obviamente, desde la perspectiva tipográfica-editorial, no se considera que deban indexarse elementos como epígrafes y muchos menos dibujos.<sup>157</sup> A pesar del intento de adecuar la maquetación al funcionamiento multidimensional de esta colección, no se rompe con esta regla

<sup>157</sup> La indexación de lo gráfico en los textos literarios generalmente se verifica para las *ilustraciones* de artista; y en los ensayísticos, los *gráficos* informativos y las *fotos*.

y eso limita el uso del índice para acceder a todos los dispositivos diferenciales. De modo que para encontrar los epígrafes y los dibujos solo queda el hojear.

Esta es una colección en que la intertextualidad literaria no solo se encuentra expresa en los epígrafes y analizada en los ensayos, sino también en la inclusión del texto gráfico y la maquetación de Gandía, que problematizan la centralidad de la producción en un solo sujeto empírico.

Esto resulta relevante para ver cómo el diseño del índice enfatiza una visión ‘autoral’ de la colección ya que eso se encuentra tan naturalizado en el *habitus* que no se problematiza. El prestigio del *Autor* en la Modernidad, las leyes de *copyright* y otras fuerzas en el campo parecen influir en que el índice se restrinja a enlistar solo sus textos; y que, además, en la edición analizada aquí, no se consigne el nombre del diseñador tipográfico, cuya *mise en texte* es productora de semiosis y funcionamientos alternos en la colección en soporte. La heterogeneidad en *Movimiento Perpetuo*, la abundancia de citas ajenas y dibujos en páginas aparte ubica todos los textos lingüísticos y gráficos en un mismo nivel de relevancia que este índice convencional no puede reflejar.

Para concluir, en *Movimiento perpetuo* el conjunto misceláneo de relatos y ensayos autorales es transformado en lo que la teoría latinoamericana denomina *colección de textos integrados*, mediante el recurso de ‘sostener’ esos textos en una red de epígrafes y dibujos. Fuera del entramado, la “antología de la mosca” podría ser desmontada e, incluso, eventualmente, aplicada a otra colección; sin embargo, la colección autoral se disgregaría completamente volviendo a su condición miscelánea.

Sin embargo, en la interacción de la colección con lo tipográfico, aparecen al menos dos operaciones inusuales: (1) El titulado de los textos, peritextos e índice bajo el mismo diseño, ubicándolos en relación paratáctica y ambiguando las funciones respectivas. (2) La doble deixis entre el texto y el espacio físico en el que se encuentra impreso, “en la página 151”. Esto muestra el avance de la producción (Monterroso-Gandía) no solo sobre la maquetación visual sino también sobre la *mise en page*, de modo que, *Movimiento perpetuo* abarcaría todo: el múltiple de textos e imágenes, el espacio visual en el soporte, y las dimensiones mismas del libro-objeto. Por lo que, para conservar todos estos efectos, todas las ediciones posteriores deberían ser facsimilares.

## ***Storyteller de Leslie Marmon Silko***

Leslie Marmon Silko (1948), de la tribu Laguna Pueblo, es una de las escritoras más relevantes del movimiento literario denominado *renacimiento nativo estadounidense*. Algunas de sus obras más celebradas son *Ceremony* (novela de 1977), la colección de textos *Storyteller* (1981), *Almanac of the Dead* (novela de 1991), y la colección de ensayos *Yellow Woman and a Beauty of the Spirit: Essays on Native American Life Today* (1996).

*Storyteller* constituye un intento de traducción cultural de la praxis del *storytelling* oral nativo a la literatura occidental escrita e impresa en libro. En culturas sin escritura, es a través de esta praxis performativa que se han comunicado, desarrollado y conservado los conocimientos, experiencias y creencias en la memoria de la tribu de generación en generación.

La praxis del *storytelling* es un soporte comunicacional complejo, abierto, y discontinuo. Constituye un evento en el que intervienen simultáneamente aspectos de la comunicación oral, como la entonación y la interacción inmediata entre los participantes y de la visual en la gestualidad del cuerpo. Resulta además una praxis comunitaria en que la función de *storyteller* puede recaer en diversos sujetos, aunque típicamente son las ancianas. Este modelo de narración funciona según la lógica de la iteración diferencial de las historias en la que no hay una versión definitiva, fijación que aparece con la escritura, sino solo variaciones que se contextualizan según circunstancias diversas, míticas o reales, dramáticas o humorísticas.

Sin embargo, la traducción de dicha cultura oral al campo de la cultura occidental debe atenerse a parámetros y condiciones entre los que se encuentran la lengua colonial (el inglés, en este caso), la escritura, la construcción de una función Autor individualizada, el uso de formatos discursivos y genéricos propios de la tradición literaria, y la composición de una obra que al ser publicada en soporte libro fija el texto en una versión única y definitiva.<sup>158</sup>

Analizaremos la primera edición de 1981, una *re-issue* de 2012, y la edición para Kindle a partir de esta última. Ambas ediciones en libro fueron publicadas en *paperback*.

### ***La primera edición de 1981***

En *Storyteller* se combinan dos códigos: el lingüístico y el de la imagen fotográfica. Los textos están compuestos según los formatos visuales de ‘prosa’ y ‘poema’, altamente heterogéneos e híbridos, apareciendo diversos tipos de registros y géneros, entre ellos, los discursos del ‘yo’ (autobiográficos, pero también en narradores ficticios); relatos de lo mítico, lo

---

<sup>158</sup> Ver Matelo (2018)



legendario y el folklore; ensayos en lo histórico, lo etnográfico, y lo político; y discursos de la comunicación cotidiana (el diálogo, la carta, el chisme).



Figura I: Formato apaisado de la primera edición

En una transgresión relevante del formato convencional del libro, la orientación vertical que traduce el retrato pictórico del individuo (héroe), *Storyteller* se presenta apaisado (Figura I), disposición que se adecua mejor a mostrar el paisaje y la comunidad, dos aspectos fundamentales de la cultura nativa y de esta colección. La autora misma da cuenta del propósito de este cambio:

La forma de *Storyteller* fue inusual porque *quería darles mucho espacio a los poemas* que había escrito en papel apaisado para aumentar el ancho. Experimenté con el uso del espacio en la página, con sangrías y varios espacios entre líneas para transmitir *el tiempo y la distancia y cómo se sentía la historia tal como se la contaba en voz alta*. Me interesaba dar a las palabras de los poemas mucho espacio, lo cual posibilitó el libro de orientación apaisada.<sup>159</sup> (2012: xxv-xxvi, énfasis añadido)

La colección está compuesta por 69 textos discretos y 26 fotografías distribuidas entre ellos. El conjunto está rodeado por una zona peritextual mínima consistente en una “Dedicatoria” y dos “Acknowledgments”, con formato poético en cuartetos, y al final unas “Notes to Photographs” que proporcionan información acerca de los paisajes o las personas fotografiados.

Podríamos ubicar los dispositivos diferenciales más conspicuos en el par visual de los formatos *prosa* y *poema*, y en dos conjuntos de personajes en diferentes dominios: el de los seres

---

<sup>159</sup> “The shape of *Storyteller* was unusual because I wanted to give plenty of space to the poems I'd written on paper turned sideways for increased width. I experimented with using space on the page, with indentations and various line spacings to convey time and distance and the feeling of the story as it was told aloud. I was interested in giving the words of the poems plenty of space, which the horizontally oriented book provided.”

míticos o legendarios en los “relatos de antaño” (*humma-hah stories*) y el de las *storytellers* familiares de la autora que se los transmitieron.

Las configuraciones del texto como *prosa* o como *poema* se visualizan en la maquetación, respectivamente, como una mancha homogénea que llena completamente la caja tipográfica y como una distribución de líneas en la superficie de la página. En *Storyteller* hay entremezclados textos en formato prosa y en formato poema, algunos de estos ubicados en el margen izquierdo, otros centrados, o distribuidos en la página de forma irregular. Casi la mitad de los textos tienen título temático, entre ellos todos los relatos en prosa; y de los restantes sin título, la mayoría son en formato poema. Esta diferencia incluye también dos desarrollos discursivos diferentes. El formato prosa está en función de una estructura narrativa compleja, más propia del registro escrito de la literatura occidental; y el formato poema está en función de una estructura más simple, propia de una narración oral.

Los relatos de antaño cuentan las historias de Kochininako o Yellow Woman (11, 12, 13, 14, 16, 20, 28), Estoy-eh-muut (12, 23, 30), Ashti-ey, o Twin Brothers (12, 26, 57), Waithea (3, 18), Spider Woman (30, 34), entre varios otros.

Por ejemplo, tomemos la figura de *Kochininako* o *Yellow Woman*. Marmon Silko (1994) comenta:

Las historias antiguas demuestran las interrelaciones que la gente Pueblo ha mantenido con sus clanes de plantas y animales. En las historias antiguas Kochininako, Mujer Amarilla, representa a todas las mujeres. Sus acciones abarcan todo el espectro del comportamiento humano y son en su mayoría actos heroicos, aunque en al menos una historia, elige unirse al secreto Clan Destructor, que adora la destrucción y la muerte. Debido a que la cosmología Laguna Pueblo cuenta con una Creadora femenina, el estatus de las mujeres es igual al de los hombres, y en las viejas historias las mujeres aparecen como figuras heroicas tan a menudo como los hombres. La Mujer Amarilla es mi favorita porque se atreve a cruzar los límites tradicionales del comportamiento común en tiempos de crisis para salvar al Pueblo; su poder radica en su coraje y en su desinhibida sexualidad, que las historias Pueblo de antaño celebran una y otra vez porque la fertilidad era muy valorada.<sup>160</sup>

La leyenda de Kochininako aparece en siete textos, en formatos prosa y poema. Reducida a sus núcleos narrativos y detalles relevantes mínimos cuenta la historia de una mujer casada que un día se va voluntariamente con, o se dice raptada por, un hombre, denominado Kat'sina, que la

---

<sup>160</sup> “The old stories demonstrate the interrelationships that the Pueblo people have maintained with their plant and animal clanspeople. Kochininako, Yellow Woman, represents all women in the old stories. Her deeds span the spectrum of human behavior and are mostly heroic acts, though in at least one story, she chooses to join the secret Destroyer Clan, which worships destruction and death. Because Laguna Pueblo cosmology features a female Creator, the status of women is equal with the status of men, and women appear as often as men in the old stories as hero figures. Yellow Woman is my favorite because she dares to cross traditional boundaries of ordinary behavior during times of crisis in order to save the Pueblo; her power lies in her courage and in her uninhibited sexuality, which the old-time Pueblo stories celebrate again and again because fertility was so highly valued.”

encuentra de paso en algún lugar. Tiempo después, la mujer regresa a su casa, a veces habiendo dado a luz mellizos, y su esposo y parientes la reciben sin conflicto moral alguno.

“Yellow Woman” es uno de los pocos relatos en formato prosa de extensión convencional, y cuenta la historia de una mujer contemporánea que vive la experiencia contada por la leyenda y se pregunta si es ella Mujer Amarilla, si la leyenda se está repitiendo en su vivencia, o si en realidad comenzó con la historia de una mujer común como ella.

“*Cottonwood Part One: Story of Sun House*” y “*Cottonwood Part Two: Buffalo Story*” contienen dos versiones diferentes de cómo Yellow Woman llega a salvar a su pueblo, en la primera respondiendo el llamado del Sol para que la oscuridad y el frío no los maten y en la segunda yéndose con la Gente Buffalo para que su pueblo tenga siempre alimento.

“Aunt Alice told my sisters and me this story one time”, cuenta el encuentro de Mujer amarilla con un monstruo que le va pidiendo cada una de sus pertenencias hasta querer comérsela, ella pide ayuda de los Twin Brothers, estos lo matan y arrojan su corazón a la planicie en la que termina como un rasgo orográfico del paisaje.

“Storytelling” es un conjunto de textos anecdóticos muy breves en formato poema que actualizan la leyenda a través de situaciones humorísticas en la época de producción de la colección en que estos mitos y leyendas ya están hibridizados con aspectos culturales occidentales acerca de la libertad sexual en la mujer.

Los relatos de las *storytellers* familiares son aquellos que se refieren a la autora y sus ancestros inmediatos, entre los que se destacan Grandpa Hank (1, 2, 4, 47, 49, 65), Grandma A'mooh (6, 21, 56), Aunt Susie (2, 3), Aunt Alice (18), Uncle Tony (28, 37, 43) los cuales han sido, especialmente las mujeres, los *storytellers* que le transmitieron el saber tribal a la autora.

### **La obra en soporte**

Como vimos, el formato apaisado fue elegido por la autora para darles a los poemas el mayor espacio posible de desplazamiento. Sin embargo, eso trae un problema en el volcado de los relatos en prosa. Debido al ancho de la caja, para cumplir con el principio tipográfico de facilitar al lector el seguimiento de las líneas sin confundirlas en el salto, tuvieron que ser distribuidos en dos columnas por página.

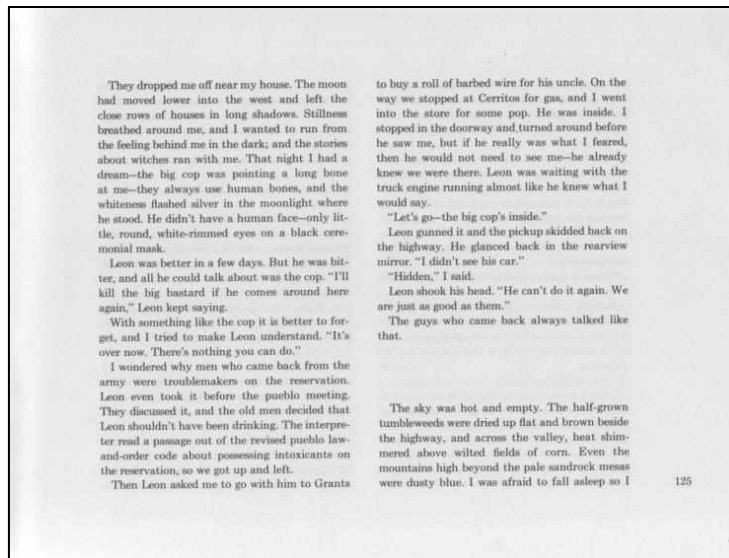


Figura 2: Ejemplo de texto en prosa a dos columnas

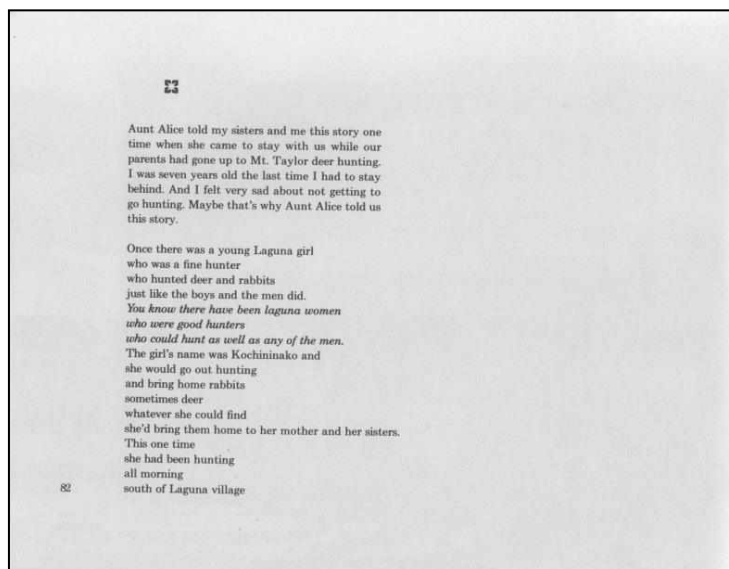


Figura 3: Ejemplo de texto híbrido entre los formatos prosa y poema

Los relatos en formato 'poema' son enunciados escandidos en fragmentos sin metro ni rima ni ningún efecto retórico o estético asimilable a la tradición poética occidental. La distribución de las líneas en el espacio bidimensional de la página apaisada transforma el discurso en un 'paisaje' incorporando el código visual-pictórico; relacionándose así con las fotografías. A su vez, los versos se integran en conjuntos asimilables a estrofas regulares o irregulares. Ofrecemos aquí algunos ejemplos representativos:

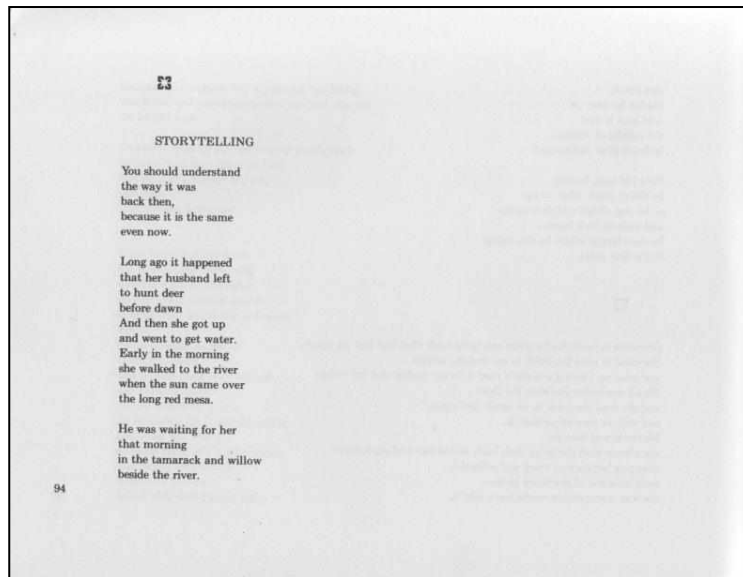
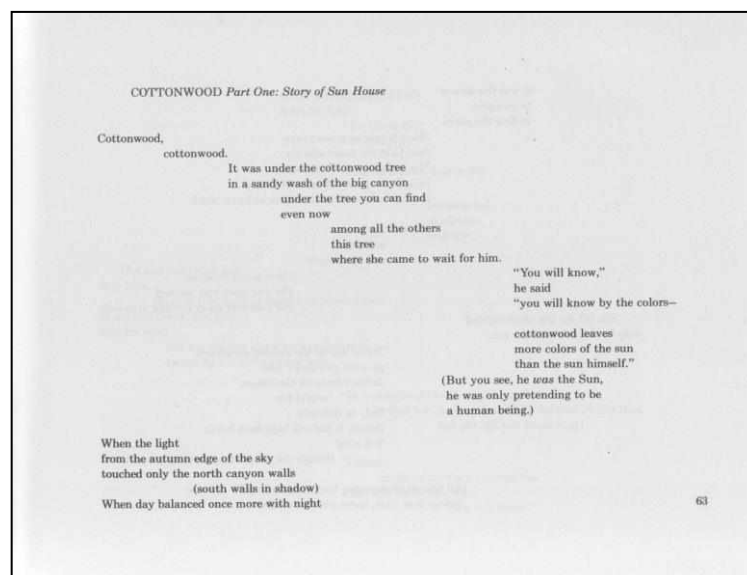
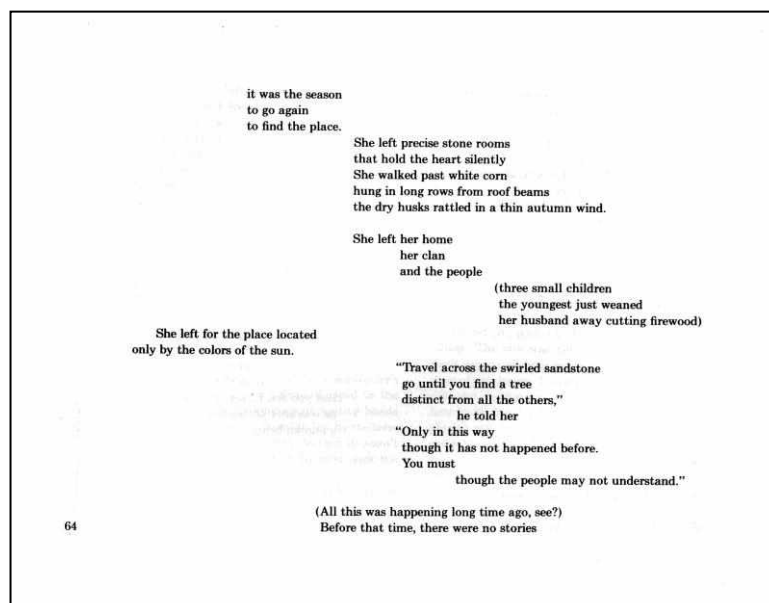


Figura 4: Ejemplo de formato poema apoyado en el margen izquierdo sin sangrados



Figura 5: Ejemplo de poema centrado





**Figura 6:** Ejemplos de distribución espacial heterogénea en la página

En estos ejemplos se puede observar la variedad de disposiciones que va desde la forma normalizada del texto ubicado contra el margen izquierdo (Figura 4), la disposición centrada (Figura 5), y combinaciones de sangrados que distribuyen los versos en forma continua y discontinua (Figura 6). En general, la tendencia es a lo sinuoso y lo fluido, partiendo siempre de la esquina superior izquierda, lo que en tipografía se denomina ‘esquina activa’; siendo ese el punto de anclaje fijo, la coordenada de origen del movimiento del texto en la página. No hay ningún texto dispuesto contra el margen derecho ni en la esquina inferior derecha (‘esquina pasiva’).

### **Las fotografías, función local y global**

El primer texto de la colección, un poema que carece de título informa que “Las fotografías están aquí porque son parte de muchas de las historias / y porque muchas de las historias pueden rastrearse en las fotografías.”<sup>161</sup> (1981:1)

Eso desplaza las fotografías de la función subordinada como ilustración hacia un nivel equiparable al de los textos y eso se señala con el ícono de cuatro puntas que separa los textos autónomos y también estos de las fotografías (El ícono aparece en figuras 3, 4 y 5).

Las fotos tienen que ver con la importancia del espacio geográfico, el *paisaje*, en la cultura Laguna Pueblo:

Quise que los lectores sintieran el paisaje y el contexto de las aldeas Pueblo donde se desarrollan las historias, así que incluí fotografías, la mayoría de ellas tomadas por mi padre,

<sup>161</sup> “The photographs are here because they are part of many of the stories / and because many of the stories can be traced in the photographs.”

Lee H. Marmon, fotógrafo en el área de Laguna-Acoma por más de sesenta años. (Marmon Silko 2012: XXV)<sup>162</sup>

La ubicación o el lugar desempeña un papel central en las narrativas Pueblo. Frecuentemente las historias se recuerdan mientras las personas pasan junto a alguna particularidad geográfica específica o la ubicación exacta donde tuvo lugar una historia. A menudo, el punto de inflexión en una historia dependía de una peculiaridad o calidad especial de una roca o un árbol, que se encuentra solo en ese lugar. A menudo es imposible determinar qué fue primero: el incidente o la característica geográfica que despierta la imaginación.<sup>163</sup>

La localización de las fotografías entre los textos no sugiere ninguna estructuración arquitectónica.<sup>164</sup> Sus tamaños no son uniformes, a veces encuadradas en cajas tipográficas diferentes a la usada para la maquetación de los textos, a veces en la misma página que estos, y otras, ocupando la totalidad de la misma en lo que en la terminología tipográfica en inglés se denomina “bleeding” (sangrado, no en el sentido de ‘indentación’, sino en el de ‘derrame’).

El sistema de diferencias que se aplica a las fotos es tripartito: a) hay 23 numeradas y 3 sin numerar; b) hay fotos *fijas*, de funcionamiento local, conectadas directamente a un texto (Figura 8) y *flotantes*, de funcionamiento global para toda la obra (Figura 9); y c) hay retratos (de individuos y grupos) y paisajes (naturales y aldeanos). Las fotos numeradas en arábigo están conectadas con el peritexto final “Notes to Photographs”. Las sin numerar aparecen al final del libro como si fuera un peritexto visual.

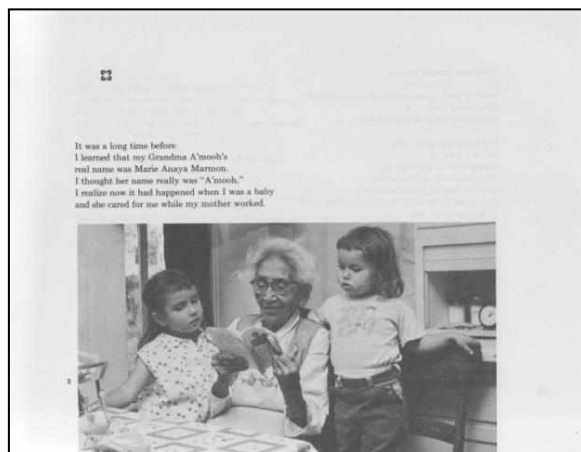


Figura 8: Foto anclada a un texto específico (Gandma A'mooh)

<sup>162</sup> “I wanted readers to have a feeling of the landscape and the context of the Pueblo villages where the stories take place, so I included photographs, most of them taken by my father, Lee H. Marmon, a photographer in the Laguna-Acoma area for more than sixty years.”

<sup>163</sup> “Location or place plays a central role in Pueblo narratives. Stories are most frequently recalled as people are passing a specific geographical feature or the exact location where a story took place. Often the turning point in a story depended upon a peculiarity or special quality of a rock or tree, found only at that place. Often it is impossible to determine which came first: the incident or the geographical feature that stirs the imagination.”

<sup>164</sup> En las 278 páginas del libro, las fotografías aparecen en las páginas 2, 5, 33, 53, 78, 80, 81, 99, 108, 109, 129, 138, 139, 154, 155, 156, 157, 176, 187, 192, 211, 224, 225, 266-7, 268 y 273.



Figura 9: Ejemplos de fotos *flotantes* de funcionamiento global en la obra

## La página como unidad de diseño

Como ocurre en *Movimiento perpetuo* de Monterroso, en *Storyteller* se pierde “(...) la doble página como unidad tipográfica (...)” (Tomé 2001: 168). El diseño de cada página resulta diferente según el texto que aparezca maquetado en ella, ya que por el ancho del libro se tiende a mirar y leer cada página por separado sin una relación formal y estética con su par enfrentado. Incluso, abierto completamente, el libro se vuelve demasiado ancho, por lo que resulta ergonómicamente incómodo de sostener y se tiende a tomarlo del lomo con una mano y la otra en el extremo de la página que se está leyendo, dejando sesgada la página opuesta.

## *La re-issue vertical de 2012*

En 2012, la editorial *Penguin* publicó una “re-issue” (reedición) de la obra. En lo que debe interpretarse como un requerimiento editorial que tiene que ver con los costos de producción, el cambio más notorio es que el libro pasa al formato vertical sin alterar la disposición de los textos. En un comentario introductorio, Marmon Silko aclara:

Si bien el tamaño general de esta nueva edición de *Storyteller* es idéntico a la edición anterior, 9 por 7 pulgadas [22,9 x 17,8 cms], el nuevo diseño tiene una orientación vertical. Por lo tanto, el ancho de la página se reduce ligeramente, pero todavía hay suficiente espacio para dar a los “poemas amplios” el espacio que necesitan.<sup>165</sup> (XXVI, corchete añadido)

---

165 “While the overall size of this new edition of *Storyteller* is identical to the old edition, 9 inches by 7 inches, the new layout has a vertical orientation. Thus the page width is slightly reduced, but there is still enough space to give the “wide poems” the space they need.”



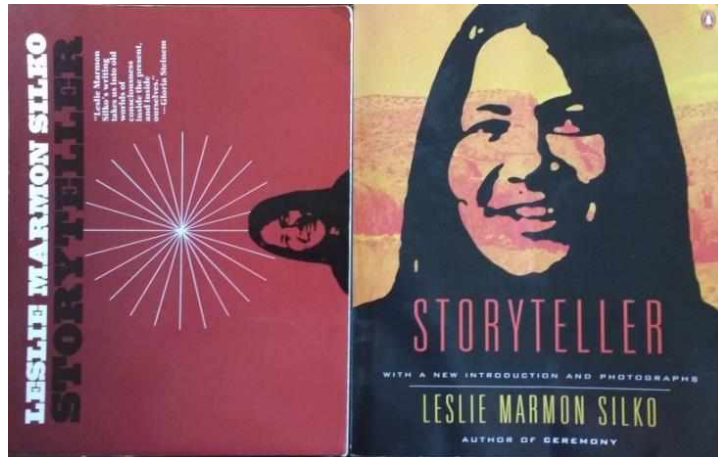


Figura 10: Dimensión similar de la ediciones de 1981 y 2012.

El índice aparece al comienzo y los textos en prosa están ahora maquetados en una sola columna ancha con un amplio margen en la parte externa.

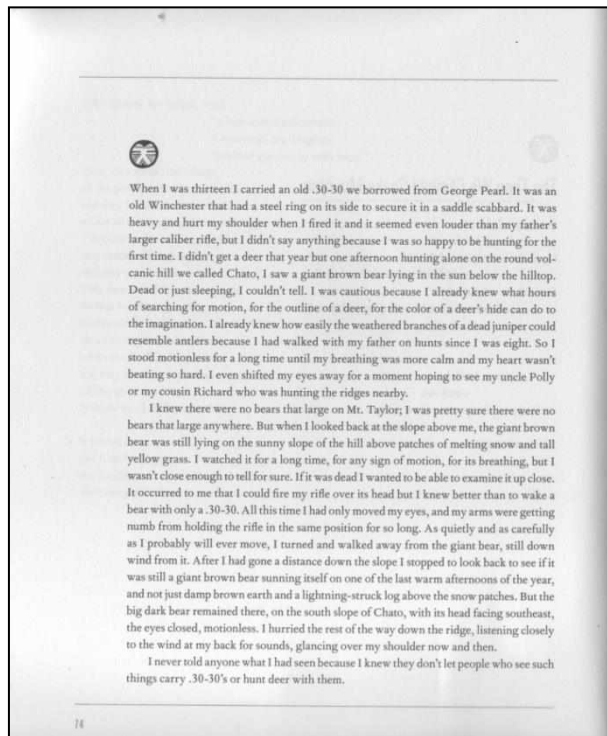


Figura 11: Texto en prosa en una columna

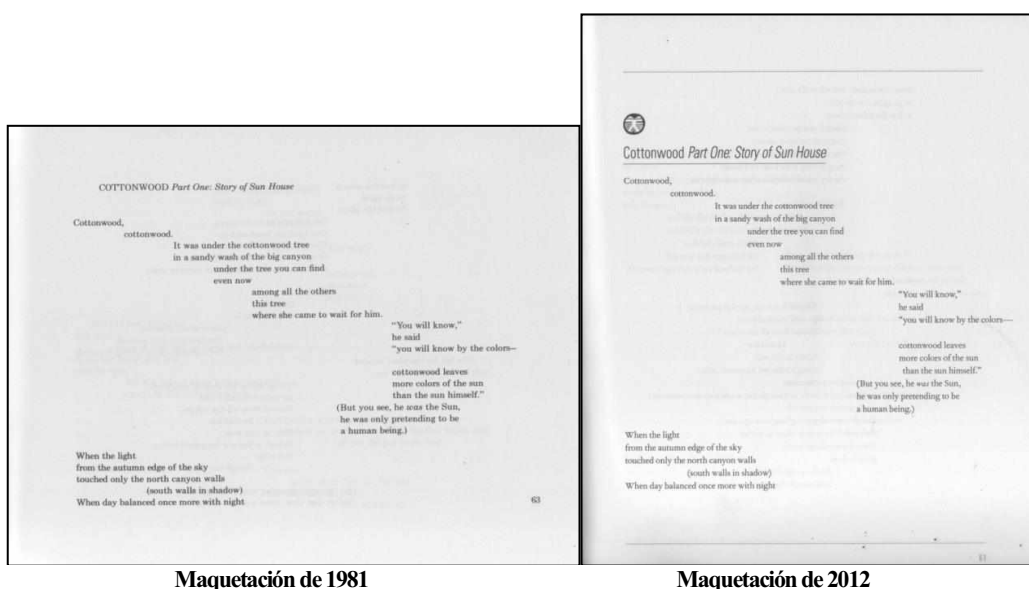
Finalmente, se reemplazan varias de las fotos originales y se ubican los *captions* debajo de las mismas al modo tipográfico convencional, por lo cual desaparece el peritexto “Notes to Photographs”. Al respecto, la autora explica: “Decidí reemplazar algunas de las fotografías apaisadas porque pensé que tendría que recortarlas demasiado o imprimirlas demasiado pequeñas”<sup>166</sup> (XXVI) A pesar de esta normalización del aspecto del libro, el funcionamiento de la

<sup>166</sup> “I decided to replace a few of the horizontally oriented photographs because I thought they'd have to be cropped too much or printed too small.”

obra en cuanto a las relaciones multidimensionales entre los textos, su uso del espacio de la página, y las fotos *flotantes* no se ven alterados.

### *La maquetación para Kindle*

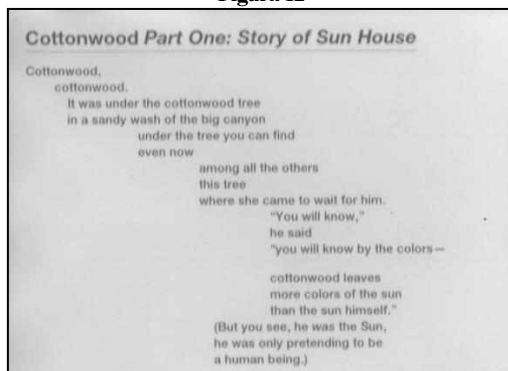
Esta *re-issue* de 2012 fue publicada también en el formato digital azw3 para *Kindle*, el lector electrónico de *Amazon*. En la maquetación todos los textos están indexados con hipervínculos, permitiendo una *accesibilidad inmediata* a cada uno de ellos y habilitando así todos los trayectos de lectura posibles con solo volver al índice y entrar por otro texto de nuevo. Además, el software permite cambiar la pantalla de posición vertical a apaisada; lo cual, en esta colección resulta muy adecuado. Aún así, en un cambio de la *mise en texte* original, las indentaciones de los versos en los poemas han sido disminuidas para adecuarse mejor al tamaño de la pantalla (6 pulgadas), rediseñando las relaciones espaciales entre las líneas, que lucen menos aireadas (Ver en Figura 12, por ejemplo, la posición del verso “You will know”).



Maquetación de 1981

Maquetación de 2012

Figura 12



Maquetación para Kindle<sup>167</sup>

<sup>167</sup> Es necesario aclarar que casos como este, en que las páginas en ambas ediciones en papel contienen los mismos textos, son raros. Lo común es el desfasaje. Se ha tomado este ejemplo a los fines de una comparación más

Como es dable pensar, este lector electrónico está programado para la lectura de textos continuos extensos o breves, que es lo usual; pero no para textos *espacializados en la superficie de las páginas*. En el Kindle la unidad de pantalla no coincide con la unidad de página del libro porque el tamaño de aquella volvería el texto muy pequeño e ilegible. De modo que toda obra literaria que espacialice sus textos, sea del género que sea, va a encontrar en este dispositivo una serie de ‘ventajas’ y ‘desventajas’; dependiendo de cómo se lo considere.

Cuando una obra o texto cualquiera se imprimen en un libro, el conjunto total de significantes se distribuye en las superficies físicas de las páginas, cuyas dimensiones varían en cada edición según la *mise en page* (parámetros físicos, como el tamaño del libro) y la *mise en texte* (parámetros tipográficos, como el tamaño de la caja y los márgenes). Esa fragmentación física arbitraria en cada página impresa adquiere una fijeza inalterable. La imagen aquí es la de una matriz que recorta un objeto continuo en fragmentos iguales contiguos (como un pan en rebanadas). En cuanto a la *mise en texte*, el diseño convencional se atiene al imperativo estético de la *simetría de doble página*. La uniformidad de todas las páginas en su tamaño y diseño le quita significancia a ese recorte y queda fuera de la atención durante la lectura.

En el caso de obras en el formato monotextual continuo (novela, tratado), esos recortes del bloque de texto no resultan significativos a la obra, no interrumpen su continuidad percibida, y se transparentan en la lectura; no obstante, sirven como referencia para ubicarse en la obra mediante la *paginación*; como cuando recordamos que en *página tal* de tal libro aparece tal frase o tal poema.

En la colección editorial promedio, cuyos textos son relativamente homogéneos (relatos, ensayos, poemas), esa fragmentación física aleatoria también corta la continuidad de los textos, pero solo *dentro* de ellos, ya que siempre que comienza uno nuevo se lo maqueta en página aparte, quedando separado como fascículo.

Sin embargo, la heterogeneidad textual que aparece en colecciones como *Storyteller* o *Movimiento perpetuo* rompe la ley tipográfica de la simetría a doble página; por lo que cada una de las páginas impresas en el libro ya no repite el mismo diseño uniformado que todas las demás, sino que se vuelve un objeto visual único y singular.<sup>168</sup> Cuando la edición en libro se traduce al

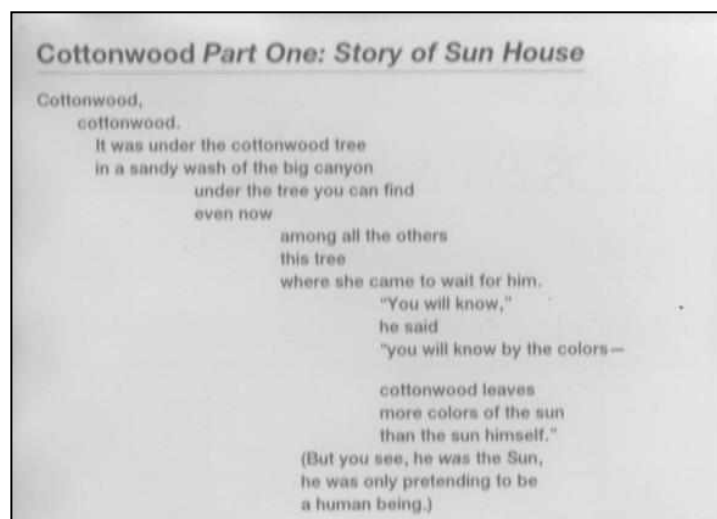
---

visible entre las tres maquetaciones. **NB:** Lo borroso del texto en el escaneo del Kindle se debe a la distancia de su pantalla a la superficie del escaner, alejada por los bordes del aparato.

<sup>168</sup> A estas colecciones se pueden agregar *Cane* (1923) de Jean Toomer; *Lost in the Funhouse* (1968) de John Barth; *Pricksongs and Descants* (1969) de Robert Coover; *The Way to Rainy Mountain* (1969) de Scott Momaday; ...y *no se lo tragó la tierra* (1971) de Tomás Rivera y *Estampas del Valle* de Rolando Hinojosa (1973), entre otras.

formato digital, esa fijeza desaparece y la obra o texto quedan fragmentados según los parámetros que el lector le dé al diseño en pantalla.<sup>169</sup>

Esto resulta neutro en sus efectos en una obra en formato monotextual continuo, o en una colección editorial promedio. Pero en casos como *Storyteller*, que espacializa sus poemas, al manipular esas variables se producen alteraciones múltiples y diversas en la distribución de las líneas de textos (versos), que, entonces, no aparecen como en el original (Figura 13).



Maquetación en pantalla que respeta el original en papel

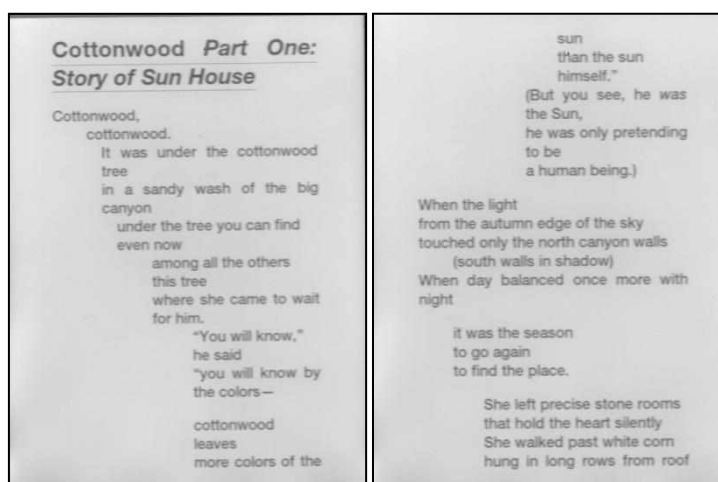


Figura 13: Alteraciones en la disposición del texto al manipular la maquetación en Kindle

<sup>169</sup> El software permite alterar varios parámetros de la maquetación tipográfica: usar la pantalla de modo vertical o apaisado, cambiar la fuente (6 opciones) y su tamaño (8 opciones), el entrelineado (3 opciones) y el tamaño de los márgenes (3 opciones). Ese empoderamiento tipográfico que le brinda al lector le permite configurar lo que se ofrece en pantalla según sus necesidades y comodidad.

Aquí puede observarse cómo el corte de los versos queda alterado, por ejemplo, en la parte que dice:

	“you·will·know· by·the·colors-
“you·will·know·by·the·colors-	cottonwood· leaves more·colors·of·the· sun than·the·sun· himself”
cottonwood·leaves more·colors·of·the·sun than·the·sun·himself”	
<b>Original</b>	<b>Variación</b>

Si, como citamos arriba, Marmon Silko sostiene que la espacialización trata de recuperar “el tiempo y la distancia y cómo se sentía (*feeling*) la historia tal como se la contaba en voz alta” (2012: xxv-xxvi), en estas variaciones posibles el *tiempo*, la *distancia* y el *feeling* se alteran completamente.

Desde el paradigma de la intencionalidad del autor, su prestigio y legitimación, esto implica un problema que hace a la ansiedad demostrada por autores como Roger Chartier (1995, 2006; Cavallo y Chartier 2001) acerca de la corrupción de los textos debido a su manipulación electrónica. Desde los paradigmas de la obra abierta, el uso, y las lecturas activas, esto implica la posibilidad por parte de un lector/usuario de rediseñar los textos mediante una manipulación tipográfica imposible en las ediciones en libro. De modo que no es improbable suponer un lector de *Storyteller* en Kindle (con la pantalla configurada para su comodidad o gusto tipográfico) que, desconociendo las ediciones en papel de la colección, lea los textos-poemas con un corte de versos diferente al del original, componiendo así su lectura singular propia (contradictoriamente “apropiada”) sin siquiera darse cuenta de ello. Sería la paradoja de la intervención *activa* en una obra por parte de un lector *pasivo*; pero, como decimos, no es improbable.

## *Los libros-almanaque de Cortázar y Silva*

Con *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969) producidos por Julio Cortázar y Julio Silva (en adelante *VDOM* y *UR*) accedemos a casos en que hay dispositivos diferenciales de gran heterogeneidad e hibridez en todos los aspectos de la *mise en texte*. Aparece una diversidad de textos discursivos y literarios (relatos, ensayos, poemas propios y ajenos, instructivos, citas, fragmentos autobiográficos, listas de diccionarios, viñetas de historieta, entre otros), de lo gráfico (ilustraciones, dibujos, fotografías, publicidad, reproducciones fotográficas de obras plásticas, gráficos, páginas a color), tipografía en diferentes fuentes, textos verticales (90°) o invertidos (180°), y textos en inglés, francés, y alemán. No obstante toda esta variedad, el rasgo más destacado es la intervención en el diseño de la *mise en page*, es decir, las dimensiones y formatos físicos del libro-objeto.

Ambas colecciones fueron publicadas en dos ediciones muy diferentes: las *originales* y las *pocket*. Las *originales* tienen dimensiones heterodoxas. Para *VDOM* el formato es semi-apaisado, casi cuadrado, de 24 cm de alto por 23 cm de ancho (Ver Figura 1). *UR*, de diseño más experimental y rupturista, no solo es más alto (26,5 cm) y más ancho (17 cm) que el libro promedio, sino que incluye en una misma encuadernación dos *códices* de dimensiones diferentes, denominados por Cortázar “Primer piso” y “Planta baja”<sup>170</sup>. El “Primer piso” tiene formato casi cuadrado, de 17 cm de ancho por 18 cm de alto; y la “Planta baja” es de formato muy apaisado, 17 cm de ancho y 8,5 cm de alto; o sea, en proporción horizontal 2:1. (Figura 5)

Varias metáforas y categorías editoriales se han utilizado para tratar de describir estas colecciones y su maquetación en libro. Cortázar mismo las ha denominado *libro-almanaque*, *libro-collage*, *almacén*, y *baraja*. Los críticos han agregado otras nociones: *Scrapbook* (Sarlo 1985); *livre battante*, libro surrealista de puertas abiertas (Dávila 2001); *libro objeto* (Goloboff 2004); *juego* (Ponce 2007); *caleidoscopio* (Conte 1981); *miscelánea* (Iribe 2011); *pastiche* (Morales Ortiz 2011); entre otros.

La denominación *libro-almanaque* la utilizó Cortázar en un buen número de cartas, entrevistas, y es la más aceptada.

[Estos libros] (n)acen un poco de la nostalgia por esos almanaques de mi infancia, que leían los campesinos y donde hay de todo, desde medicina popular y puericultura hasta las maneras de plantar zanahorias y poemas. [...] Estos libros me gustan particularmente porque van contra la noción de género, muy quebrada ya pero que todavía hace estragos. *Todavía*

---

<sup>170</sup> Keith Smith (2000:54-70) utiliza el concepto de *códice* como unidad de encuadernación, es decir, el conjunto de folios encuadernados (cosidos o pegados) pero sin unir al lomo; por tanto en *Último round* en un mismo libro-objeto hay dos *códices*.

*críticos y lectores se sienten incómodos cuando no pueden clasificar una colección* (Citado por Yurkievich 1994: 63, énfasis añadido).

*Libro-collage* aparece también usado por Batres Barrios (2002) y Ponce (2007) y se refiere a la técnica empleada por los dadaístas y surrealistas. Dice Cortázar (2000) en carta a Julio Silva:

Trabajo mucho en LA VUELTA AL DÍA EN OCHENTA MUNDOS, que así se llamará el *libro-collage* que saldrá en México el año que viene. Nada me haría más feliz que contar con tu consejo y tu ayuda para la diagramación de ese libro, que será una especie de *almanaque* de textos cortos y muy diversos, un libro para cronopios. El editor me da bastante carta blanca para meter viñetas, mapas, galletitas secas, gatos disecados, etc. Además me propone cajas fabulosas, incluida una de 24 x 20, que es una exageración. Pero yo te mostraré las opciones, y si tenés un poco de tiempo podremos ver juntos cuál es la mejor fórmula. Me gustaría *un libro con mucho viento adentro, blancos por todos lados, viñetas entre texto y texto, dibujitos raros en los márgenes, y otras astucias sílvicas y cortazarianas.*” (930, mayúsculas originales, énfasis añadido)

Por su parte, la metáfora del *almacén* (Montiel 2007) visualiza el libro-objeto como un *depósito* de textos y resulta similar a la empleada por Augusto Monterroso al referirse a *Movimiento perpetuo*. Al igual que libro-collage remarca la pluralidad y lo misceláneo, pero no da cuenta de su funcionamiento.

Finalmente, la de *naipe* o *baraja* aparece usada en un poema de *VDOM* escrito por Cortázar en Nueva Delhi y dedicado a Borges, “The smiler with the knife under the cloak” (Cortázar 2007: I. 67). La metáfora resulta de adecuación descriptiva. La acción de *barajar* implica un conjunto, finito y definido, de funcionamiento combinatorio aleatorizado y en todas sus permutaciones posibles. Las series de *palo, número, figura* o *letra* impresos en los naipes constituyen subcolecciones que se intersecan diferencialmente en cada naipé discreto. Estas subcolecciones poseen diferente orden intrínseco, matemático para los números, alfabético para las letras, simbólico para los palos y semiótico para las figuras (según la jerarquía social medieval); sin embargo, en los *juegos de naipes* estos códigos pueden adquirir valores relativos diversos, ascendentes o descendentes, positivos o negativos, cuantitativos o cualitativos. Como metáfora de lectura, se conecta con la idea de *juego* de Ponce, implicando que al lector se le proporciona el *set* y él debe elegir las reglas de su juego de lectura. La única propiedad en que la baraja no coincide con la colección es que si al mazo le falta una carta, queda inutilizado como sistema; y eso implica la noción de un Todo formado de partes necesarias, cuestión que no se verifica en las colecciones de textos.

## La vuelta al día en ochenta mundos

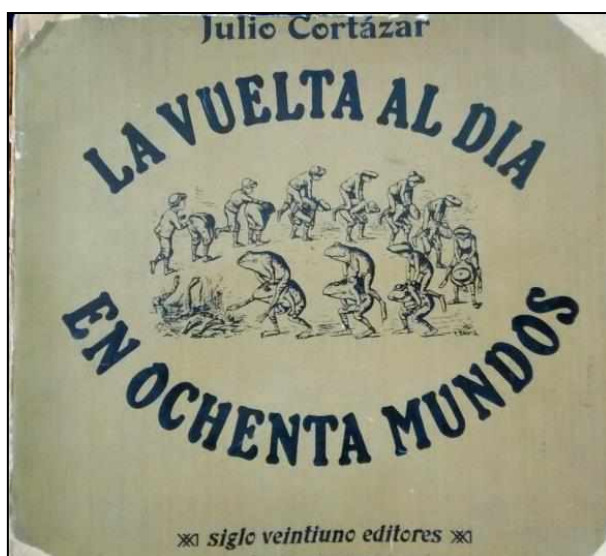


Figura 1. Edición original (1967)

*La vuelta al día en ochenta mundos* tuvo cinco ediciones entre 1967 y 1970, las cuatro primeras con formato casi cuadrado, en rústica con tapas de cartón delgado y 214 páginas. La primera edición se publicó en diciembre de 1967, la segunda en abril de 1968, la tercera en junio, y la cuarta en octubre de ese año. En cuanto al diseño interior, la caja ocupa los dos tercios externos de la página, y en el tercio interno se encuentran títulos y subtítulos, imágenes gráficas de diversos tipos, avisos comerciales, referencias bibliográficas, entre otros elementos (Figura 2). Por tanto, la lectura funciona en vaivén entre esas zonas en la superficie de la página.

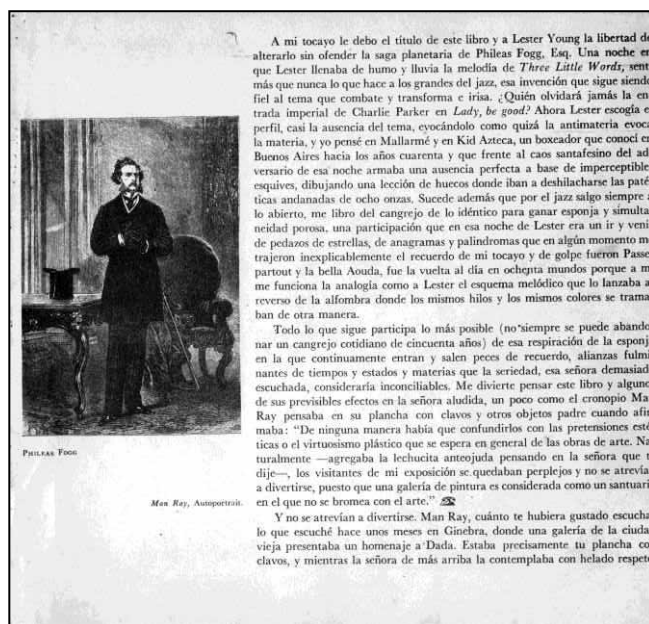


Figura 2: página de VDOM



En la quinta edición de 1970, el formato cambia a pocket, con encuadernación en rústica editorial, y re combinados los textos e imágenes en dos volúmenes de 19 cm de alto x 9 cm de ancho y de igual grosor. (Figura 3)

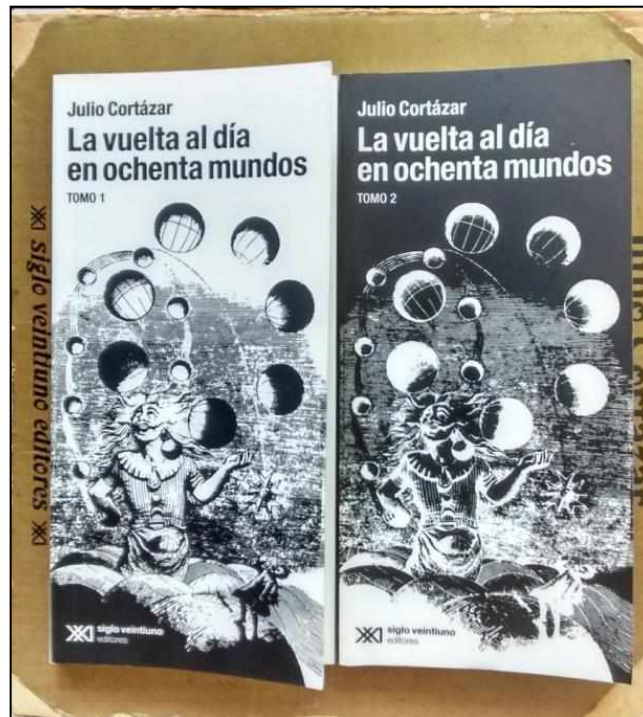


Figura 3: Edición pocket en dos tomos iguales comparados con el tamaño del original

### *Último round*

*Último round* (1969) está en el límite de tener que ser considerado un “libro de artista”, si no fuera por su producción comercial masiva. La metáfora arquitectónica en “Primer piso” y “Planta baja” produce una espacialización en la *mise en page* que marca una orientación de lectura salteada vertical, la cual deambula subiendo y bajando entre códigos, como entre los pisos de un edificio. El movimiento espacial de la lectura se verifica en cada código de la manera usual o saltando verticalmente entre ellos, en combinaciones que se pueden generar abriendo cada uno en diferentes páginas. Hay, por tanto, una inmensa cantidad de trayectorias.



Figura 4: Tapa y contratapa de la edición original (1969)

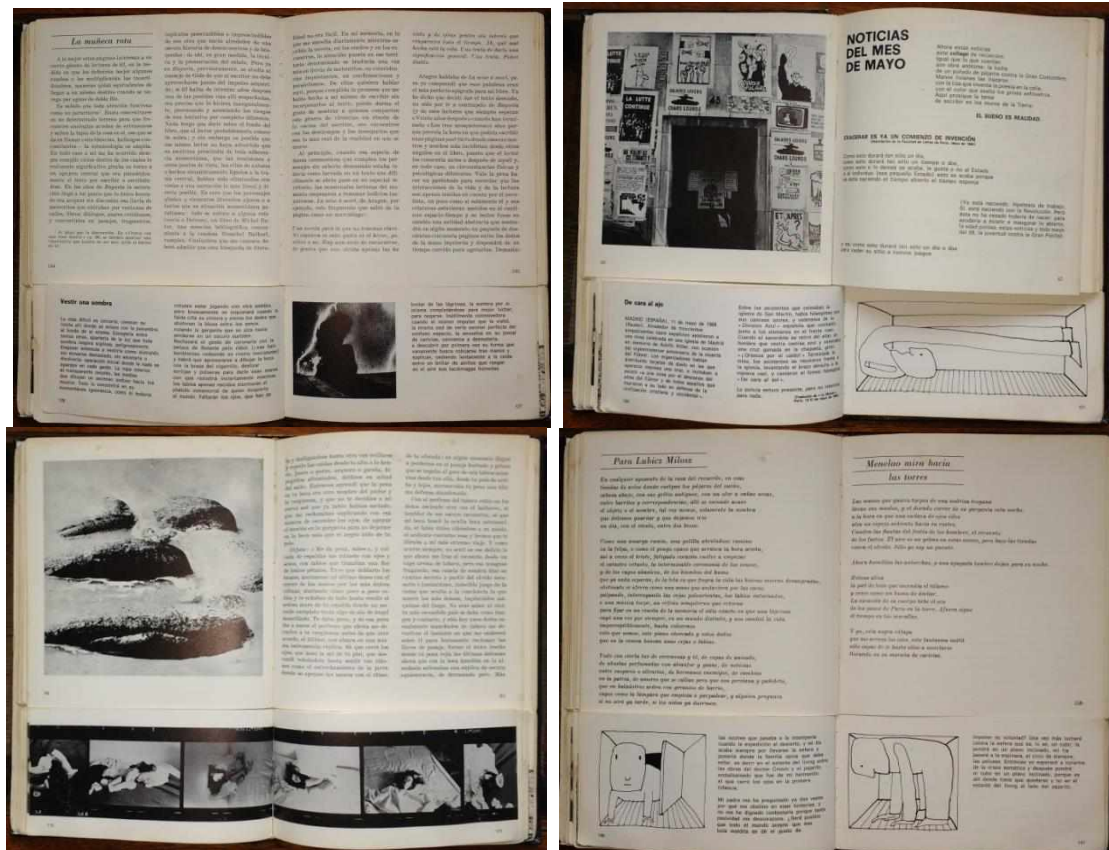


Figura 5: Códices



Figura 6: Tapa y contratapa del tomo I de la edición pocket (1970)



Figura 7: Tapa y contratapa del tomo II de la edición pocket (1970)

Cómo observan Dávila (2001:77-82) y Aletto (2014), en *UR*, el libro empieza en la portada; “(...) Cortázar utiliza el peritexto como texto, para transgredir las fronteras del marco, actitud pictórica vanguardista.” (169) Así, el aspecto externo es el de un diario o periódico. Como

puede verse en las figuras 4, 6 y 7, las tapas y contratapas ya contienen textos maquetados que, sin embargo, no son un muestrario o anuncio del contenido de la colección, sino parte de ella. Dávila (2001: 112-113) comenta:

Instalados precisamente en el espacio que separa el exterior del interior, las representaciones de la portada de UR niegan la existencia de un espacio de separación entre el interior y el exterior e informan acerca de la permeabilidad del libro como objeto, la incapacidad de separar los múltiples textos de la realidad exterior del texto interior. El hecho de que algunos de los textos que aparecen en la portada no aparezcan en el interior indica también que la revista-libro es un marco de separación únicamente en cuanto es un objeto cuya materia innegablemente establece ciertos límites, pero que de ninguna manera pueden leerse como los límites textuales.

Por tanto, lo textual avanza sobre la superficie externa del soporte físico produciendo una ambigua instancia entre contenedor y contenido. Usualmente, se considera que el soporte contiene lo textual, pero aquí al cubrir los textos todas las superficies significantes de aquel, se podría decir que el texto *contiene*, o al menos *envuelve*, el soporte. Asimismo, esto hace que la colección incluya y sea incluida por una subcolección de sí misma (los textos que aparecen en tapa y contratapa en ambas ediciones), una puesta en abismo que no solo borra los límites de contenido y continente, interior y exterior, sino que también se abre, como afirma Dávila, sin ningún tipo de *cobertura*, a los textos e imágenes de la intertextualidad general.

Hay en esta colección algunos resabios de la secuencialidad típica del orden de encuadernación convencional que producen efecto paradójicos. En el “Primer piso” aparece un poema, “Sílabas vivas”, como instancia peritextual abarcadora del conjunto de textos de ese código incluyendo el índice. En cambio, en la “Planta baja” el índice antecede todos los textos. Por su posición, ese poema funcionaría como paratexto (prologo) general de toda la colección, ya que, si se sigue el orden habitual de leer un libro se debería empezar por el código superior. Pero eso hace que se entre a la colección por el “Primer piso” en vez de la “Planta baja” como suponen estos nombres. Así, la metáfora arquitectónica entra en relación paradójica con el orden de lectura.

### ***UR como parte de VDOM***

Según Aletto (2014: 37 y 167) y Batres (2014), el destino inicial de *UR* fue suplementario. Dice Batres:

*Último round* había sido ideado con la intención de conformar una especie de suplemento a la segunda edición de *La vuelta al día*. Para Cortázar, este primer libro almanaque “fue escrito demasiado a la carrera y sin poder decir y poner todo lo que yo hubiera querido”, por ello, le habla a su amigo, Paco Porrúa, de “hacer un segundo libro en esta vena de ‘divertimento’ literario-gráfico, un gran almanaque completamente loco”. En cartas posteriores,

hace ver que *Último round* “de alguna manera continua y concluye, como insinúa el título, la vuelta al día.”<sup>171</sup> (23)

Por lo que surge una colección aumentada que en las ediciones originales abarcaría dos soportes físicos y tres códigos, y en las pocket, cuatro soportes y cuatro códigos.

Así, *VDOM* y *UR* constituirían los ‘ochenta’ (metonimia de *muchos*) *mundos textuales discontinuos y en red*, con una combinatoria de textos e imágenes portador de un inmenso potencial de intratextualidad; *mundos* de los cuales el lector puede hacerse cargo y usarlos, porque lo que se está ofreciendo a la lectura es la heterogeneidad de un libro-almanaque, un collage móvil, o un depósito estéticamente diseñado pero recombinable de objetos discretos como naipes para que el lector haga su propio juego en la lectura multicursiva o saltada. Como *Rayuela*, *VDOM* y *UR*, son también materialmente *modelos para armar*, pero no en el sentido del *modelismo* en el que se llega a un objeto final fijo y predeterminado, sino en el sentido de módulos ensamblables en diversas estructuras, como el *Mecano* o el *Lego*.

### ***Ediciones Pocket***

Las ediciones pocket de ambas colecciones fueron publicadas con encuadernación en rústica en dos tomos cada una, de 19 cm de alto x 9 de ancho y similar grosor.



Tomos 1 y 2 de la edición pocket de *VDOM*

---

171 Las tres citas son tomadas de Cortázar, Julio (2000). *Cartas*, vol. II. La primera y la segunda en p.1128. La tercera en p. 1355.



Tapa y contratapa del tomo 1 de UR



Tapa y contratapa del tomo 2 de UR

En *VDOM* se secuencializan los textos en el mismo orden que en la maquetación original divididos en dos códigos de igual tamaño, pero en soportes diferentes (tomos). En cambio, en *UR*, no se destina cada código original a un soporte aparte, por lo cual los tomos adquirirían grosores muy distintos, sino que se los iguala en espesor, para lo cual no se efectúa un simple desplazamiento de textos e imágenes del código superior al inferior, sino que todos estos aparecen *barajados* y vueltos a poner en secuencia.

Es relevante observar que el movimiento espacializado de lectura que salta de un código al otro en la edición original sigue estando habilitado en la pocket entre los tomos, pero hay una limitante. En el original, los dos códigos están en un mismo soporte (tomo único) por lo que el

lector es consciente del salto entre ellos; sin embargo, en la pocket, cada código tiene su propio tomo, por lo que el salto deja de ser explícito y es probable que el lector emprenda la lectura lineal empezando por el tomo uno. De hecho, la numeración misma de los tomos determina fuertemente esa orientación.<sup>172</sup>

Desde una perspectiva que podríamos asimilar a la de la Bibliografía Analítica (aquella que busca un original prístino), María Dávila (2001) deslegitima totalmente las ediciones *pocket* como ‘versiones corruptas’ de las *originales*. La autora sostiene que

Las primeras ediciones de *VDOM* y *UR* privilegian el poder compartido del lenguaje visual y verbal; sin embargo, el análisis de las ediciones posteriores impone la consideración de la posible ruptura de dicho espacio privilegiado. En estas últimas, la eliminación de imágenes y leyendas,<sup>173</sup> la alteración del tamaño y el color, la ruptura de los libros en dos volúmenes y la creación para las traducciones al inglés y al francés de una “colección compendiada”, que une *VDOM* y *UR* en un sólo libro, parecen apuntar a la ruptura de la integridad del espacio textual que se establece tan cuidadosa e indeleblemente en las primeras ediciones. Las ediciones posteriores parecen declarar el carácter prescindible u ornamental de los textos y las imágenes. Las pruebas físicas llevan a asumir que el mismo autor de los libros no consideró necesario respetar su integridad verbal, visual, y física. Si se supone que aceptó el cambio radical de las ediciones en español y que supervisó y aceptó la edición al francés, es necesario analizar el cambio de significación que implica la enorme alteración del formato y la manera en la cual esta transgresión afecta por completo la recepción que efectúan los lectores. (75)

No es necesario recurrir a la opinión del autor como gesto legitimador, cuestión que también desestima Dávila, pero el hecho de que tanto Cortázar como Silva produjeran o delegaran todas esas instancias sin resistencia, significa también que todas ellas, las ediciones originales, las pocket y el compendio pueden verse como diferentes *composita* de una colección de textos lingüísticos y gráficos que, bajo un mismo título, puede presentar mayor o menor número de textos espacialmente relocalizados en diferentes códigos y soportes. Un caso similar a las seis ediciones publicadas de *In our Time*. Un conjunto de textos e imágenes que supera y anula los límites físicos del libro-objeto, señalando (1) la diferencia entre *código* (el bloque de páginas encuadernado) y el soporte (la encuadernación, es decir, la fijación al lomo de la cubierta), (2) que los textos e imágenes han sido distribuidos en varias colecciones rediseñadas con *mises en texte* y *en page* diferentes: *VDOM* original, *VDOM* pocket, *UR* original, *UR* pocket, *VDOM+UR* (aunque no fuera publicada) y el compendio; y (3) que el lector adquiere la libertad de producir con la lectura otras composiciones, totales o parciales; que es lo que en definitiva se está sugiriendo enfáticamente.

---

<sup>172</sup> Si no estuvieran numerados, el estatus igualitario de ambos tomos reproduciría la posición dialógica de los códigos en el original.

<sup>173</sup> Hay que aclarar aquí las imágenes no son eliminadas sino redistribuidas.

La *distinción* (en el sentido en Bourdieu de *distinto* pero también *distinguido*) que hace Dávila entre las ediciones *originales* y las *pocket* solo puede leerse bajo una ideología de Arte Alto. El snobismo de Artista que Dávila le critica a Cortázar, lo implementa ella misma para sostener su lectura de que solo las versiones *originales* son legítimas y las demás, degradaciones de la misma hasta casi desaparecer en el *compendio*. En realidad, bajo esa misma ideología, perfectamente podríamos leer las *pocket*, e incluso el *compendio*, como ‘ediciones definitivas’, ya que son las últimas versiones de Autor. Es verdad que hay aspectos que cambian completamente entre las ediciones y que parecen restricciones. Por ejemplo, el deseo de Cortázar en la carta citada arriba (“Me gustaría un libro con mucho viento adentro, blancos por todos lados [...]”) no se cumple en la maquetación abigarrada de las *pocket*. Pero denominar esas diferencias, como lo hace Dávila, como la “ruptura de la integridad del espacio textual que se establece tan *cuidadosa* e *indeleblemente* en las primeras ediciones” (énfasis añadido) depende más de la lectura interpretativa que la autora hace de las colecciones en el resto de su estudio que de algo objetivo. Dávila valora bajo el estándar moderno de considerar la primera edición la única legítima, de la cual, las posteriores, sobre todo si han sido alteradas desde producción o edición, resultan menores y carecen de esa legitimación. Si en la carta citada por Batres, Cortázar se queja de que *WDOM* “fue escrito demasiado a la carrera y sin poder decir y poner todo lo que yo hubiera querido”, queda cuestionada la *integridad* tan *cuidadosa* e *indeleblemente* establecida en las primeras ediciones sostenida por Dávila.

Si uno se aparta de esa evaluación, le permite ver que todas esas re combinaciones de textos e imágenes en códices y soportes de dimensiones editoriales no convencionales forman parte de los *juegos* que habilitan esos *naipes*. E, incluso, la condensación de la colección en la edición-compendio francesa, solo puede tomarse como defectiva desde un *habitus* que considere el conjunto *completo* de textos como el único legitimado, con un criterio cuantitativo de *completud* que se valora más que el de una *condensación*. Este compendio bien se podría considerar como una *versión definitiva*.

Para analizar, a modo de ejemplo, una de las subcolecciones en *UR* que se transforman al pasar de edición vamos a usar el ejemplo especial de “Poesía permutante”; que, además, por supuesto, pone por expreso en este título el algoritmo combinatorio de *UR* completo. En el prefacio a esta subcolección, titulado “Noticia”, expresa el autor:

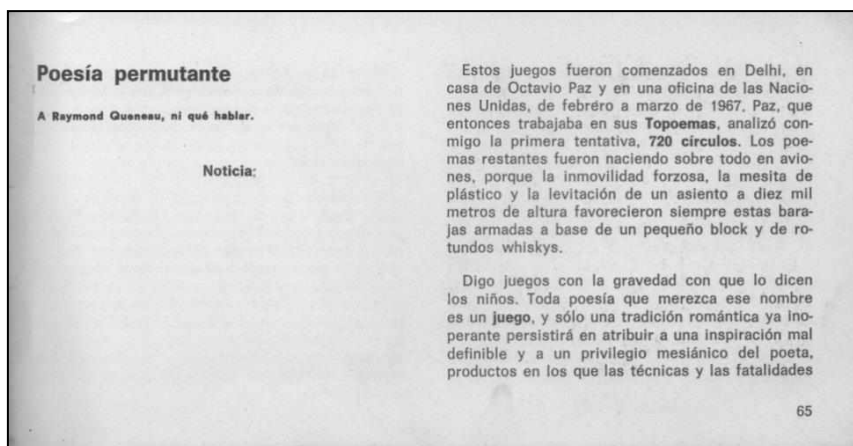
Razones obvias (...) impiden presentar aquí los poemas en páginas sueltas, que facilitarían el barajar del naipe; sin embargo me parece que estas persianitas de la planta baja se prestan bastante bien a abrirlas y cerrarlas en todas direcciones, y al final es casi lo mismo; como cada poema comporta unas pocas unidades básicas, el lector no tardará en recorrerlo



dentro de las combinaciones que elija; del poema y de él dependerá que esas combinaciones le traigan diferentes aprehensiones de un contenido siempre virtual y siempre disponible. (...) El orden en que está impreso cada poema no sigue necesariamente el de su escritura original, que no tiene importancia puesto que no es más que una de las múltiples combinaciones de estas estructuras; cualquiera que se ejercite en la técnica aleatoria verá que la única manera consiste en trabajar con hojas sueltas y después, frente a una serie de unidades básicas, analizar estrictamente todas las permutaciones posibles para verificar los puentes lógicos, sintácticos, rítmicos y eufónicos que aseguren la viabilidad de las múltiples secuencias posibles. (...)”<sup>174</sup> (65)

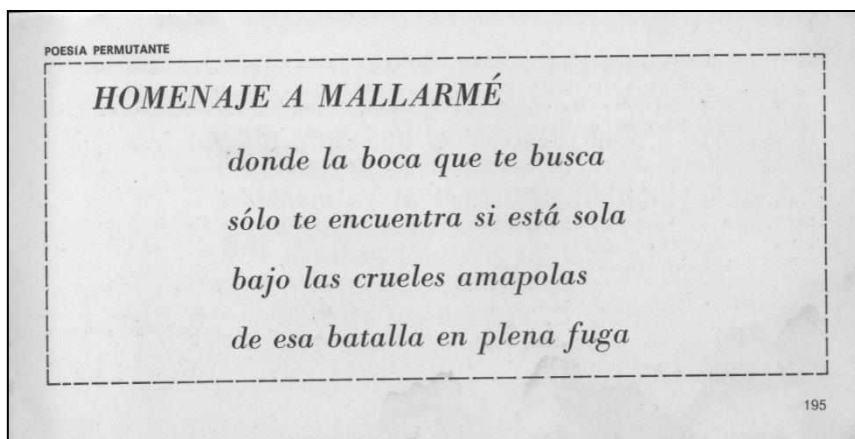
Señalemos, primero, que estos enunciados describen el funcionamiento combinatorio de toda colección y lo proponen como orientación de lectura. Segundo, que las *páginas sueltas* resultan el soporte ideal para ejercerlo; cuestión a la que volveremos en sección VI.3. Y tercero, que esta “Noticia” contiene instrucciones precisas para que el lector abandone el *habitus* de la lectura tapa-contratapa, como *Rayuela*, pero abriendo expresamente la colección a la combinatoria total. Y cuarto, desdeña el orden *original* de producción *autoral*, que participa de una visión de la literatura como *creación*, en pos de la combinatoria de la obra *per se*.

En la edición original, los poemas están distribuidos al azar en la ‘Planta baja’, obligando a colocar siempre el título “Poesía permutante”. El texto introductorio, “Noticia”, está en pp. 65-69, “Homenaje a Alain Resnais” en 165-172, “Viaje infinito” en 184-188 y “Homenaje a Mallarmé” en 195-198.



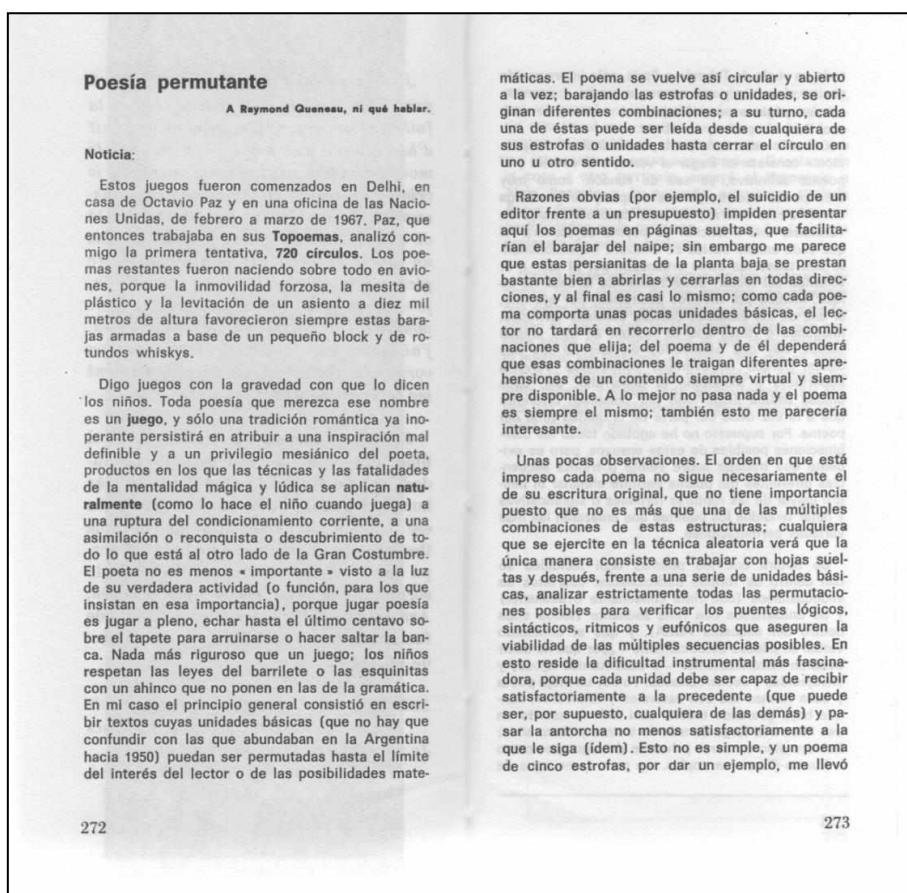
“Poesía permutante. Noticia” en la edición original

<sup>174</sup> Esos “puentes lógicos, sintácticos, rítmicos y eufónicos” son, de hecho, dispositivos diferenciales que se ponen en juego internamente a esta subcolección.



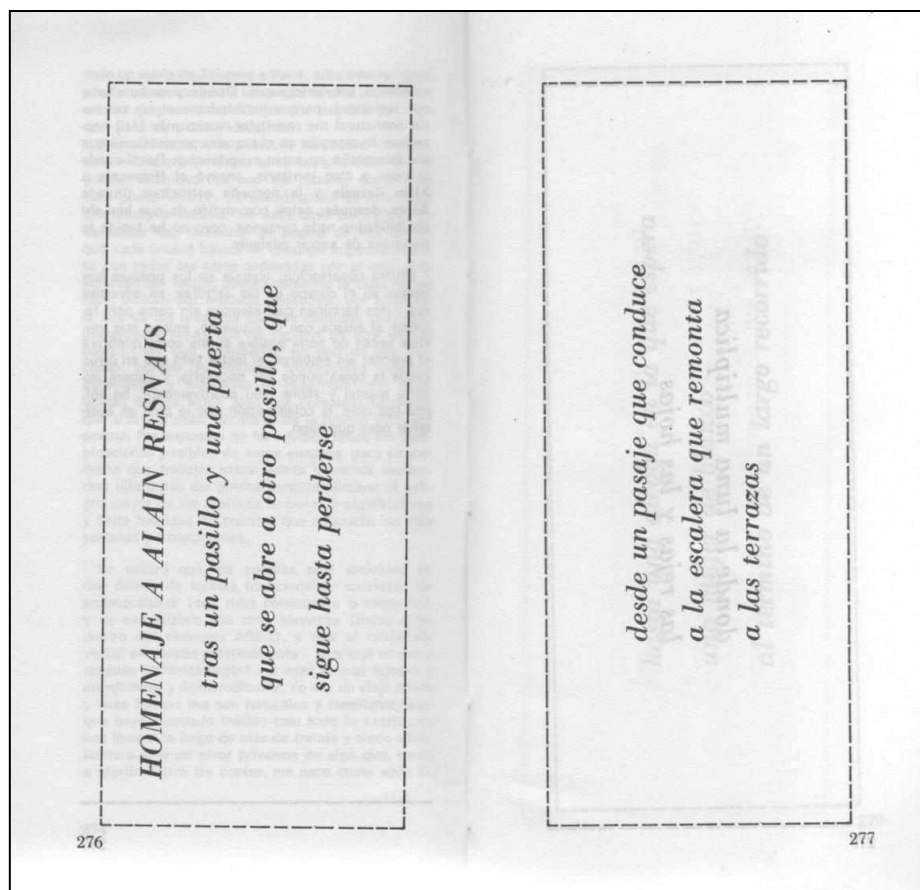
Estrofa de un poema de la subcolección en la edición original<sup>175</sup>

En cambio, en la edición pocket aparece la subcolección entera al final del primer tomo, se hace prescindible repetir el título, pero lo más relevante es que los textos son impresos verticalmente, de modo que el lector debe girar el libro mediante lo cual se adquiere el formato apaisado de la ‘Planta baja’ que tenía en la edición original.



“Poesía permutante. Noticia” en la edición pocket

<sup>175</sup> **Nota:** la inclinación del rectángulo de líneas punteadas aparece en la maquetación original. En cambio, el número de página está alineado a la misma.



Poemas verticales en la edición pocket

Las instrucciones proponen la combinatoria de las estrofas (las hay de 2, 3 y 4 versos), no de los versos en sí. Sin embargo, el requerimiento de “analizar estrictamente todas las permutaciones posibles” puede llegar a presentar un problema al lector ya que, “Homenaje a Mallarmé”, con 4 estrofas da solo 24 permutaciones estróficas, “Viaje infinito”, con 5, ya habilita 120, pero “Homenaje a Alain Resnais”, al tener 8 estrofas, asciende a 40.320 recombinaciones.

Las dos distribuciones de los poemas de esta subcolección, la discontinua a distancia en la edición original y la concentrada y verticalizada en la pocket, llevan a modos activos de manipulación del soporte respecto del uso habitual y diferentes entre sí, ya que en la primera edición hay que saltar de una parte a otra del soporte, pero en la pocket, se permanece en la misma zona, yendo y viniendo solo entre las páginas.

### ***Trayectos de lectura***

Según Carlos Aletto (2014):

Podría suponerse que la competencia de un receptor especializado, es decir un crítico, excede los límites de la requerida por el receptor para interpretar, pero este tipo de libro, donde las indicaciones son lábiles y la trayectoria de sentido es múltiple, debido a que la imagen es tan importante como las palabras, posibilita dirigirse a *una lectura que no haya sido pensada por el autor*. (35, énfasis añadido)

Esta es otra propiedad muy relevante de la colección. A diferencia del supuesto control total que tiene el sujeto productor de una obra en formato monotextual continuo, colecciones tan complejas como estas implican la imposibilidad práctica, por el tiempo que consumiría, de que este sujeto haya recorrido toda la combinatoria posible. Una dimensión de ello lo da el simple hecho de que es muy probable que Cortázar no haya llegado nunca a revisar las 40.320 permutaciones de “Homenaje a Alain Resnais”; y esta es solo una pequeña subcolección incluida en *UR*. Por tanto, desde lo estructural mismo, es inevitable que existan lecturas que “no haya(n) sido pensada(s) por el autor”, a las cuales, por azar combinatorio, pueda acceder algún lector empírico singular. De hecho, es lo más probable.

### ***La incomodidad ergonómica de los formatos***

En cierto modo, estas ediciones están diagramadas en formatos ‘extremos’: las *originales*, más grandes que el libro promedio, las pocket más angostas que lo convencional de ese formato editorial. Eso involucra un aspecto importante de la ergonomía del libro: cómo sostenerlo. Todos resultan de alguna manera incómodos.

La edición apaisada de *VDOM* abierta es demasiado ancha para sostenerla con los brazos (alrededor de 45 cm) por lo que resulta engorroso sostenerla y manipularla, resultando más apropiado apoyarla en una mesa, escritorio, o atril.<sup>176</sup>

La edición original de *UR*, con los dos códices encuadernados uno encima del otro, requiere que esté apoyada en una superficie plana; de otro modo, al mover las páginas en ambos códices se traban entre sí y entorpece la manipulación. Un problema similar, pero inverso, fue advertido por Luis Justo (1970). Para leer *Último Round* el soporte requiere

(...) ser apoyado sobre la mesa o mejor sobre el atril; quien intenta leerlo no digamos en la cama, sino en una silla-tijera, siente que a las pocas páginas el libro inferior se desprende y se le cae (Justo 1970: 77)

En las ediciones pocket de ambas colecciones el alto de los tomos supera el doble del ancho, resultando un formato alargado y angosto, por lo que la caja deja márgenes muy estrechos y hay que sostenerlos con la punta de los pulgares tratando de no tapar el texto; además hay que ejercer presión con las manos para mantenerlo abierto, evitando al mismo tiempo desguazarlo porque la encuadernación no es cosida, sino pegada. Esto hace, incluso, que las imágenes a dos páginas no se puedan ver correctamente y en su totalidad.

---

<sup>176</sup> Eso lleva también, como vimos con *Storyteller* de Marmon Silko, a que la unidad visual ya no sea la doble página, que resulta demasiado ancha para abarcarla, sino cada una de ellas. Sumado esto a la heterogeneidad de textos e imágenes hace que el diseño se tenga que liberar de la ley tipográfica de la simetría.

Estas posiblemente sean algunas de las razones por las cuales Dávila desdeña estas ediciones, y se las puede aducir a una cuestión puramente económico-financiera, lo cual pesa en la depreciación. No obstante, como dijimos, si filtramos esta valoración enmarcada en la perspectiva de la Alta Literatura modernista, se pueden observar más objetivamente el fenómeno relevante de que los conjuntos de textos e imágenes pasan de estar ubicados en un espacio muy amplio, *aireado* como se dice en tipografía, a uno muy estrecho, en cierto modo claustrofóbico, para seguir la metáfora. Por tanto, el proceso de lectura no es mejor ni peor, sino una experiencia muy diferente.

Estos formatos extremos surgen de lo diseñado por Cortázar y Silva mismos, con la intervención de varios otros sujetos con los que ambos discutieron la producción y publicación de las diferentes colecciones y queda consignado en las cartas de Cortázar. Eso implica que, más allá de que no hay registro alguno de que esas 'incomodidades' fueran programadas por Cortázar y Silva (formando parte, quizás, del proyecto creador expreso en la obra del primero en el que, mediante el humor, se ataca la seriedad rígida de esa Alta Literatura), la *mise en page* de estas colecciones, en sus dos ediciones, presenta desvíos respecto de una regla tipográfica tácita en el diseño ergonómico del libro promedio, la de que debe ser un objeto *cómodo* a la praxis no solo visual sino también ergonómica de la lectura. En tanto diseñador tipográfico y artista, a Silva no se le pudo haber escapado ese detalle. Lo objetivo es que estas colecciones en la realidad de la lectura no solo invitan a ser leídas en diferentes trayectos, sino que producen un efecto concientizador del soporte físico como tal, no solo por el aspecto diferencial de sus maquetaciones (*mise en page* y *mise en texte*) sino por la ergonomía no convencional que implican; especialmente si resultan incómodas.

## VI. Semiosis de conjunto y en soporte

### 1. Modelo paragramático de la intratextualidad de conjunto

En esta sección proponemos un modelo de la *colección de textos* (FPD), sostenido en nociones y operaciones básicas de las matemáticas discretas y la geometría analítica, que permite describir la estructura multidimensional de semiosis potencial del compositum, así como dar cuenta del funcionamiento que adquiere ante la lectura temporal en soporte, en tanto semiosis singular y parcial de cada trayecto permutativo.

Hemos considerado, entonces, que en la colección cada TEXTO DISCRETO es un *conjunto continuo de significantes espacializados*; cada DISPOSITIVO DIFERENCIAL, un *conjunto discontinuo de fragmentos espacializados, pertenecientes a uno o más textos discretos*; y el compositum, el *conjunto intersección de textos discretos y dispositivos diferenciales*.

Cada dispositivo diferencial constituye una *dimensión* en el espacio semiótico del compositum, en el cual el lector puede concentrar su atención.<sup>177</sup> Entre estas dimensiones se encuentran las múltiples entidades y aspectos del mundo ficticio; el espectro de los recursos, procedimientos y constructos retóricos; los géneros discursivos y literarios; los tipos de peritextos, la espacialización de la *mise en texte*; entre otras. Es debido a esta propiedad topológica del compositum que hablamos de *multidimensionalidad* de los dispositivos diferenciales en una estructura dinámica de textos discretos.

Para visualizar estas clases, propiedades y funciones, emplearemos *grafos*. En matemáticas discretas y ciencias de la computación, un *grafo* (del griego *γραφός* = dibujo, imagen) es un conjunto de objetos, denominados *vértices* o *nodos* unidos por líneas denominadas *bordes* o *aristas*, los cuales permiten representar relaciones diversas entre elementos de un conjunto. (Figura 1) Sirve para representar y analizar estructuras y funcionamientos en un inmenso espectro de situaciones, reales y abstractas.

---

<sup>177</sup> *Dimensión*: (DRAE): “1 f. Aspecto o faceta de algo; y 3. f. Fís. Cada una de las magnitudes que señalan la posición de un punto en un espacio.” Así, los dispositivos diferenciales son, nominalmente ‘aspectos o facetas’ de la colección (un personaje, un recurso retórico, un *setting*, un género, &c.); materialmente constituidos por los conjuntos de enunciados que proporcionan información acerca de los mismos y que se encuentran ubicados en diferentes zonas del espacio topológico del compositum.

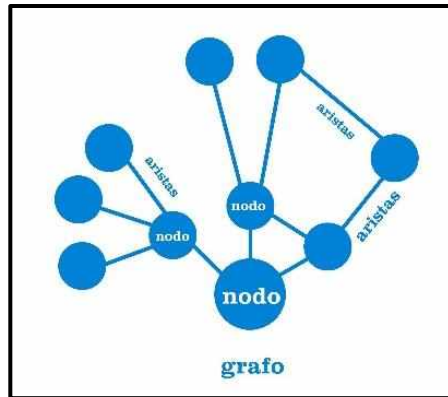


Figura 1

En la colección se pueden asignar los *nodos* a los *textos discretos* y las *aristas* a los *dispositivos diferenciales* que los conectan o intersecan. En Figura 2, con un hipergrafo,<sup>178</sup> se representa la multiplicidad de dimensiones semióticas implícitas en el espacio del compositum de una colección hipotética en la que cada TD (nodo) está conectado a otros mediante varios DD (aristas), perteneciendo cada uno de ellos a una o más dimensiones.

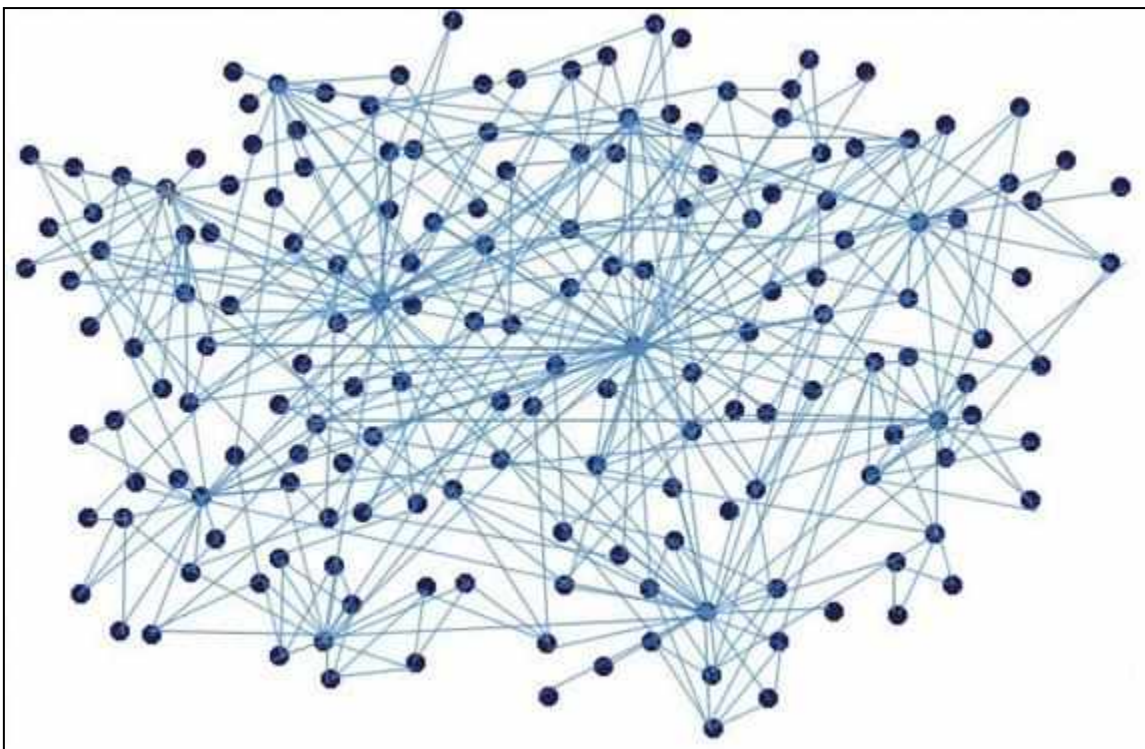


Figura 2: La multidimensionalidad en el compositum

<sup>178</sup> Convencionalmente, se emplea el término *grafo* (simple o digrafo) en el caso particular en que cada nodo presenta un máximo de dos aristas. Un *hipergrafo* es una generalización de este, en el que un nodo puede presentar un mayor número de aristas, denominadas *hiperaristas*, y estas pueden estar, a su vez, interconectadas. Esta generalización está más cerca de la situación de una colección.

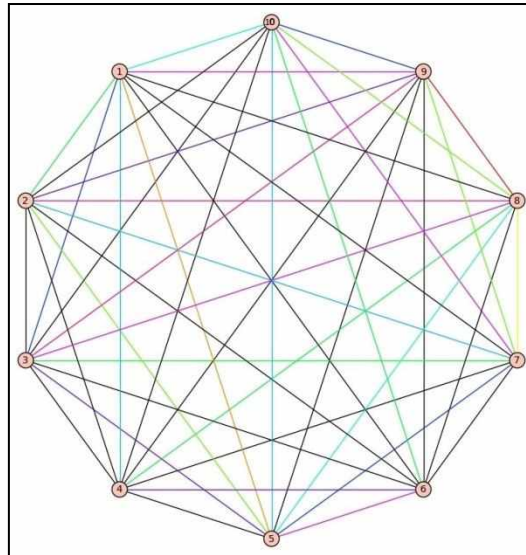


Figura 3

En Figura 3, a la que volveremos más de una vez, se representa el *hipergrafo regular* de una colección hipotética en la que cada texto discreto (nodo) está *interrelacionado con todos los demás* mediante al menos un dispositivo diferencial (aristas). Los números (1 a 10) indican la secuencia singular maquetada en el soporte para su publicación (secuencia soporte/Autor).

Sin embargo, estas figuras no implican un cierre total de las conexiones, ya que, como veremos, en los textos discretos pueden quedar fragmentos no conectados y que, por tanto, no aparecerían en esta representación.

### ***La espacialización del paragrama***

Una aplicación de la teoría de los paragramas de Kristeva ([1969] 2017) permitirá analizar tanto la semiosis potencial del *compositum* como la producida durante la lectura en soporte. En este marco, los textos discretos constituyen *unidades mínimas de permutación*; y los dispositivos diferenciales, *unidades mínimas de intratextualidad*.<sup>179</sup>

Partiendo de Mijail Bajtín, Kristeva considera que *el estatuto de la palabra* en el texto literario consiste en ser su *unidad mínima*, por lo que “[l]a noción de *estatuto* añade a la imagen del *texto como corpus de átomos* la de un *texto hecho de relaciones*, en el que las palabras funcionan como *quanta*.”<sup>180</sup> (Énfasis añadido)

<sup>179</sup> Resulta relevante recordar que el caso analizado por Kristeva para enunciar la paragramaticidad del lenguaje literario es *Les Chants de Maldoror* (1869) del Conde de Lautréamont (Isidore Ducasse), una colección heterogénea de textos discretos constituida por seis cantos, de los cuales los cinco primeros tienen formato poema, divididos en estrofas, y el último, en formato prosa, en el que se desarrolla una trama narrativa.

<sup>180</sup> “La notion de *statut* ajoute à l’image du texte comme corpus d’atomes celle d’un texte fait de relations, dans lequel les mots fonctionnent comme *quanta*.” (111)



Esto resulta extrapolable a la colección, ya que siendo el *texto discreto la unidad mínima*, la noción de *estatuto del compositum* añadiría a su imagen material como *conjunto de textos discretos* la de un conjunto hecho de *relaciones*, dadas por los *dispositivos diferenciales*, en el que todos los niveles, desde los significantes al conjunto total, funcionan como *quanta*. La diferencia fundamental con el estatuto de la palabra en el texto *per se* es que en la colección el espacio no es de integración sintagmática o macroestructural sino de *agregación*, un espacio surgido de la mera yuxtaposición de textos discretos.

Kristeva parte también de los estudios de Saussure acerca de los anagramas en la poesía latina. En ellos, un dispositivo diferencial (*palabra-tema*) se repite espacialmente a distancia en el orden sintagmático del verso. Según Jean Starobinski (1971), en la poesía anagramática, ese proceso se cumple con una sola iteración y lo denomina *loi de couplaison*, la cual “(...) requiere que el uso de cualquier vocal y cualquier consonante usado por primera vez sea duplicado, dentro de cada verso.” Esta repetición de elementos discretos, que es el algoritmo de esta ley, obedece a una lógica combinatoria limitada a una *iteración binaria*. Es una “repetición en número par”.<sup>181</sup> Una ley que, para poder incluir los dispositivos diferenciales, deberíamos subsumir a otra, más amplia y generalizable: la de *iteración múltiple*. Es así como, en el *compositum* de la colección, el homólogo de la *palabra-tema*, con su distribución discontinua espacializada, sería el *dispositivo diferencial*.

Según el DRAE, *anagrama* denota un

1. Cambio en el orden de las letras de una palabra o frase que da lugar a otra palabra o frase distinta.
2. Palabra o frase resultante de un anagrama o cambio en el orden de las letras, como de *amor, Roma*, o viceversa.

Según esta noción retórica, el *anagrama* resulta de la *permutación* espacial de un conjunto finito y definido de elementos discretos (las letras) manteniendo su número (*amor/roma*). Sin embargo, la *loi de couplaison* implica la *repetición* espacialmente diferencial de los elementos de la palabra o frase. Esta es una noción diferente de *anagrama*. La primera implica una *recombinación* de un conjunto ya definido y finito de elementos dados, y la segunda, la *duplicación* de los elementos a distancia; lo cual implica el incremento del número de elementos, y la existencia de otros que constituyen el contexto de repetición. Un sistema cerrado, el primero; y uno completamente abierto, el segundo.

---

<sup>181</sup> “(...) qui veut que soit redoublé, à l'intérieur de chaque vers, l'emploi de toute voyelle et de toute consonne utilisées une première fois.” (20). “(...) répétition en nombre pair (...)” (33)

La poesía anagramática, entonces, funcionaría según una iteración de valor constante: la duplicación en otro contexto. Pero los dispositivos diferenciales aparecen en iteraciones múltiples que funcionan como variables. Por tanto, si generalizamos la *loi de couplaison* a un algoritmo de iteración en *número indeterminado* (mayor o igual a 2), esta noción de *anagrama* resulta ser la descripción adecuada de la estructura dinámica de un dispositivo diferencial. Es una ley de ensamble y conexión de lo múltiple y la *loi de couplaison* le estaría subsumida como su primer caso.

En el lenguaje literario, este algoritmo de iteración múltiple y variable produce un texto pluridialógico, transversal, discontinuo en red, que interseca la secuencia lineal enunciativa. Al producto de este algoritmo, Kristeva ([1969] 2017) lo denomina *paragrama*, como expansión y complejización espacializada del anagrama de la poesía latina.

Los textos discretos y los dispositivos diferenciales son unidades mínimas que constituyen *conjuntos/signos*, por lo que funcionan como *gramas*. El *compositum* está constituido por la intersección de ellos, produciendo así un espacio intratextual multidimensional. De este modo, el *compositum* se presenta como una estructura de redes paragramáticas entre textos discretos mediante dispositivos diferenciales. En su mera yuxtaposición espacializada, cada conjunto (sea texto discreto o dispositivo diferencial) resulta siempre un *entremedio* pluriconectado.

Según el modelo de Kristeva, el texto literario es, como mínimo, bidimensional. Al conectar en red fragmentos de enunciados distribuidos en discontinuidad, el paragrama produce una espacialización en el eje sintagmático, a modo de un texto discontinuo y fragmentario que lo interseca transversalmente. No obstante, si bien esta red paragramática bidimensionaliza la secuencia sintagmática, simultáneamente queda determinada en (y por) esta, anclada a zonas puntuales de su continuidad lineal.

En el *compositum* de la colección, en cambio, al producirse conexiones múltiples de dispositivos diferenciales *entre* textos discretos no integrados lingüísticamente sino solo agregados en conjunto, las estructuras paragramáticas de cada texto se proyectan desde su anclaje sintagmático hacia una segunda espacialización, una segunda instancia de transversalidad, produciendo la multidimensionalidad semiótica a la que nos referimos. Por lo que, sumada a la *paragramatización de la secuencia* en cada texto discreto, en el *compositum* se agrega una nueva *paragramatización entre* los textos discretos que complejiza la estructura semiótica del conjunto e incrementa exponencialmente las dimensiones semióticas.

Entonces, tendríamos el espacio paragramático bidimensional (tabular) en cada texto discreto, intersecado a su vez en el espacio paragramático multidimensional del conjunto de textos discretos yuxtapuestos. A los fines prácticos, a esta condición de espacialización múltiple de una semiosis de conjunto la denominaremos *paragrama de conjunto* y constituye el *espacio de semiosis potencial del compositum*.

La visualización mediante el hipergrafo de la figura 3 sirve para clarificar esta exposición. En el mismo, el paragrama de conjunto sería la sumatoria de todas las aristas que intersecan estos diez textos discretos, en total polisimetría espacial, sin que ninguna dimensión singular imponga secuencialidad alguna.

El *paragrama de conjunto*, por tanto, constituye una estructura de semiosis multidimensional (siendo cada dispositivo diferencial una dimensión), transversalizada (asintagmática), discontinua, discontigua, sin centro ni términos, sin orientaciones dimensionales de lectura, emplazada en una estructura dinámica de conjuntos de significantes espacializados (los textos discretos), móvil y reconfigurable. Esto representa la totalidad de semiosis que podría producir el conjunto ante una lectura empírica.

Como veremos, en la lectura empírica, inevitablemente secuencial en el tiempo, esto implica la posibilidad de redistribuir los textos en permutaciones diferentes que, en vez de *reproducir solo el sentido* de la secuencia soporte/Autor, habilite al lector la *producción* de los suyos mediante otros trayectos.

### ***Gramas lectorales/escriturales***

Si aplicamos el modelo kristeviano a la colección, cada texto discreto, con sus dispositivos diferenciales en los niveles fónico, sémico, sintagmático, retórico, genérico, &c., se conecta, al menos, con otro, de modo que se pueden aislar *gramas parciales* y *subgramas* en el conjunto. Todos son una expansión de una *función de intratextualidad* (o de *paragramaticidad*) que estructura la semiosis de la colección mediante los dispositivos diferenciales; a la cual, en la sección siguiente, le daremos formulación matemática. Si bien, esta función es específica de cada caso singular, *todas las colecciones tienen en común la propiedad de intratextualidad paragramática de conjunto en el intervalo de 0 a n*, siendo 'n' el número de dispositivos diferenciales.<sup>182</sup> La *intratextualidad* de cada compositum es también un recorte singular de la

---

<sup>182</sup> Plantear el rango entre 0 y n es más bien una convencionalización, ya que en toda colección, por su condición misma de conjunto *seleccionado*, existe al menos una dimensión, un dispositivo diferencial, el del *criterio de selección*. Y, de hecho, en la realidad de la lectura empírica es muy probable que, ante la intertextualidad como función

intertextualidad general (el infinito del código), por tanto, queda sobredeterminada como conjunto de *gramas escriturales-lectorales en una red de relaciones paragramáticas*.<sup>183</sup>

El modelo de Kristeva presenta dos tipos de *gramas parciales*: el texto como escritura: GRAMAS ESCRITURALES (A), y el texto como lectura: GRAMAS LECTORALES (B).

Los *gramas escriturales* se dividen en otros tres (*sub*)gramas pertenecientes a la secuencia literaria en general: A1) *fonético*, A2) *sémico*; y A3) *sintagmático*. En la colección, estos se verifican en los textos discretos, resultando potenciales dispositivos diferenciales ante la lectura. Pero teniendo en cuenta la fundamental relevancia que adquiere en las colecciones el espacio múltiple y discontinuo del conjunto, al aplicar este modelo habría que postular un cuarto subgrama que dé cuenta del conjunto de textos discretos y el plural de dimensiones transversales que se agregan a la bidimensionalidad tabular de cada texto. Conservando la denominación de Kristeva, lo llamaremos *subgrama escritural compositivo (A4)*. Este, a su vez, se divide en tres tipos:

### **Subgrama {A4a}**

Es el conjunto finito y definido de *textos discretos* incluidos en una colección y proviene directamente de producción (escritor y/o editor). Siendo estos textos permutables en la secuencia temporal de la lectura, la combinatoria posible de trayectos está dada por el factorial del número de textos discretos (**{A4a!}**), al que representamos como **{A4n}**, indicando **n** el número de permutaciones lineales posibles en cada caso.<sup>184</sup>

### **Subgrama {A4b}**

Es el conjunto finito y definido de *dispositivos diferenciales*, distribuidos fragmentariamente entre los textos discretos y producto de la interacción de estos con la lectura empírica singular, sus saberes y *habitus*.

---

propia de los textos, el lector conecte más dispositivos diferenciales que este. El rango 0 sería una colección hipotética cuyos textos carecen absolutamente de conexión o interrelación semiótica alguna, como mónadas leibnizianas.

<sup>183</sup> Dice Kristeva: "Esta concepción 'paragramática' (...) del lenguaje poético implica 3 tesis principales: A. El lenguaje poético es el único infinito del código. B. El texto literario es doble: escritura-lectura. C. El texto literario es una red de conexiones." ["Cette conception "paragrammatique" (...) du langage poétique implique 3 thèses majeures: A. Le langage poétique est la seule infinié du code. B. Le texte littéraire est un double: écriture-lecture. C. Le texte littéraire est un réseau de connexions." (114)]

<sup>184</sup>  $P_{\{A4a\}} = \{A4a\}! = \{n\} = \{A4n\}$  Vimos que la operación que permite calcular cuántas permutaciones son posibles obtener de un número  $x$  de elementos tomados de uno en uno se denomina *factorial*. Siendo "**P**" el símbolo matemático de la permutación, "**!**" el de factorial y "**n**" el número de elementos discretos a combinar, la cifra de secuencias posibles se calcula mediante el producto sucesivo de los valores enteros de **n**. Por ejemplo, el factorial de 4 (4!) resulta de multiplicar  $4 \times 3 \times 2 \times 1$ ; por tanto,  $P\{4\}=24$ .

Es así como, en el *compositum*, cada subgrama **A4b** está compuesto por fragmentos de subgramas **A4a** diferentes; y, a su vez, cada subgrama **A4a** está compuesto por fragmentos de subgramas **A4b** diferentes. Por tanto, como dijimos, la operación que se verifica entre ellos es la de *intersección*:

$$\{A4a\} \cap \{A4b\} \text{ o también } \{TDs\} \cap \{DDs\}$$

Asimismo, se puede decir que un dispositivo diferencial está fragmentariamente *engramado* en textos discretos distintos, y que un texto discreto entero es un *engramado* de fragmentos de dispositivos diferenciales distintos. Estos conjuntos singulares de significantes espacializados que pertenecen a ambos subgramas, constituyen una *intersección material* (en tanto símbolos codificados e impresos) y presentan el *engramado semiótico multidimensional* que hemos denominado *paragrama de conjunto*.

Pero, además, esto permite mostrar otra propiedad muy relevante de la colección (FPD), que hace a la modalidad de su apertura. La colección *incluye* el *compositum* como entramado de dispositivos diferenciales percibidos por el lector, pero este subconjunto no abarca la colección entera; siempre quedan *restos textuales no conectados*, que no se agregan al *paragrama de conjunto*. Suelen ser fragmentos de textos discretos, pero en casos como *In Our Time* llega a ser un cuento completo, el cual, los críticos acuerdan, resulta difícil de enganchar con los demás.<sup>185</sup> Este modo de apertura material constituye también una diferencia principal con la obra en Formato Monotextual Continuo en la que, teóricamente, en función de su cierre, el *compositum* debe carecer de restos no integrados.

En la colección, el *compositum* y los *restos no conectables* surgen en la lectura empírica según los saberes y *habitus* del lector singular. Son dos subconjuntos fragmentados y dispersos entre los textos discretos. De este modo, la relación entre ellos se vuelve inversamente proporcional y eso determinará si el lector percibe o no lo que denominaremos *efecto de compositum*.

### **Subgrama {A4c}**

Finalmente, teniendo en cuenta que en el libro-objeto, el *régimen de secuenciación* determina que, de la combinatoria potencial **{A4n}**, solo se pueda distribuir *una* de las permutaciones lineales posibles, aparece un tercer *subgrama escritural* **{A4c}** que es el orden de los textos discretos seleccionado en producción para publicar la colección, o sea, lo que hemos denominado *secuencia soporte/Autor*.

---

<sup>185</sup> Como vimos en el Estado de la cuestión, Lundén registra varios casos y los denomina *fringe story*.

Esa selección implica una *lectura* de las posibilidades combinatorias de los textos {A4a} para ordenar el *compositum* según dicho régimen, por lo que se vuelve un *subgrama lectoral/escritural*, que podríamos denominar **diagrama de Autor**.<sup>186</sup> Este diagrama adquiere legitimación y prestigio porque porta expresamente esa **lectura de Autor**, considerada la única legítima depositaria legal de la semiosis de conjunto.

El segundo *grama parcial* en el modelo kristeviano es el de los *gramas lectorales* (B) que se subdividen en *reminiscencia* (B1) y *cita* (B2) de los textos-otros. Esto implica una *retroyección* que en la colección se produce al avanzar la lectura de texto en texto e irse conectando los diversos dispositivos diferenciales que perciba el lector. Los estudios estadounidenses acerca del *Short Story Cycle* han señalado lo relevante que se vuelve la *lectura retrospectiva*. Al no haber una historia global, o ser los textos heterogéneos, resulta imposible plantear una proyección, como ocurre con los capítulos de una novela cuya información permitiría cierta extrapolación teleológica de la trama mediante la conjetura.

Por depender del orden en que los textos estén secuenciados, estos gramas lectorales de reminiscencia y cita se reespacializan en cada lectura temporal combinatoria, por lo que volveremos a ellos.

### **Subgrama {B3}**

Del mismo modo que para los subgramas escriturales, aquí también tenemos que postular un subgrama lectoral que dé cuenta del conjunto múltiple. Como vimos, la propiedad permutativa de los textos discretos habilita un gran número de trayectos de lectura, para acceder a los cuales el lector debe desmontar el *diagrama soporte/Autor* {A4c} y recombinar los textos en otras secuencias de lectura temporal. Por lo que se puede postular un *subgrama lectoral* (B3) que habilitaría el resto de los trayectos permutativos posibles y que denominamos **diagramas de lector**.

Resulta entonces que {A4c} es un subgrama *escritural* de Autor que parte de su *lectura* de la combinatoria secuencial posible del conjunto, para publicar la colección en soporte; y {B3} es un subgrama *lector* que recombina los textos, en términos de una (*re*)*escritura* estructural en el orden temporal de la lectura, produciendo una secuencia diferente. Por tanto, en los *diagramas*

---

<sup>186</sup> Adoptando el sistema kristeviano de la raíz grama (anagrama, paragrama) denominamos *diagrama* a cada permutación secuencial singular de los textos del *compositum*.

{A4c} y {B3} se hibridizan subgramas escriturales y lectorales. Y en términos lógicos, en ambos casos, la operación receptiva siempre precede a la de producción.

### ***Intratextualidad, intertextualidad y restos***

Como vimos, en la lectura de la colección existe un efecto corolario del régimen de politextualidad del soporte que denominamos *régimen de intratextualidad*. Así, cada texto entra en relación diferencial con dos corpora: el corpus de los otros textos en la colección (*in praesentia*), y el corpus literario general, anterior y sincrónico (*in absentia*). Consecuentemente, los textos adquieren dos orientaciones intertextuales: una *manifiesta, explícita, o interna* al conjunto, y otra *latente, implícita, o externa* que conecta con el exterior textual.<sup>187</sup> A la interrelación *in praesentia* la denominamos INTRATEXTUALIDAD (PARAGRAMÁTICA) DE CONJUNTO y para la segunda empleamos INTERTEXTUALIDAD según el uso general dado en la teoría francesa.

La *selección* es el algoritmo de producción básico de toda colección. El *criterio de selección*, simple o complejo, unitario o múltiple, es el dispositivo diferencial mínimo sobre el que se construye y se justifica la publicación. Puede ser explícito, tácito o quedar oculto, pero nunca está ausente. Este es el caso para el porcentaje estadísticamente mayor de colecciones publicadas que resultan ser solo selecciones antológicas de editor o *meras* colecciones de autor. En cambio, en los casos analizados en este estudio y los enumerados en el Anexo, la mayor o menor posibilidad de que, ante la lectura, se produzca una intratextualidad de conjunto, es decir, lo que podríamos denominar un EFECTO DE COMPOSITUM, dependerá de que en los textos haya programado un número mayor de dispositivos diferenciales que ese mínimo básico, y que el lector los perciba según sus saberes y *habitus*.

Este efecto se verifica en un amplio espectro. Es posible, por ejemplo, que en una “antología editorial de cuentos fantásticos” el único dispositivo diferencial que encuentre el lector sea el de ese modo literario, amplio y diverso. Pero si consideramos una “antología de cuentos policiales de distintos autores”, ya no solo se encontraría el dispositivo de género sino también sus subgéneros y arquetipos de personajes, acciones y escenarios que habilitarían una mayor serie de conexiones entre los cuentos.

Para tomar dos casos reales, en *Los desterrados* (1926) de Horacio Quiroga se percibe un mayor *efecto de compositum* que en sus *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917). Esta última es una colección más miscelánea cuyos dispositivos diferenciales temáticos, orientadores de la

---

<sup>187</sup> Empleamos aquí las denominaciones de Lachmann 1984.

lectura de los cuentos, están prescriptos en el título mismo, pero los cuentos no están interconectados. *Los desterrados*, en cambio, presenta *dos mundos ficticios*: uno realista,<sup>188</sup> con un *setting* global para todos los relatos (el pueblo de San Ignacio), un conjunto de personajes que se reparten los papeles principales y secundarios de casi todos ellos, y una cronología global discontinua y desordenada.<sup>189</sup> El otro mundo ficticio (“El regreso de Anaconda”), de *setting* también realista (la selva) pero con personajes animales, por lo que se cruza la fábula, funciona como relato marco global. Así, las interacciones semióticas que se producen son mucho más complejas y productivas que en la colección anterior.

En consecuencia, comparativamente, en una escansión del espectro estructural de las colecciones bajo los parámetros de intertextualidad y restos, tendríamos desde las antologías editoriales del tipo “Mejores cuentos del año xxxx” o de tal nación, época, movimiento, generación, etc. En estas, la proporción de *restos textuales* que no puedan engancharse formando un *compositum* resulta mayor que en las meras colecciones de Autor; a su vez, en estas la proporción será mayor que en casos como *In Our Time* de Hemingway o *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges y así hasta llegar a casos, en que, eventualmente, se perciba un número muy elevado de dispositivos y muy pocos restos produciéndose un *compositum* lo suficientemente conectado como para etiquetar el conjunto como *novela (fragmentaria)*; casos como *Martian Chronicles* y *Dandelion Wine* de Ray Bradbury, *Rayuela* de Julio Cortázar, *Love Medicine* de Louise Erdrich, *My Ántonia* de Willa Cather, *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, *The Sound and the Fury* y *The Wild Palms* de William Faulkner, *Naked Lunch* de William S. Burroughs, *How the Garcia Girls Lost Their Accents* de Julia Alvarez, *Dreaming in Cuban* de Christina Garcia, *The Grapes of Wrath* de John Steinbeck, *The House on Mango Street* y *Woman Hollering Creek* de Sandra Cisneros, *The Woman Warrior* de Maxine Hong Kingston, *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones, *Los gauchos judíos* de Alberto Gerchunoff, entre muchas otras.

En cada texto discreto interactúan tres variables de intertextualidad, configuradas a partir de una sola estructura fija de significantes espacializados: una *intratextualidad sintagmática* (semiosis longitudinal, continua y progresiva), una *intratextualidad paragramática* (semiosis transversal, discontinua, discontigua, enganchada en red a la anterior) y una *intertextualidad general* (semiosis transversal difusa con la literatura y la cultura).

---

<sup>188</sup> Nos referimos con ‘realista’ a toda construcción de mundo ficticio que se base en el mundo físico ‘real’ o ‘primario’, el nuestro.

<sup>189</sup> Es de observar, también, que en *Los desterrados* también aparece una *fringe-story*: el cuento “El hombre muerto”, de estructura más alegórica y personaje innominado.



En cambio, en el compositum de la colección (FPD), la función paragramática de *intratextualidad de conjunto* se verifica en la interacción de esas tres variables propias de cada texto discreto con las de los demás, constituyendo una estructura compleja, no de integración fijadora en un todo superior, sino de *intersecciones* dinámicas, interactuando con la lectura en el espacio suma de la colección.

### ***Geometría de la colección***

En matemáticas discretas, geometría analítica y otros estudios de lo cuantificable, adquiere relevancia la noción de *relación binaria* debido a que gran parte de las asociaciones establecidas entre elementos, tanto numéricos como no numéricos, se hacen de a dos, pertenezcan a un único conjunto o a dos conjuntos distintos.<sup>190</sup>

Una clase importante de estas relaciones binarias es el *par ordenado*, que se denota entre paréntesis (a, b), y en el cual *a* es el “*primer elemento*” y *b*, el “*segundo elemento*” de la relación. El par ordenado (a, b) no es el conjunto de los elementos a y b, definido únicamente por estos y denotado entre llaves {a, b}. En un par ordenado existe una *relación vectorial* que es también parte de su definición. Es decir, los conjuntos {x, y} e {y, x} son idénticos, pero los pares ordenados (x, y) e (y, x) no lo son, ya que la función va, respectivamente, de x a y o de y a x. Por eso, se los denomina también *vectores dimensionales*.<sup>191</sup>

La noción relacional del par ordenado se puede expandir a conjuntos de más de dos elementos. Así, la noción matemática de *colección finita ordenada* puede aplicarse a la colección literaria, en tanto que el orden de lectura secuencial de los textos produce una semiosis vectorial diferente en cada permutación.

En matemáticas y lógica, esta relación *n-aria* R heterogénea es una generalización de la relación *binaria* heterogénea, donde R está formada por una tupla de *n* términos.<sup>192</sup> Individualmente, a cada par de iteraciones de un dispositivo diferencial se la puede describir como una *dupla* o *par ordenado*, pero en el compositum toda esa multiplicidad de iteraciones, de un número indeterminado *n*, se conecta en *red*, por lo que cada dispositivo diferencial (es decir, su

---

<sup>190</sup> Si los conjuntos no son iguales, la relación binaria R se denomina *heterogénea*.

Se expresa  $R(a_1, a_2) : (a_1, a_2) \in A_1 \times A_2 \wedge A_1 \neq A_2$

<sup>191</sup> Un vector dimensional es un vector que se indexa mediante un número entero que se conoce como *dimensionalidad* del vector. Los vectores 1-dimensionales se corresponden con los vectores ordinarios en que los elementos están dispuestos en una línea; los vectores 2-dimensionales son otra forma de denominar las matrices en las que sus elementos están dispuestos tabularmente en filas y columnas.

<sup>192</sup> En matemáticas, la *n-tupla* es una secuencia o lista ordenada de *n* elementos, siendo *n* un número natural (N). La tupla de dos elementos es el *par ordenado* o *dupla*, la de tres elementos, *terna* o *trío*, la de cuatro, *cuádrupla*, y así con el resto; aunque en vez de prefijos se suele usar el número arábigo: 3-tupla, 4-tupla, 10-tupla, &c. su formulación es  $R = \{(x_1, x_2, \dots, x_n) : x_1 \in X_1 \text{ y } x_2 \in X_2 \text{ y } \dots \text{ y } x_n \in X_n\}$

conjunto de iteraciones) constituye una *n-tupla* incluida en el compositum, el cual, a su vez, constituye la *n-tupla* suma de todas ellas.

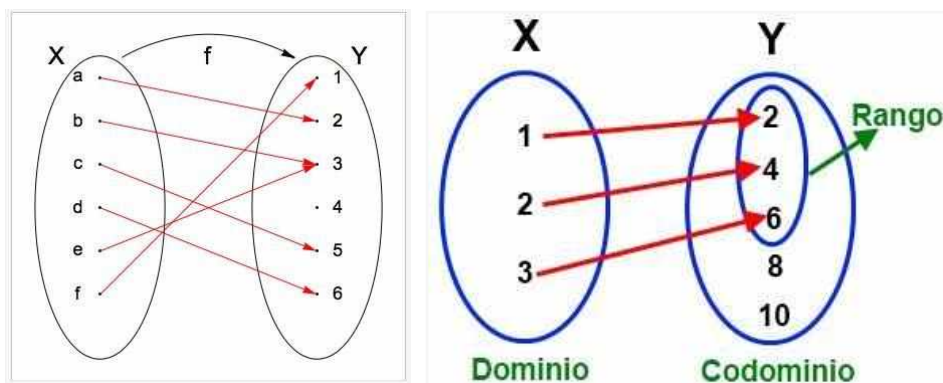


Figura 4

En la Figura 4, se muestra la dupla de conjuntos X e Y, y la función *f* de las relaciones binarias vectoriales de X a Y. Al conjunto X se lo denomina *dominio* u *origen*; al conjunto Y, *codominio* o *imagen*, y al subconjunto de los elementos que resultan de aplicar la *función* se lo denomina *rango*.<sup>193</sup> La representación gráfica se realiza con estos diagramas de flechas.

Aplicado a la colección literaria, el par ordenado (X, Y) representa la función de intratextualidad que se puede dar entre dos cualesquiera de los textos discretos, y es extrapolable al conjunto como *colección finita ordenada*. Asimismo, su *vectorialidad* describe adecuadamente las conexiones que se pueden producir, no solo entre cada dupla potencial por separado, sino de toda la colección como conjunto ordenado según la dirección de una lectura secuencial empírica, y la manera en que se configuran los dispositivos diferenciales en cada permutación; lo que, en términos kristevianos, supone el (re)ordenamiento de los subgramas de reminiscencia y cita.

Por tanto, en la colección, *la iteración de dispositivos diferenciales entre los textos discretos produce un compositum como rango de una función intratextual de conjunto*. Sin embargo, como vimos, esta función no se totaliza en abarcar hasta el último significante. Si al *codominio*, o sea, al conjunto de textos discretos de la colección ( $\sum\{TDs\}$ ) se le sustrae el *rango* de los dispositivos diferenciales ( $\sum\{DDs\}$ ) producidos por dicha función, queda un *resto* R como subconjunto textual desconectado del compositum. Maneras análogas de expresar esta substracción *codominio – rango = subconjunto resto* serían:

<sup>193</sup> En matemáticas, una *función* es toda relación binaria definida por una ley de correspondencia, en la que se cumple que a cada elemento del dominio {X} le corresponde un único elemento en el codominio {Y}. Una *función* es un algoritmo que transforma un *input* (los elementos del dominio) en un *output* (los del rango). En la figura 2 se representa en las flechas/vectores que forman las duplas (1, 2), (2, 4), (3, 6); y la función aquí es muy simple, la de multiplicar por dos el valor del dominio. Los elementos 8 y 10 carecen de los valores correspondientes en el dominio (4 y 5), por tanto, quedan como *restos* fuera del *rango*.

- \* textos discretos – dispositivos diferenciales = fragmentos de TDS + *fringe stories*
- \* colección – compositum = restos sin función de iteración diferencial
- \*  $\{A4a\} - \{A4b\} = \sum \{Re\}$  en  $\{A4a\}$

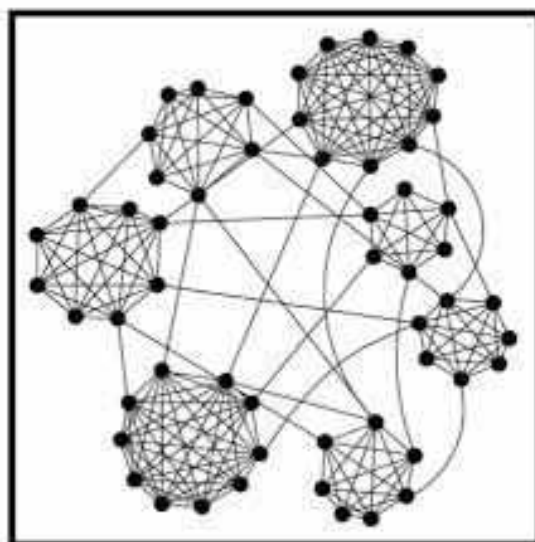
Tanto el compositum como los *restos* son producto de la lectura empírica: la aplicación de los saberes de un lector empírico singular al conjunto de significantes espacializados de la colección pero también las restricciones inconscientes de sus *habitus*. Esto limita una integración semiótica totalizadora por lo que se produce un efecto de incompletud y apertura. No obstante, primariamente, esta limitación es propia de la estructura de la colección, ya que los textos no llegan a constituir un todo cerrado y coherente; siendo esta una de las propiedades semióticas que la diferencian del formato monotextual continuo.

La función de *iteración diferencial múltiple* de un mismo dispositivo, como el nombre *Nick* en *In Our Time*, lleva a la noción de *multiconjunto*, el cual difiere de un conjunto ‘normal’ en que cada elemento tiene asociado una *multiplicidad*, indicando cuántas veces ese elemento es miembro del conjunto.<sup>194</sup> Siendo producto del algoritmo de iteración múltiple, todo dispositivo diferencial presenta esa condición de multiconjunto.

El significante *Nick (Adams)* es una variable del dispositivo diferencial *nombre de personaje* en el mundo ficticio de *In Our Time*. Otras variables de ese dispositivo son también *Helen, George, Marjorie, Bill*, entre muchos otros. *Nick* aparece repetido 388 veces, cada una en un contexto diferente, distribuidas entre los nueve textos discretos que lo presentan como personaje, es decir, en el 46% del conjunto total de significantes en *IOT*. El significante *Nick* y sus iteraciones son una propiedad del texto en sí, parte de la estructura significativa de la colección que proviene de producción. Todas las ocurrencias en posiciones diferenciales producen *pares ordenados* o *duplas*; y en tanto *conjunto ordenado* constituyen una *tupla*, es decir, una *red* de relaciones entre esas 388 repeticiones; lo cual podría visualizarse mediante un hipergrafo similar a los vistos arriba.

---

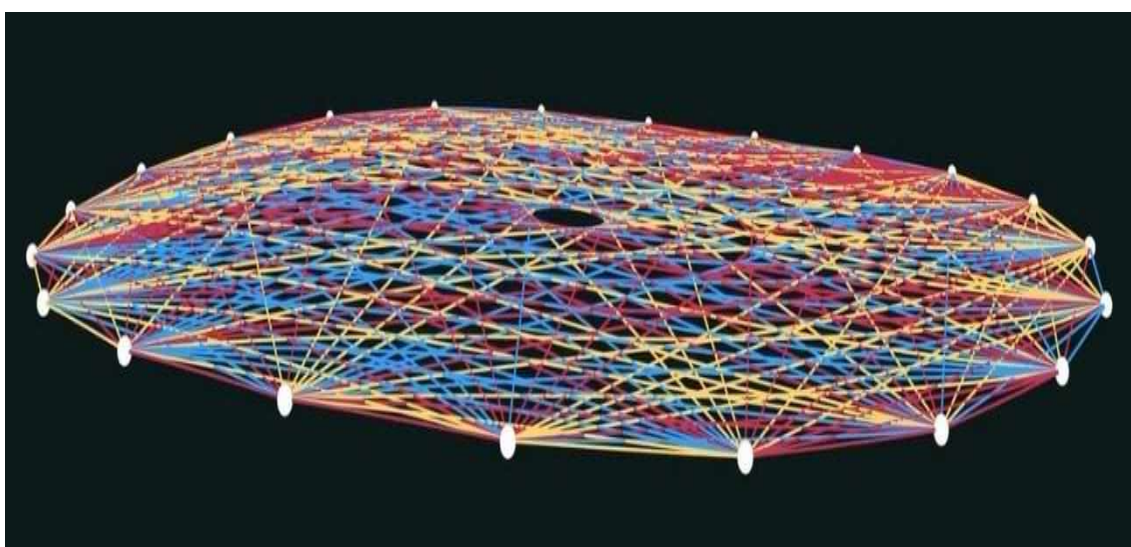
<sup>194</sup> Por ejemplo, en el multiconjunto  $\langle a, a, b, b, b, c \rangle$ , las multiplicidades de los elementos *a*, *b*, y *c* son 2, 3, y 1, respectivamente, por lo que, mediante pares ordenados, se las expresa como  $\{(a, 2), (b, 3), (c, 1)\}$ .



**Figura 6**  
Hipergrafo de la red de un dispositivo diferencial

En escala menor, en figura 6 se muestra una red de 55 iteraciones de un dispositivo diferencial singular, como 'Nick' o cualquier otro, distribuidas en 7 textos discretos. Cada nodo señala una repetición y cada arista, el par ordenado de la relación entre dos ocurrencias. Las iteraciones, que aparecen como ocurrencias *internas* a cada uno de los siete textos discretos ('Nick' repetido dentro de un mismo cuento) y las duplas *entre* ellos ('Nick' repetido en distintos cuentos), producen la intratextualidad paragramática de conjunto que denominamos *compositum*.

Otro ejemplo de visualización es el de Figura 7: en el hipergrafo se representa la red de duplas de dispositivos diferenciales (aristas de colores) en una colección de veintiún textos discretos (nodos blancos).



**Figura 7**

Hasta aquí, para describir el compositum hemos operado con un modelo de *intersección de conjuntos*. A las operaciones entre conjuntos se las suele plantear en el sistema más simple de la binariedad; no obstante, se las puede ampliar a un número indeterminado pero finito de relaciones en lo que se denomina *conjunto ordenado*. Por consiguiente, se puede definir el compositum como el *conjunto ordenado de dispositivos diferenciales que se obtiene por producto cartesiano*.<sup>195</sup> Es decir, el rango de la función de intratextualidad que, en el conjunto de una *colección finita ordenada*, produce un compositum, surge de la sumatoria de productos cartesianos entre los pares ordenados de cada uno y todos los dispositivos diferenciales que se perciben en una lectura empírica.

De este modo, la geometría de la colección estaría expresada por el producto cartesiano de las iteraciones de los dispositivos diferenciales en los textos discretos, operación que produce el conjunto ordenado del compositum, cuya unidad mínima está en cada dupla que *potencialmente* pueda formarse en la lectura a partir del conjunto total de significantes espacializados que constituye cada colección singular. La *vectorialidad* de toda *relación ordenada* implica que cada permutación secuencial singular de los textos discretos en una lectura temporal determina el proceso de semiosis del compositum de manera equivalentemente singular, ya sea en el trayecto soporte/Autor o en cualquiera de las otras permutaciones. Esta geometría daría cuenta de la frecuencia y posición de las iteraciones de cada dispositivo diferencial en cada permutación secuencial; información que, incluso, podría mapearse en los textos mismos y registrarse en matrices o listas ordenadas de variables múltiples.

Considerado como conjunto de duplas, es decir, al nivel base de las *relaciones binarias* entre iteraciones de un dispositivo diferencial, el compositum resulta ser producto de una misma función biunívoca entre los elementos de cada par; pero si lo consideramos como *colección finita ordenada de tuplas*, cada una reuniendo la suma de iteraciones de cada dispositivo diferencial, la relación matemática deja de ser estrictamente biunívoca para transformarse en un tipo de *correspondencia matemática múltiple*, abierta y dinámica.

Existen cuatro *condiciones* que determinan las clases de relaciones binarias, o funciones, que se pueden dar entre los elementos de los conjuntos dominio y codominio del par ordenado:

1. la condición de *existencia de origen*, según la cual cada elemento IMAGEN del codominio tiene AL MENOS un elemento ORIGEN en el dominio
2. la de *existencia de imagen*, en que cada elemento ORIGEN del dominio tiene AL MENOS un elemento IMAGEN en el codominio

---

<sup>195</sup> La definición canónica del producto cartesiano para dos conjuntos A y B se denota como  $\{A \times B\}$  y es el conjunto de los pares ordenados (a, b), donde a es un elemento del conjunto A y b un elemento de B. Formulado como  $\{A \times B\} = \{(a, b) / a \in A \text{ y } b \in B\}$

3. la de *unicidad de origen*, en que cada elemento del codominio tiene SOLO un elemento ORIGEN en el dominio
4. de *unicidad de imagen*, en que cada elemento del dominio tiene SOLO una IMAGEN en el codominio

Así, en el compositum se produce un tipo de *correspondencia matemática* en la que se verifican las condiciones de *existencia*, pero no necesariamente las de *unicidad*. Y esto se debe a que un dispositivo diferencial suele constituirse como *multiconjunto* adquiriendo un número elevado de relaciones de origen y de imagen entre iteraciones (las relaciones *n-arias* que pueden visualizarse con hipergrafos), por lo que esta correspondencia no puede ser estrictamente biunívoca, ni tampoco una aplicación sobreyectiva (que exige la condición de unicidad de imagen), inyectiva (la de unicidad de origen) o biyectiva (ambas).

Lo que denominamos compositum, entonces, es el resultado, de mayor o menor complejidad, singular en cada caso, de una *función iterativa* aplicada a determinados dispositivos (elementos) que pertenecen a los textos discretos (conjuntos); la cual, en el proceso de lectura, se transforma en *función de intratextualidad de conjunto* (rango de la función).

La *función iterativa* es el algoritmo propio e inherente a toda colección. Y el CRITERIO DE SELECCIÓN adquiere el estatuto de dispositivo diferencial unitario mínimo, causa eficiente de compilación de toda colección publicable. Un conjunto de textos sin (criterio de) selección no es una colección; aun si el criterio fuera la ausencia de selección. El criterio de selección es el dispositivo básico que genera la iteración diferencial en los textos discretos compilados. Desde una antología temática o genérica de editor, a una antológica de autor, a una colección de autor diseñada, hasta un cúmulo suficiente de dispositivos diferenciales como para producir la comparación con la novela; en todas ellas, se verifica la función iterativa, solo que con densidades cuantitativas progresivamente mayores.

El potencial de semiosis de conjunto se expande desde ese criterio de compilación, a un número finito pero inmenso de conexiones semióticas posibles. Ese potencial se desarrolla en un espectro continuo en el que cada colección, cada caso, existente o pensable, es un punto en la combinatoria factorial de un número finito pero inmenso de dispositivos diferenciales, en lo que Kristeva denomina el “infinito del lenguaje y otros códigos”.

Vimos que el significante *Nick*, como variable del dispositivo diferencial *nombre de personaje*, aparece 388 veces en los nueve textos que contienen su historia y, por tanto, en la colección toda. Cada variable de un dispositivo diferencial es un *submulticonjunto* ( $C'$ ,  $m$ ) del conjunto de la colección. Para el caso de *Nick* se expresaría como (*Nick*, 388). Por lo que,

generalizando, se puede describir al conjunto de iteraciones de un dispositivo diferencial  $\{D = \text{nombre de personaje}\}$ , denominado *conjunto subyacente*, mediante el par ordenado  $(D, m)$  donde  $m$  es producto de la *función iterativa* de las variables (*Nick, Helen, George, Marjorie, Bill...*) y se denota como  $\{(x, m(x)): x \in D\}$ .

Para el caso de (*Nick, 388*) como variable, un *submulticonjunto*  $(C', m)$ , sería

$$\{(Nick, 388(Nick)): Nick \in D = \text{Nombre de personaje}\}.$$

Y para el grupo de variables en la colección:

$$\{(Nick, 388); (George, 71); (Marjorie, 29); (Bill, 96) : Nick \wedge George \wedge Marjorie \wedge Bill \in IOT\}^{196}$$

Por consiguiente, al *compositum*, en tanto multiconjunto de dispositivos diferenciales (a su vez, multiconjuntos), podemos aplicarle la noción de *tamaño* o *longitud*, dada por la sumatoria de las múltiples iteraciones que lo producen.<sup>197</sup> Este parámetro está en relación cuantitativa directa con el *efecto de compositum*. Cuanto mayor sea el número de dispositivos diferenciales, de sus variables y sus iteraciones, mayor será la percepción de una intratextualidad de conjunto.

En suma, este algoritmo de configuración de la estructura semiótica se puede aplicar a cada dispositivo diferencial y sus variables en las cuatro clases que discriminamos en sección IV.2: (1) El constructo imaginario de los mundos ficticios, sus entidades, objetos y sujetos, las propiedades, acciones y relaciones que se verifican entre ellos; (2) la codificación de ese constructo: lingüística, enunciativa, discursiva, retórica, genérica, que produce el texto como objeto semiótico; (3) la peritextualidad interna y externa; y (4) elementos visuales de la maquetación en el libro-impreso, como la espacialización de los textos y otros signos visuales.

Esta cuantificación de la función iterativa, de la frecuencia y localización de los dispositivos habilita representar, mediante hipergrafos, tablas cartesianas, o diagramas de flechas, el *mapa textual* de las repeticiones y posiciones potenciales relativas de los dispositivos diferenciales en el conjunto suma de significantes espacializados de la colección; pero también permitiría mapear las posiciones relativas efectivas que aparecen en la secuencia publicada en soporte y en los trayectos permutativos que puede emprender el lector.

---

<sup>196</sup> El símbolo  $\wedge$  denota la conjunción 'y' que indica la yuxtaposición espacial de los elementos en el conjunto.

<sup>197</sup> *Tamaño de C* =  $\{\sum_{i=1}^n m_x : (x \in C)\}$

El segundo axioma del producto cartesiano plantea que el orden posicional produce diferentes resultados. Así,  $AxBxC \neq BxCxA \neq CxAxB$ . Es decir, este producto no es conmutativo por lo que los pares ordenados adquieren dirección vectorial ( $A \rightarrow B \rightarrow C$ ;  $B \rightarrow C \rightarrow A$ ;  $C \rightarrow A \rightarrow B$ ). De allí que el orden de los textos en la secuencia de lectura temporal presente un producto cartesiano diferente.

Al permutar las secuencias, las 388 iteraciones del significante *Nick* se redistribuyen en los 9 textos en que aparece el personaje, pero también entre los 23 textos restantes que componen *In Our Time*, los cuales se entremezclan con los de Nick produciendo una mayor o menor distancia entre ellos. Por lo que, en cada permutación secuencial, la estructuración espacial del conjunto de iteraciones cambia completamente.

Esta dinámica estructural-semiótica que observamos en un dispositivo diferencial como *Nick* se presenta, por supuesto, en la colección entera. En cada secuencia permutativa, todo el conjunto de dispositivos diferenciales redistribuye espacialmente sus iteraciones. Por tanto, la sumatoria de todos esos desplazamientos posicionales produce una semiosis secuencial necesariamente diferencial y singular para cada trayecto.

En suma, la *semiosis potencial* de una colección estaría dada por el producto cartesiano de los multiconjuntos de dispositivos diferenciales en el conjunto de textos discretos que la componen. En la lectura temporal, esa semiosis queda ordenada según una secuencia singular de los textos discretos, por tanto el producto cartesiano se verifica en esa sucesión. La propiedad permutativa de estos hace que el producto cartesiano de cada combinación en la secuencia de lectura temporal sea singular, produciendo un mapeo distinto de la topología de los dispositivos diferenciales.

Finalmente, lo que denominamos *efecto de compositum*, el cual determinaría si un lector empírico, común o académico, considera la colección como miscelánea o como intratextualizada, estaría dado por el número y tamaño de los submulticonjuntos de dispositivos diferenciales que determinan el alcance de la función intratextual de conjunto.

### ***Dinámica de la colección***

Desde los *patrones dinámicos de recurrencia y desarrollo* de Ingram a la *hipertextualidad* simulada en el *cuasi-libro* de Audet, la noción de *dinamismo* en la lectura de la colección queda planteada de manera estática, dada por la distribución de los dispositivos diferenciales en el espacio de la secuencia soporte/Autor. El que se mueve a lo largo de ese trayecto es el lector pero la estructura politextual permanece fija.



Sin embargo, la discontinuidad de los textos discretos habilita su desmontabilidad y permutación en la lectura temporal. Si el lector implementa el subgrama lectoral/escritural {B3}, la colección adquiere una dinámica combinatoria cuyo funcionamiento queda adecuadamente descrito por otra noción basada en la cuantificación de objetos discretos, la de *obra en movimiento* de Umberto Eco ([1964] 2004). Según el autor, existe

(...) en el ámbito de las obras “abiertas”, una categoría más restringida de obras que, por su capacidad de asumir diversas estructuras imprevistas, físicamente irrealizadas, podríamos definir como “obras en movimiento”.<sup>198</sup>

En la colección, las posibles permutaciones secuenciales en la (re)lectura temporal adquieren “estructuras imprevistas físicamente irrealizadas”, es decir, diferenciales con respecto al *diagrama soporte/Autor* {A4c}, que es la permutación físicamente realizada en la publicación.

Si bien, para ejemplificar su modelo, Eco recurre a obras musicales y plásticas de experimentación vanguardista de mediados del SXX, para el caso de la literatura, ve el paradigma de la obra en movimiento en *Livre*, el proyecto inconcluso de Stéphane Mallarmé en “descomposición polidimensional del libro”.<sup>199</sup>

Lo que Mallarmé denomina *Livre* sería una colección *no encuadernada* de textos discretos, de modo que pueden (deben) ser recombinados en cada lectura.<sup>200</sup> Surge la problemática de *publicar* una obra tal, ya que el orden de encuadernación la dejaría inmóvil, fijada a la secuencia del soporte. De hecho, según Lloyd Austin (1959), la manera de hacer *pública* la obra habría consistido en

(...) el ceremonial, simple pero extraño, mediante el cual Mallarmé, en sesiones de lectura a un público elegido de aficionados ricos, cuya presencia serviría de garantía financiera a la empresa, pretendía divulgar los misterios del “Libro”. Sesiones de prestidigitación, más bien, porque *las hojas sueltas de los volúmenes habrían podido agruparse y reagruparse para formar sentidos ricos y variados, y el rol del “operador” habría sido demostrar las diferentes combinaciones posibles.*<sup>201</sup> (énfasis añadido)

*Mutatis mutandi*, lo señalado por Eco resulta una descripción adecuada de la propiedad permutativa de la colección y la función de “operador” puesta en el lector.

---

<sup>198</sup> “(...) nell’ambito delle opere “aperte”, una piú ristretta categoria di opere che, per la loro capacità di assumere diverse impreviste strutture físicamente inattuete, potremmo definire “opere in movimento”. (46)”

<sup>199</sup> “(...) scomponibilità polidimensionale del libro (...)” (51)

<sup>200</sup> Resulta interesante observar el desplazamiento metonímico entre *obra* y *soporte*. Al conjunto de textos desencuadernados Mallarmé lo denomina *Livre*, en vez de *Oeuvre*, siendo justamente el soporte la limitante que se anula en su propuesta. Eso parece señalar la fuerza con que se percibían entonces, y aun hoy, el objeto semiótico y el soporte material como indiferenciados o fundidos.

<sup>201</sup> “(...) le cérémonial, simple mais bizarre, par lequel Mallarmé entendait divulguer, dans des séances de lecture, à un public choisi de riches amateurs, dont la présence servirait de garantie financière de l’entreprise, les arcanes du “ Livre “. Séances de prestidigitation, plutôt, car les feuillets mobiles des volumes auraient pu se grouper et se regrouper pour former des sens riches et variés, et le rôle de ‘l’opérateur’ aurait été de démontrer les différentes combinaisons possibles.” (411)

La descripción que hace Eco de *Livre* se enfoca en la estructura y el funcionamiento potencial implicados. Dice el autor:

(...) la estructura dinámica de este objeto artístico (...) pretende dar un dictamen de poética preciso: *Un libro no comienza ni termina; a lo sumo, parece que lo hiciera*. *Livre* debía ser un monumento móvil, y no sólo en el sentido en que era móvil y “abierto” una composición como *Coup de dés*, donde gramática, sintaxis y disposición tipográfica del texto introducían una poliforme pluralidad de elementos en una relación no determinada.<sup>202</sup>

El poema *Coup de dés* opera en la bidimensionalidad tabular de la página incluyéndola como espacio de semiosis visual; sin embargo, *Livre*, al abrirse a la combinatoria de textos, multiplica exponencialmente las dimensiones de ese espacio. Continúa Eco:

En *Livre*, las páginas mismas no habrían tenido que seguir un orden fijo: habrían debido ser relacionables en órdenes diversos según las leyes de permutación. Tomando una serie de fascículos independientes (no reunidos por una encuadernación que determinase la sucesión), la primera y la última página de cada fascículo habrían debido escribirse sobre una misma gran hoja plegada en dos que marcara el principio y el fin del fascículo; en su interior, jugarían hojas aisladas, simples, móviles, intercambiables, pero de tal modo que, en cualquier orden que se colocaran, el discurso poseyera un sentido completo. Evidentemente, el poeta no pretendía obtener de cada combinación un sentido sintáctico y un significado discursivo: la misma estructura de las frases y de las palabras aisladas, cada una vista como capaz de “sugerir” y de entrar en relación de sugerencia con otras frases o palabras, hacía posible la validez de cada cambio de orden, provocando nuevas posibilidades de relación y, por tanto, nuevos horizontes de sugestión.<sup>203</sup>

*Livre* constituiría, entonces, una colección de textos discretos distribuidos en tres subconjuntos incluidos: las páginas como unidades discretas mínimas coexistiendo sin encuadernar en el espacio de los fascículos, y estos, a su vez, como subcolecciones, coexistiendo sin encuadernar en el espacio del conjunto. En la lectura se producirían redes paragramáticas en cada uno de esos niveles, que se complejizarían y potenciarían al entrecruzarse. Al carecer de encuadernación, se entraría directamente en la semiosis múltiple del paragrama de conjunto.

Las nociones de “relación sugestiva” o “nuevos horizontes de sugerencia” son asimilables a la *intratextualidad* en el compositum que se da a través (...) de “ciertos elementos verbales” (los

---

<sup>202</sup> “La struttura dinamica di questo oggetto artistico [...] intende realizzare un dettame di poetica ben preciso: *“un livre ni commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant”*. Il *Livre* doveva essere un monumento mobile, e non solo nel senso in cui era mobile ed “apena” una composizione come il *Coup de dés*, dove grammatica, sintassi e disposizione tipografica del testo introducevano una polimorfa pluralità di elementi in relazione non determinata.” (47)

<sup>203</sup> “Nel *Livre* le stesse pagine non avrebbero dovuto seguire un ordine fisso: esse avrebbero dovuto essere collegabili in ordini diversi secondo leggi di permutazione. Posta una serie di fascicoli indipendenti (non riuniti da una rilegatura determinante la successione) la prima e l'ultima pagina di un fascicolo avrebbero dovuto essere scritte su di uno stesso grande foglio piegato in due, che segnasse l'inizio e la fine del fascicolo: all'interno di esso avrebbero giocato dei fogli isolati, semplici, mobili, intercambiabili, ma in modo tale che, in qualunque ordine essi fossero stati messi, il discorso possedesse un senso compiuto. Evidentemente il poeta non intendeva ottenere da ogni combinazione un senso sintattico e un significato discursivo: la stessa struttura delle frasi e delle parole isolate, ciascuna vista come capace di “suggerire” e di entrare in relazione suggestiva con altre frasi o parole, rendeva possibile la validità di ogni permutazione d'ordine, provocando nuove possibilità di relazione e nuovi orizzonti, quindi, di suggestione.” (48-49)

dispositivos diferenciales  $\{A4b\}$ ) y adquiere movilidad en la lectura a través de los textos discretos  $\{A4a\}$ , los cuales presentan “la posibilidad de un número astronómico de combinaciones” factoriales ( $\{A4a!\} = \{A4n\}$ ).

Esta es la descripción del funcionamiento semiótico potencial de un conjunto de textos sin encuadernar ante la (re)lectura temporal; por tanto, sin orientación privilegiada alguna. Y este es el funcionamiento potencial de los textos en una colección.

Pero, por supuesto, a diferencia de *Livre*, para acceder a la lectura de cualquier colección publicada se requiere un soporte.

## ***2. Puesta en soporte, engramado y multicursividad***

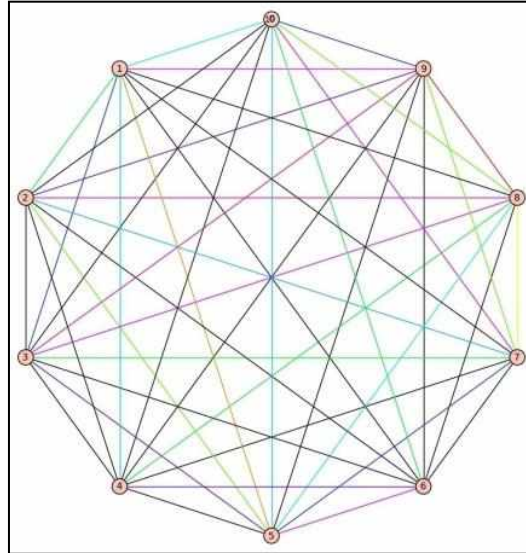
### ***Las restricciones del soporte***

En la puesta en soporte de una colección el *régimen de secuenciación* determina la distribución consecutiva, en la que se debe asignar un texto de entrada, un orden fijo de secuencia interna y un texto de salida. Como consecuencia, la *cardinalidad* (1, 2, 3... n) de los textos se vuelve *ordinal* (1º, 2º, 3º... nº) y la coexistencia en el espacio multidimensional se reconfigura en una línea de la que, en el *habitus*, surgen los pares categoriales *atrás-adelante*, *antes-después*, *causa-efecto*, *principio-fin*, fundiéndose entre sí. Pero el efecto fundamental de esta secuenciación exigida por el soporte es que la colección pierde la “relación sugestiva” que produce la combinatoria permutativa de la *obra en movimiento*. Así, queda fijada en un solo trayecto, un solo engramado secuencial de su semiosis potencial: el *diagrama de soporte/Autor*, y los *habitus* que lo sostienen arbitrariamente como el único trayecto de lectura viable, legitimado y legal. Así, en el orden de la sucesión publicada, el producto cartesiano adquiere una vectorialidad fija.

### ***(Re)engramado de la semiosis potencial***

No obstante estas restricciones del soporte, la permutabilidad de los textos habilitaría el subgrama lectoral/escritural  $\{B3\}$ , los *diagramas de lector*. Y su efecto más relevante sería recuperar la dinámica estructural que el soporte y el *habitus* han limitado y habilitar el *(re)engramado* secuencial completo de la intratextualidad de conjunto; es decir, la redistribución de la red de intersecciones textuales del compositum ( $\{A4a\} \cap \{A4b\}$ ) en diversas secuencias de lectura temporal. El *potencial de intratextualidad de conjunto* se actualiza así, parcialmente, en una *secuencia paragramática* singular. Es decir, cada trayecto permutativo de esa red en que se desarrolla un proceso de (re)lectura empírica redistribuye espacialmente todo el conjunto de subgramas de *reminiscencia* y de *cita*.

Para ejemplificar, partamos de la colección de diez textos, empleada en Figura 3, en que la secuencia correlativa 1-10 es la impresa en el libro constituyendo el *diagrama soporte/ autor* pero que, para el lector habilitado por {B3}, es solo una trayectoria más de lectura entre todas las posibles.



Supongamos que ese lector recorre la secuencia temporal 7-4-6-5-1-3-8-2-10-9. En este trayecto se actualiza una secuencia paragramática singular, de manera que en el momento en que el lector se encuentra, por ejemplo, leyendo el texto 3, los subgramas de *reminiscencia* y *cita* de los textos ya leídos se habrán ido construyendo en retroyección mediante las intersecciones de los dispositivos diferenciales. De este modo, por ejemplo, en el momento de lectura del texto 3, se habrán producido intersecciones de dispositivos diferenciales entre 4 y 7, luego 6 con estos, luego 5 con los tres y 1 con los cuatro. La formulación de tal proceso acumulativo sería:

$$(4) \cap (7) + (6) \cap (7) + (6) \cap (4) + (5) \cap (7) + (5) \cap (4) + (5) \cap (5) + (1) \cap (7) + (1) \cap (4) + (1) \cap (6) + (1) \cap (5)$$

Desde el marco geométrico, estas intersecciones se expresan como el producto cartesiano de los textos discretos, lo que posibilita describir mejor el proceso de lectura. Como vimos, el lector empezaría por el texto 7, pero solo cuando pase al 4 podrá percibir en retroyección algún tipo de intratextualidad entre ellos; esa es la razón por la que la dirección vectorial del par ordenado va de 4 a 7, y no en el orden progresivo de su lectura. El producto cartesiano de los conjuntos ordenados (4, 7) produce un conjunto de dispositivos diferenciales como pares ordenados entre ambos {DD<sub>4-7</sub>}.

$$\{4\} \times \{7\} = \{DD_{4-7}\}$$

Al leer el texto 6, la operación ahora se verificaría entre {6} y el producto cartesiano {DD<sub>4-7</sub>}, produciendo un nuevo conjunto

$$\{6\} \times \{DD_{4-7}\} = \{DD_{6-4-7}\}$$

Luego con el texto 5

$$\{5\} \times \{DD_{6-4-7}\} = \{DD_{5-6-4-7}\}$$

Y así, sucesivamente.

De ese modo, el *proceso de semiosis diferencial singular* que se produce en cada trayecto de lectura se debe a la reestructuración física de la colección.

Por caso, volvamos a *Winesburg, Ohio*, y supongamos que, tomando la clasificación de los relatos relacionados con George Willard propuesta por Forest Ingram, realizamos un trayecto de lectura según una secuencia que partiría de los *relatos en que este personaje no aparece*,<sup>204</sup> seguida por aquellos en que funciona como *personaje de fondo*,<sup>205</sup> luego aquellos en que funciona como *escucha*<sup>206</sup> o *catalizador*,<sup>207</sup> y, finalmente, aquellos en los que su función asciende a *coprotagonista*,<sup>208</sup> hasta arribar al rol *protagónico*.<sup>209</sup> Queda entonces la siguiente secuencia:

[1] [3] [7] [9] [18] [2] [5] [12] [15] [19] [10] [13] [17] [4] [6] [14] [16] [20] [21] [22]

Este trayecto partiría del relato-prólogo (“The Book of Grotesque”),<sup>210</sup> pasaría a la historia más tardía en el mundo ficticio de la colección (“Paper Pills”), luego a la más temprana (“Godliness”, la mininovela de cuatro cuentos) y recién a partir del cuarto relato aparecería George Willard mostrando un lento avance a través de las historias de los otros veintiún protagonistas, del pueblo y sus habitantes, así como un aumento progresivo y diversificación de las funciones que cumple en esas historias, hasta concluir siendo protagonista de la suya propia. Como vimos, la intervención que se hace en el índice para señalar quién es el protagonista de cada

<sup>204</sup> [1] “The Book of the Grotesque”, [3] “Paper Pills” y [7] “Godliness”. El primero sería el único fijo por su carácter peritextual de marco, pero los otros dos podrían ubicarse en ambos órdenes, [3] [7] o [7] [3], dando otra de las secuencias posibles. Esta recombinación de elementos es posible en cada uno de los subconjuntos que señalamos en las notas siguientes; pero, a fines de simplificar y no confundir al lector, mantenemos el orden original de la secuencia soporte/Autor.

<sup>205</sup> [9] “Adventure” y [18] “The Untold Lie”

<sup>206</sup> [2] “Hands”, [5] “The Philosopher”, [12] “Tandy”, [15] “Loneliness” y [19] “Drink”

<sup>207</sup> [10] “Respectability”, [13] “The Strength of God”, y [17] “Queer”

<sup>208</sup> [4] “Mother”, [6] “Nobody Knows”, [14] “The Teacher”, [16] “An Awakening”, [20] “Death”, y [21] “Sophistication”

<sup>209</sup> [22] “Departure”

<sup>210</sup> El carácter peritextual de este relato le da un posicionamiento más bien fijo, como marco de lectura del resto del conjunto. Para mantener esa propiedad posicional, la permutación secuencial se verificaría solo entre el resto de los relatos.

historia (los “concerning” o “que se refiere a”) delimita estrictamente el protagonismo de Willard al relato [22] “Departure”. Por tanto, en la secuencia que proponemos, se narraría la historia de un personaje que, habiendo surgido de entre decenas de otros, secundarios, terciarios y veintiún protagonistas, finalmente accede a este estatus. Esta secuencia presenta un espectro muy diferente de interpretación del de la secuencia publicada. Se enfatiza la condición de *personaje* y su sistema de jerarquías, y el aspecto metaliterario que esto conlleva. En la secuencia publicada, esto está, sin duda, pero la dispersión homogeneizante con la que aparece lo deja en un segundo plano con respecto a otros dispositivos diferenciales que esa secuencia enfatiza en su intento de evitar el modelo novelístico. Entre ellos, impedir que el lector atento considere a George Willard como el protagonista central de la colección; aunque, a pesar de ello, una gran parte de los críticos académicos le han otorgado ese rol.

Por supuesto, con este cambio de secuencia en la lectura temporal, no es solamente este dispositivo diferencial en particular, el personaje de *George Willard*, el que quedaría reconfigurado, sino también el resto de los protagonistas, los alrededor de cien personajes secundarios y, de hecho, toda la información acerca de Winesburg y su gente. Es decir, la red entera de interrelaciones de todos los dispositivos diferenciales que pueda percibir el lector se vería recompuesta en una secuencia singular de gramas de reminiscencia y cita, diferente de la de soporte/Autor y de cualquier otra.

En este trayecto que estamos analizando se produce, quizás, un mayor acercamiento a lo novelístico, en un formato *ad hoc* de *Bildungsroman*, no diagramado según una cronología de aprendizaje en el crecimiento social y moral del personaje, sino según su sucesivo avance en las escenas de las historias ajenas y las funciones que cumple en ellas, hasta adquirir la condición de *protagonista*. En el diagrama soporte/Autor, los relatos no siguen este ni ningún otro orden progresivo sino uno más aleatorizado. Por lo que la intención expresa de Anderson de alejarse del formato decimonónico de la novela europea no solo se construye en la singularidad de los relatos sino en la manera que fueron distribuidos en el libro. En la secuencia publicada, George Willard queda diseñado como un dispositivo diferencial que atraviesa, en diversos grados y funciones, las historias de otros protagonistas y coexiste adyacentemente a las de decenas de personajes secundarios. Su mayor frecuencia de aparición le confiere una relevancia que, bajo el *habitus* de la recepción novelística, lleva a aducirle un estatus narratológico que no se corresponde con la información aportada por la colección misma. El *habitus* novelístico confunde esa mayor frecuencia de aparición en la multiplicidad de personajes con la centralidad de un protagonista individualizado, alrededor del cual se insta a construir el sentido de todos los demás

dispositivos.<sup>211</sup> Pero en realidad, la mayor frecuencia con que aparece George Willard en la colección es solo uno de sus parámetros diferenciales con respecto a los otros personajes; lo vuelve más visible y destacado, pero no lo ubica en el centro/eje del conjunto.

Con este ejemplo, entonces, pretendemos dar cuenta de la productividad semiótica e interpretativa que implica modificar los trayectos de lectura en una colección, ya sea en el ámbito productivo del placer/goce, o en el de un uso ‘aberrante’, pero admitido por la estructura discontinua.

En los estudios académicos, esto permitiría analizar comparativamente la secuencia soporte/Autor. En los análisis críticos de casos puntuales (en todas las líneas teóricas vistas en el Estado de la Cuestión) nunca se ha discutido y explicado las implicancias de la secuencia publicada. La pregunta *por qué esa y no otra* ha quedado oculta bajo la consideración axiomática de una intención autoral ignota e indiscutible y los *habitus* de lectura que la avalan y prescriben. De la lectura multicursiva, surge, entonces, un instrumento de análisis de la colección en el cotejo de secuencias alternativas y la percepción de diferencias que resulten relevantes a la descripción y explicación de la secuencia publicada.

### ***Multicursividad habilitada o programada***

La movilidad permutativa resulta inherente a toda colección como conjunto politextual discontinuo habilitando un potencial inmenso de trayectos de lectura singulares en soporte. Para denominar ese potencial empleamos la noción de MULTICURSIVIDAD en oposición a la de *unicursividad* de la lectura producida por el eje de encuadernación y los consiguientes *habitus* que orientan la dirección de tapa a contratapa. Básicamente, la *unicursividad* es la orientación de lectura propia del formato monotextual continuo (cuento, ensayo, novela, tratado, obra dramática), y la *multicursividad*, la orientación propia del formato politextual discontinuo.

La multicursividad es una praxis de lectura común en otros soportes en régimen de politextualidad, como el diario y la revista. Si bien en estos hay una disposición de las notas, noticias e imágenes en función de su relevancia informativa o atracción al consumo, el lector empírico promedio suele leerlas en cualquier orden, según sus intereses. En el libro-impreso, en cambio, esta praxis no es usual. No hay estadísticas al respecto, pero podemos suponer que,

---

<sup>211</sup> En este sentido, *Winesburg, Ohio* se ubicaría en el cruce de dos recortes taxonómicos que varios críticos han propuesto: el *ciclo de espacio o setting* en el que cada relato tiene protagonista/s diferente/s (*Dubliners* de James Joyce, *Montevideanos* de Mario Benedetti, *Tijuanenses* de Federico Campbell y *Benzulul* de Eraclio Zepeda, entre otros) y el *ciclo de personaje*, en el cual con los relatos se realiza una especie de retrato estático de un personaje que lo protagoniza todos (*Trafalgar* de Angélica Gorodischer, *Un tal Lucas* de Julio Cortázar, *Céfero* de Xavier Vargas Pardo, y *Georgia Boy* de Erskine Caldwell, entre otros).

incluso en las antologías editoriales más misceláneas, la tendencia del lector empírico, en la primera lectura al menos, será a seguir el trayecto que le ofrece el soporte, ya que este requiere la carga ergonómica mínima y presenta la garantía de un orden supuesto, coherente y legitimado. Pero si consideramos como muestra las lecturas académicas, la probabilidad se vuelve 100%, por lo que la lectura multicursiva de las colecciones ha adquirido el estatus de lo *impensable*, en los términos de Bourdieu refiriéndose al *habitus*.

## **El acceso a los textos en el interior de los soportes**

En cualquier soporte que se considere, la lectura multicursiva presupone la posibilidad de *acceso* a su interior, a las unidades textuales mínimas o incluso a fragmentos de ellas; es decir, a los textos discretos y los dispositivos diferenciales. En el diario y la revista, por ejemplo, cuando una nota continúa en otro espacio del soporte, se agrega información topográfica que envía a la página y columna correspondientes. En las colecciones publicadas aparecen al menos dos modos de naturaleza distinta en que ese acceso es habilitado adrede desde producción para que el lector ejerza la multicursividad: la falta de encuadernación y la denominada *hipertextualidad*.

### **1. Colecciones desencuadernadas**

Existen al menos tres colecciones que, desde producción, carecen de encuadernación y han sido publicadas en una *caja* como contenedor, habilitando el juego permutativo y confiéndole al lector el grado máximo de libertad para armar las secuencias que recorrerá durante su (re)lectura temporal. Eso significa que el lector ya no opera solamente a nivel de la interpretación de lo codificado, sino también al de una estructuración singularizada que antecede a la misma. La caja podría haber sido el contenedor adecuado para *Livre* de Mallarmé.

Por supuesto, estrictamente, si no hay encuadernación, no hay códice ni *libro* propiamente dicho. La caja es un soporte diferente. Pero resultaría adecuado para cualquier colección, a fin de enfrentar al lector directamente con la combinatoria y la necesidad de armar su propia secuencia en la lectura temporal de los textos.<sup>212</sup>

En 1934, Marcel Duchamp publica *La boîte verte*, una colección de textos en caja, en una edición de 300 copias. En una nota introductoria solo se informa, a modo de inventario:

---

<sup>212</sup> El límite parece ser de orden económico, como comentara Cortázar acerca de “Poesía permutante” en *Último Round*: “[...] razones obvias (por ejemplo, el suicidio de un editor frente a un presupuesto) impiden presentar aquí los poemas en páginas sueltas, que facilitarían el barajar del naipe (...).” (273)



(...) esta caja debe contener 93 documentos (fotografías, dibujos y notas manuscritas de los años 1911-15), así como una placa a color. Ediciones Rose Sélavy 18, rue de la Paix - París (Duchamp, 1994: 411).

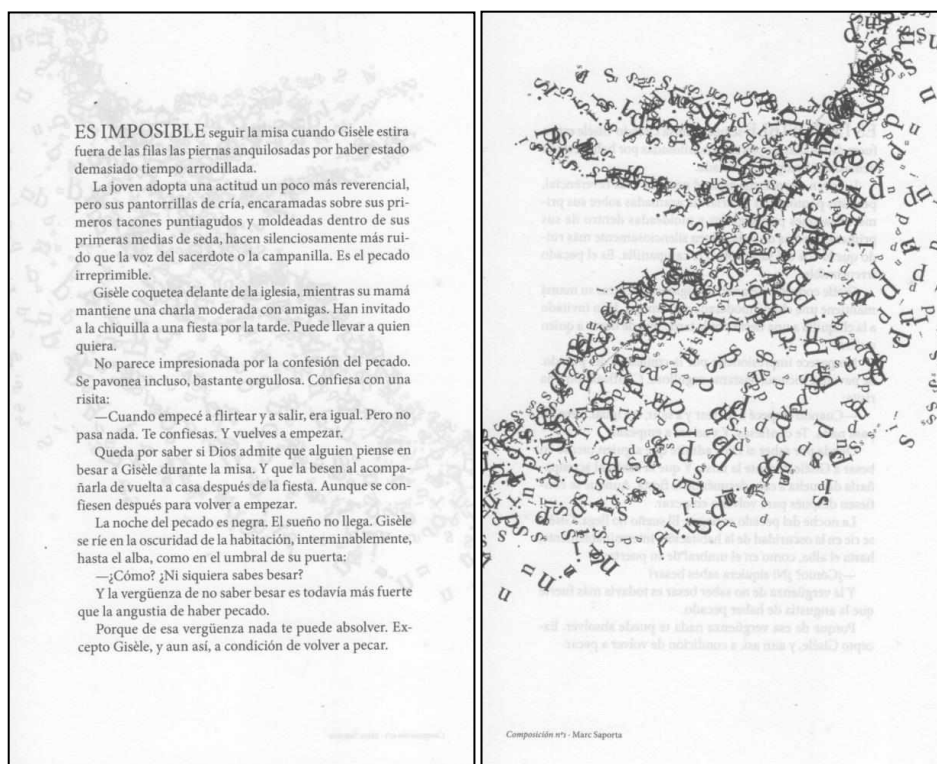


La colección contiene facsímiles de manuscritos y gráficos producidos durante el período de elaboración de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, o *Grand Verre*, de la cual constituye de alguna manera su catálogo.

De todos modos, este es un caso de *Libro de Artista*, de ediciones limitadas, numeradas y firmadas, en el que el diseño estético y semiótico del soporte suele tener mucha mayor libertad. Sin embargo, en el *mainstream* literario y editorial hay al menos dos casos, de tiradas mayores, traducción a otros idiomas y circulación masiva.

En 1962, el escritor francés del *nouveau roman* y *l'école du regard*, Mark Saporta, implementa la caja para contener su novela *Composition N° 1* publicada por *Editions du Seuil*. Como módulo permutativo, la unidad mínima es la página individual sin número y la colección incluye ciento cincuenta. Cada módulo contiene un texto discreto breve. El modelo es el naipe: solo el anverso es superficie codificada, el reverso contiene un diseño pictórico con letras en una

distribución aleatoria y sin márgenes, más parecido al *collage* o al *dripping*. Todos los reversos contienen un diseño singular, de modo que se produce también en ellos una semiosis diferencial, no semántica sino visual.



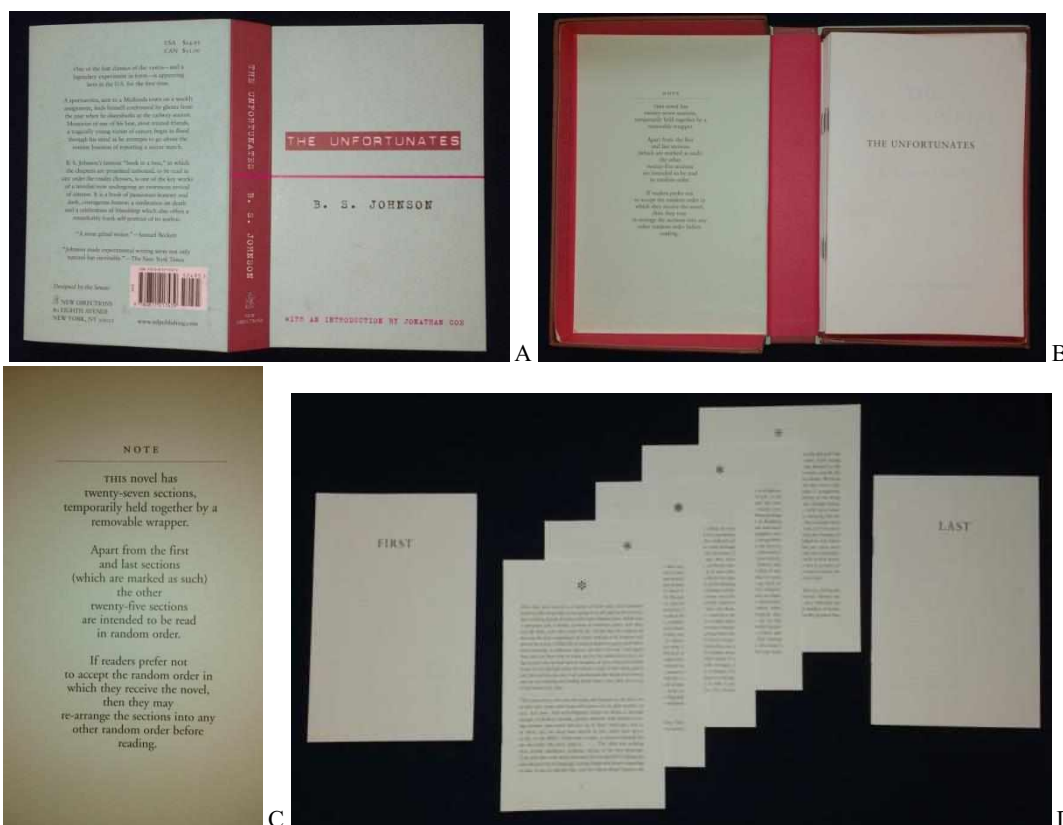
Anverso y reverso de un módulo combinatorio página-naïpe.

El algoritmo combinatorio propuesto por el Autor es, por supuesto, la permutación aleatoria: “Se ruega al lector que mezcle estas páginas como una baraja.” Con esta instrucción peritextual, Saporta señala la multicursividad programada, la cual se verifica en su máxima potencialidad.

En 1969, el escritor modernista británico B. S. Johnson lleva a cabo en su novela *The Unfortunates* un experimento similar al de Saporta, solo que la unidad compositiva es el fascículo individualmente encuadernado (páginas unidas en el pliegue por grapas metálicas). El conjunto es de veintisiete fascículos, desiguales en su extensión, pero todos muy breves, diferenciados por signos gráficos. Dos de ellos se titulan “First” y “Last”, marcando la entrada y la salida de la novela; los otros veinticinco se deben mezclar al azar. En el interior de la caja figuran estas instrucciones en tres párrafos centrados en un formato de ‘poema’:

Esta novela tiene / veintisiete secciones, / temporalmente reunidas por / una faja removible. // Aparte de las secciones / primera y última / (que así están marcadas) / las otras / veinticinco secciones / deben ser leídas / en orden aleatorio. // Si los lectores prefieren no /

aceptar el orden aleatorio en / el que reciben la novela, / entonces pueden / recomponer las secciones / en cualquier otro / orden aleatorio antes / de leerla. (Ver Figura C)<sup>213</sup>



En la imagen A se observa el aspecto exterior de la caja, en la B su interior con los fascículos, en C las instrucciones de lectura, y en D los fascículos fijos y cinco de los veinticinco intercambiables.

No obstante haber sido autoral y editorialmente etiquetadas como *novelas*, estas dos colecciones discontinuas de textos discretos presentan la máxima multicursividad posible. Y esto nos lleva al debate entre *novela* y *colección* con el que tropiezan los estudios, para remarcar que estas entidades no son incompatibles. En el macrogénero narrativo de la Novela hay mayoritariamente casos en formato monotextual continuo extenso (el ‘formato clásico’), pero hay también casos en formato politextual discontinuo y eso no debería suponer ninguna tensión taxonómica. Sí pone en evidencia, una vez más, la falta de adecuación descriptiva y explicativa del sistema genológico; y la ventaja en el mercado editorial y literario de etiquetar como *novela* el objeto literario a vender, a veces completamente fuera de la posibilidad de justificar dicha etiqueta.

<sup>213</sup> Es interesante reflexionar acerca de por qué estos dos autores han vuelto *expreso* el funcionamiento permutativo. Esto podría señalar la existencia de comportamiento, quizás un *habitus*, en el lector promedio por el cual ante una mera *pila* de páginas o tarjetas desencuadernadas tendería fuertemente a leerlas en el orden en que le fueron entregadas, en este caso *tal cual vienen en la caja* desde la imprenta. Incluso, quizás, presuponiendo un orden único posible del sentido, el lector tenga mucho cuidado de que no se le “desordenen”. Es el comportamiento normal en el manejo, por ejemplo, de fotocopias desencuadernadas. Pero aquí, ¿cómo sabe de antemano que, en estas novelas, se puede ejercer la permutación si no se lo indican?

## 2. Hipertextos impresos

El otro modo de acceso a los textos o fragmentos de textos que habilita la multicursividad en el soporte es el tipo de lectura denominada *hipertextual*, es decir, aquella que recorre textos en red mediante hipervínculos en un espacio de discontinuidad.

Para definir *hipertexto*, los autores suelen partir de la definición original de Theodor Nelson (1987), pionero en estos estudios y quien acuñó el término:

(...) por “hipertexto” me refiero a una *escritura no secuencial*: el texto que se bifurca y permite opciones al lector, que se lee mejor en una pantalla interactiva. Como se concibe popularmente, es una serie de trozos textuales conectados por links que ofrecen al lector diferentes vías.<sup>214</sup> (cursiva original; subrayado añadido)

No resulta problemático equiparar aquí esta “serie de trozos textuales” con un conjunto de textos discretos. Sin embargo, el término “link” (*conexión, vínculo o enlace*) resulta ambiguo porque podría referirse a dos entidades distintas: (1) las *conexiones* o *enlaces* que en la lectura producen la *intratextualidad* de los dispositivos diferenciales, una propiedad semiótica que todo conjunto de textos en mayor o menor medida posee; y (2) los *hipervínculos*, conexiones materiales del soporte (“una pantalla *interactiva*”) programados para permitirle al lector el acceso a la red de textos. Los *enlaces* son de naturaleza semiótica, producto de la interacción de los textos y la lectura. En cambio, los *hipervínculos* son conexiones electrónicas programadas entre textos para habilitarle al lector la multicursividad u orientarlo hacia ella.<sup>215</sup>

El parámetro diferencial fundamental del dispositivo denominado *hipertexto* es la naturaleza *electrónica* de sus hipervínculos. Partiendo de ello, en estos estudios (Nelson 1987, Aarseth 1997, Landow 1997 y 2006, Hayles 2004, entre otros) y, consecuentemente, en los del *recueil* (Audet 1998 y 2000), se diferencia entre *hipertexto* (por antonomasia) y *protohipertexto impreso*. El *hipertexto* es una colección de textos digitales electrónicamente hipervinculados. En cambio, el *protohipertexto impreso* es una colección de textos analógicamente impresos en libro que funciona *de modo* hipertextual (en red), a pesar de carecer de hipervinculación electrónica. Debido a esa carencia, Landow (1997) y otros autores consideran el *protohipertexto impreso* un predecesor *limitado* del *hipertexto*. Asimismo, Audet (1998) agrega una tercera categoría diferenciando entre el *hipertexto*, el *protohipertexto* (colecciones en libro que *previamente* a la

---

<sup>214</sup> “(...) by “hypertext” I mean *non-sequential writing*—text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. As popularly conceived, this is a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways.” (02)

<sup>215</sup> Recordemos que en el Estado de la Cuestión encontramos la misma problemática al analizar la comparación que hace Audet (2000) entre el *recueil* y el hipertexto. Su uso del término *liens* (como traducción de ‘links’) también confunde lo intratextual con lo hipervincular; por lo que es dable pensar que el origen del problema está en esta definición de Nelson.

invención del hipertexto adelantaron sus rasgos y funcionamiento) y el *cuasi-hipertexto* (colecciones en libro *posteriores* al surgimiento del hipertexto y que reproducen, con limitaciones, su multicursividad).

Sin embargo, hay que observar que la *hipervinculación* en sí es un dispositivo que va más allá del modo en que se verifique, sea electrónico o impreso: básicamente implica una conexión a *distancia* entre textos *discontiguos*. Y si bien en el hipertexto por antonomasia la hipervinculación es *electrónica*, en el libro-impreso es *tipográfica*, y se verifica mediante la *paginación* y los dispositivos del *índice* y la *tabla de contenidos* que conectan textos discretos, o fragmentos de ellos, con su localización física en el soporte.

En función de esta hipervinculación, el dispositivo básico de la Tipografía es el de la PAGINACIÓN; la cual nunca pertenece a la obra, ni se relaciona con ella, sino que resulta aleatoria, propia del diseño de cada edición. Los números de página son literalmente el sistema de posicionamiento global de un libro-impreso ya que funcionan como guía en la lectura y referencia en la búsqueda. Y es con respecto a este primer parámetro tipográfico y topográfico que toman referencia los dos dispositivos hipervinculares convencionales: el *índice* y la *tabla de contenidos*. Estos proveen información acerca de múltiples puntos de enganche entre las dos máquinas: el libro como objeto mecánico y el texto como objeto semiótico impreso.

El ÍNDICE es un dispositivo hipervincular que conecta el *peritexto* de la obra (títulos, intertítulos, textos liminares) con su posición en el libro-impreso. Su eficacia depende de cuán profundo llegue el recorte peritextual de la obra misma. Es esta la que cierra o abre el acceso a su propio interior. Sin peritexto no hay índice y la búsqueda y acceso se limitan al hojear. Por eso, una obra tratadística suele tener un profuso peritexto intertitular jerarquizado, ya que en la argumentación hay que habilitarle al lector el acceso al detalle.

Por su lado, la TABLA DE CONTENIDOS es un dispositivo de hipervinculación en red habitualmente implementado en la maquetación de obras argumentativas, históricas, filosóficas o científicas, por la misma necesidad de accesibilidad aducida arriba. Hasta ahora ha sido empleada en la literatura en un solo caso: la novela experimental *Pale Fire* (1962) de Vladimir Nabokov.

Una tabla de contenidos conecta la iteración diferencial de ciertos dispositivos diferenciales (temas, conceptos, hechos, nombres, &c.) con su respectiva localización en el libro-impreso. Permite adentrarse más profundamente en el interior que el índice, enviando directamente a nodos de la iteración diferencial de un dispositivo en común, por lo que orienta fuertemente la lectura multicursiva.

Es así como *el índice hipervincula textos discretos* en tanto que *la tabla de contenidos hipervincula dispositivos diferenciales*. Ambos habilitan la multicursividad y facilitan la lectura atenta, la relectura, y el análisis.

El deslinde que hemos hecho entre *enlaces* e *hipervínculos* (tanto en el término ‘*links*’ en Nelson como en el de ‘*liens*’ en Audet) sirve para observar que, en ambos tipos de soportes, digital-electrónico y analógico-mecánico, los hipervínculos están prefijados, pero los enlaces no. Por ejemplo, cuando el lector de una colección o de un hipertexto digital pasa de un texto X a otro Y, lo hace usando alguno de los *hipervínculos* electrónicos o impresos programados a tal efecto (clicando el texto Y, o buscándolo en el índice impreso o por hojear), pero recién cuando haya leído ambos surgirán los *enlaces* (dispositivos diferenciales). Los *enlaces* son producto de la intertextualidad potencial ante la lectura empírica. Por el contrario, los *hipervínculos* son reales, fijos, y dependen de un programa de software (en el soporte digital) y de un diseño de maquetación (en el soporte analógico).

Finalmente, hay una diferencia importante a señalar en la recepción. El lector de un hipertexto digital *ya sabe* que puede transitarlo en diferentes recorridos, sabe que esos dispositivos se definen justamente por carecer de la linealidad secuencial que existe en el libro. Sin embargo, en la lectura de una colección en libro, los *habitus* de la orientación de tapa a contratapa y del respeto al Autor pueden hacer que esa alternativa permanezca oculta o resulte impensable.

Como ejemplos de *protohipertexto-impreso*, Aarseth (1997), Landow (1997) y Audet (2000) enumeran casos como *Mille plateaux* de Deleuze y Guattari, *Rayuela* de Julio Cortázar, y *S/Z* de Barthes. En lo que sigue, vamos a analizar en estos y otros casos de qué manera y grado los dispositivos tipográficos de hipervinculación habilitan o proponen la multicursividad.

## **A. Obras argumentativas**

### **Roland Barthes *S/Z***

Landow (1992:15-19) señala a *S/Z* (1970) como ejemplo de *proto-hipertextualidad* en la producción analítica académica. La razón que da el autor para su consideración es que, al igual que en el hipertexto digital, en *S/Z* se produce una desjerarquización de los discursos autorales, el texto de Barthes y el de Balzac, ya que aparecen en la misma fuente y tamaño, ambos formando parte del ‘texto principal’ que llena la caja. Solo se diferencian por el uso de letra normal (análisis de Barthes) y negrita (lexias recortadas y numeradas del texto de *Sarasine*).

<p>contrariamente a lo que ocurre aquí, los dos destinatarios no vienen dados por la historia, si el juego de palabras parece dirigirse a una sola persona (el lector, por ejemplo), hay que concebir a esta persona dividida en dos sujetos, en dos culturas, en dos lenguajes, en dos espacios de audición (de ahí la afinidad tradicional entre el juego de palabras y la «oscuridad»: el «Loco», vestido con un traje bipartito —dividido—, era antiguamente el funcionario de la doble interpretación). En relación a un mensaje idealmente puro (tal como se realiza en matemáticas), la división de la audición constituye un «ruido», hace que la comunicación sea oscura, falaz, azarosa: inoerta. Sin embargo, este ruido, esta incertidumbre, son producidos por el discurso con vistas a una comunicación: son dados al lector para que se alimente de ellos: lo que el lector lee es una contracomunicación, y si se quiere pensar que la doble interpretación desborda ampliamente los casos limitados del juego de palabras y del equívoco y en el fondo impregna, bajo formas y densidades diversas, toda la escritura clásica (precisamente por su vocación polisémica), se puede ver que las literaturas son en última instancia artes del «ruido»; lo que el lector consume es ese defecto de la comunicación, esa carencia del mensaje; lo que toda la estructuración edifica para él y le tiende como el más precioso de los alimentos es una <i>contra-comunicación</i>; el lector es cómplice no de tal o cual personaje, sino del propio discurso en la medida en que produce la división de la audición, la impureza de la comunicación: el discurso y no tal o cual de sus personajes es el único héroe positivo de la historia.</p> <p>(332) cuya atención tenía cierta malicia oculta de la que no debía darse cuenta un enamorado. * Por una parte, Sarrasine, por ceguera de enamorado, es incapaz de descifrar la estratagema: estructuralmente es como si se dirigiese a sí mismo un engaño; por otra parte, al constatar esta ceguera, el discurso tiende al lector un comienzo de desciframiento, plantea la estratagema como tal (HER. Enigma 6: equívoco). ** REF. El Enamorado (la venda sobre los ojos).</p> <p>(333) Esta publicidad fue como una puñalada que Sarrasine hubiese recibido de pronto en el corazón. Aunque dotado de una cierta fuerza de carácter y si bien ninguna circunstancia hubiese podido influir en su amor, * Sarrasine toma la soneta del tenor por un indicio no de malignidad, sino de indiscreción: se engaña a sí mismo (HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo). ** SEM. Energía.</p> <p>122</p>	<p>(334) tal vez no había pensado todavía que Zambinella era casi una cortesana * El olvido de Sarrasine (donde se repite como un eco esa «ignorancia de las cosas de la vida» en que lo había mantenido Boucardon) le sirve de engaño: hacer de la Zambinella una cortesana es confirmarla en su femineidad; dudar de su identidad social es evitar el dudar de su identidad sexual (HER. Enigma 6: engaño, de Sarrasine a sí mismo).</p> <p>(335) y que él no podía tener al mismo tiempo los gozos puros que hacen del amor de una joven algo tan delicioso y los fogosos arrebatos por los que una mujer de teatro hace pagar su peligrosa posesión. * REF. Paradigma de las Mujeres: joven/cortesana.</p> <p>(336) Reflexión y se resignó. * ACC. «Esperanza»: 9; compensar, resignarse (reanudación).</p> <p>(337) Sirvieron la cena. * ACC. «Orgía»: 3; cena.</p> <p>(338) Sarrasine y la Zambinella se sentaron sin ceremonias uno al lado del otro. * ACC. «Conversación II»: 1; sentarse juntos.</p> <p>(339) Hasta la mitad del festín, los artistas guardaron alguna compostura. * ACC. «Orgía»: 4; calma inicial.</p> <p>(340) y el escultor pudo conversar con la cantante. * ACC. «Conversación II»: 2; conversar.</p> <p>(341) La encontró aguda e ingeniosa; * SEM. Agudeza mental. Este <i>sans</i>, que es una especie de <i>hdpoz</i> en el cuadro caracteriológico de la Zambinella, sirve para corregir, según un esbozo eufemístico y conformista, lo que habría de hiriente en la imagen de una mujer retratada.</p> <p>(342) pero era de una pasmosa ignorancia * La ignorancia de la Zambinella equivale a su inmadurez física (SEM. Inmadurez).</p> <p>(343) y se mostró débil y supersticiosa. * La debilidad y la superstición equivalen a la pusilanimidad (SEM. Pusilanimidad).</p> <p>(344) La delicadeza de sus órganos se reproducía en su entendimiento. * Si se entiende por «órganos» de la Zambinella sus cuerdas vocales no se revela nada; pero si esos órganos son sus caracteres sexuales, se sugiere todo. Hay por lo tanto doble interpretación (HER.</p> <p>123</p>
--	--

Figura 1

Landow sostiene que eso horizontaliza la jerarquía, propia de la maquetación de los libros académicos, entre *texto ajeno* y *glosa propia* (nota, comentario), lo cual reconoce como una propiedad del hipertexto electrónico. En una supuesta edición digital, en el texto continuo de la novela de Balzac, tal cual aparece en el Anexo I de *S/Z*, cada lexia numerada estaría hipervinculada al correspondiente análisis de Barthes a través de su número. Landow comenta:

(...) una vez abierta y superpuesta al texto principal o bien colocada a un lado, la nota aparece como un documento independiente, aunque asociado, y no como una especie de texto subsidiario, secundario y eventualmente parásito. (18)

Y termina sosteniendo que “(...) *S/Z* de Barthes (...) es tanto una reconfiguración de las ediciones académicas convencionales como una parodia efectiva de ellas.” (160)

En nuestra opinión, Barthes no hace una *parodia* de un género académico sino que produce un texto crítico hipertextual adaptado a las necesidades de su análisis; es decir, el recorte del texto de *Sarrasine* en fragmentos discretos lectorales (lexias) para un análisis en red de las repeticiones diferenciales de funciones narrativas en los cinco códigos que propone.

Además de la lectura continua de tapa a contratapa, las ediciones de *S/Z* poseen un dispositivo hipervincular complejo que habilita la multicursividad y el acceso profundo al interior de la obra: un *índice convencional peritextual* y tres *anexos*, que conectan diferentes partes de la obra según esquemas en red.

El índice convencional registra el peritexto de los ‘capítulos’ numerados en romano y títulos individuales en el orden de tapa a contratapa.

<p>INDICE</p> <p>I. La evaluación 1</p> <p>II. La interpretación 2</p> <p>III. En contra de la connotación 4</p> <p>IV. A favor de la connotación, a pesar de todo 4</p> <p>V. La lectura, el olvido 6</p> <p>VI. Paso a paso 8</p> <p>VII. El texto esparcido 9</p> <p>VIII. El texto quebrado 10</p> <p>IX. ¿Cuántas lecturas? 11</p> <p>X. <i>Sarrasine</i> 12</p> <p>XI. Los cinco códigos 14</p> <p>XII. El tejido de las voces 15</p> <p>XIII. <i>Citar</i> 17</p> <p>XIV. La Antítesis I: el suplemento 21</p> <p>XV. La partitura 22</p> <p>XVI. La belleza 26</p> <p>XVII. El campo de la castración 28</p> <p>XVIII. Posteridad del castrado 30</p> <p>XIX. El índice, el signo, el dinero 32</p> <p>XX. El <i>fading</i> de las voces 33</p> <p>XXI. La ironía, la parodia 36</p> <p>XXII. Acciones muy naturales 42</p> <p>XXIII. El modelo de la pintura 44</p> <p>XXIV. La transformación como juego 48</p> <p>XXV. El retrato 50</p> <p>XXVI. Significado y verdad 51</p> <p>XXVII. La Antítesis II: el matrimonio 53</p> <p>XXVIII. Personaje y figura 55</p> <p>XXIX. La lámpara de alabastro 57</p> <p>XXX. Más allá y más acá 59</p> <p>XXXI. La réplica turbada 61</p> <p>XXXII. El retraso 62</p>	<p>Anexo 1</p> <p>Honoré de Balzac</p> <p>(1) SARRASINE</p> <p>(2) Yo estaba sumido en uno de esos ensueños profundos (3) que se apoderan de todo el mundo, aun de un hombre frívolo, en medio de las fiestas más tumultuosas. (4) Acababan de dar las doce de la noche en el reloj del Elysée-Bourbon. (5) Sentado en el hueco de una ventana (6) y oculto bajo los pliegues ondulados de una cortina de muaré, (7) podía contemplar a mis anchas el jardín de la mansión donde pasaba la velada. (8) Los árboles, imperfectamente cubiertos de nieve, se destacaban débilmente sobre el fondo grisáceo de un cielo nublado, apenas blanqueado por la luna. Vistos en medio de esta atmósfera fantástica, semejaban vagamente espectros mal envueltos en sus mortajas, imagen gigantesca de la famosa <i>danza de los muertos</i>. (9) Después, volviéndome del otro lado, (10) podía admirar la danza de los vivos: (11) un salón espléndido con paredes de oro y plata, con arañas centelleantes, brillante de bujías. Allí hormigueaban, bullían y mariposeaban las mujeres más bellas de París, las más ricas, las más encoquetadas, resplandecientes, vistosas, deslumbradoras, con sus diamantes, con flores en la cabeza, en el pecho, en los cabellos, sembradas por los vestidos o en guirnaldas a sus pies. Leves estremecimientos, pasos voluptuosos hacían ondear los encajes, las blondas, la muselina alrededor de sus delicadas caderas. Aquí y allá, algunas miradas demasiado vivas se abrían camino, eclipsaban las luces, el fuego de los diamantes y animaban aún más a corazones demasiado ardientes. Se sorprendían también movimientos de cabeza significativos para los amantes y actitudes negativas para los maridos. Los gritos de los jugadores, a cada golpe imprevisto, el tintineo del oro, se mezclaban con la música, con el murmullo de las conversaciones; y para acabar de aturdir a esta muchedumbre embriagada por todas las seducciones que el mundo puede ofrecer, un vapor de perfumes y la general embriaguez actuaban sobre las imaginaciones enloquecidas. (12) De esta manera tenía a mi derecha la sombría y silenciosa imagen de la muerte y a mi izquierda las discretas bacanales de la vida; aquí, la naturaleza fría, lúgubre, enlutada; allá, los hombres jubilosos. (13) En</p>
--	---

Figura 2

El **Anexo 1** (183-211) contiene el texto de *Sarrasine*, solo interrumpido por el número de *lexia* entre paréntesis producto del recorte de análisis; por lo que el texto de Balzac aparece dos veces en el libro, aunque siempre intervenido por la lectura de Barthes.

El **Anexo 2** “Las series de acciones” (212-15) es un dispositivo de recorrido por la novela en una *close-reading* teniendo como marco el código proairético. Su formato es una versión *ad-hoc* del diseño de la tabla de contenidos, que no sigue la serie alfabética, como es usual, sino “el orden de aparición [de cada acción] en su primer término”. Por tanto, se configura una compleja red de tipos de ACCIONES (dispositivos) y sus **variaciones** (repeticiones diferenciales). La hipervinculación de las iteraciones de cada acción se hace en referencia a las *lexias* en las que aparecen.



Anexo 2	
<p>LAS SERIES DE ACCIONES (ACC.)</p>	
<p>Como las acciones (o proairetismos) forman el armazón principal del texto legible, recordamos aquí las secuencias tal como han sido señaladas en el texto, sin intentar estructurarlas más. Cada término va seguido del número de su lexis. Las series están dadas según el orden de aparición de su primer término.</p>	<p><b>CARRERA:</b> ir a París (167). 2: entrar en el taller de un gran maestro (169). 3: abandonar al maestro (181). 4: ganar un premio (182). 5: ser consagrado por un gran crítico (194). 6: partir para Italia (185).</p> <p><b>RELACIONES:</b> 1: tener relaciones (192); 2: anuncio del fin de las relaciones (193). 3: fin de las relaciones (195).</p> <p><b>VIAJE:</b> 1: partir (197). 2: viajar (198). 3: llegar (199). 4: quedarse (200).</p> <p><b>TEATRO:</b> 1: entrar en el edificio (202). 2: entrar en la sala (206). 3: sentarse (207). 4: levantarse el telón (210). 5: oír la obertura (211). 6: entrada de la primera figura (216). 7: saludo de la primera figura (217). 8: canto de la primera figura (230). 9: salir del teatro (246). 10: volver a casa (250).</p> <p><b>PREGUNTA II:</b> 1: hecho por explicar (203). 2: inquirir (204). 3: recibir una respuesta (205).</p> <p><b>MOLESTIA:</b> 1: estar apesadumado, incómodo (208). 2: no sentir nada (214). 3: tensión (237). 4: inmovilidad aparente (238). 5: aislamiento (241). 6: estrechamiento (242). 7: ser penetrado (243). 8: goce (244). 9: vacío (247). 10: tristeza (248). 11: recuperar (249). 12: condición de la repetición (258).</p> <p><b>SEDUCCION:</b> 1: éxtasis (213). 2: extraversión (215). 3: placer intenso (219). 4: delirio (231). 5: delirio 1: frío (232). 6: delirio 2: calor (233). 6: delirio 3: mutismo (234).</p> <p><b>DECIDIR:</b> 1: condición mental de la elección (239). 2: plantear una alternativa (240).</p> <p><b>QUERER AMAR (empresa veleidosas):</b> 1: planteamiento de la empresa (240). 2: actividad de espera, dibujar (251): actividad de contemplación, alquilar un palco en el teatro (258). 4: pausa (260). 5: interrupción de la empresa (263). 6: anuncio de los términos que componen la pausa (264). 7: por la mañana, esculpir (265). 8: por la noche, el sofá (267). 9: aclimatar el oído (268). 10: acostumbra la vista (269). 11: resultado (270). 12: protección de la alucinación (271). 13: coartada y próterga (273). 14: resumen (276).</p> <p><b>QUERER MORIR:</b> 1: planteamiento del proyecto (240). 2: burlarse de una advertencia (297). 3: asumir los riesgos (412). 3: predicción, provocación del destino (413). 5: comentar por adelantado su muerte (524). 6: morir para las mujeres (530). 7: morir por los sentimientos (532). 8: morir para el arte (533). 9: asumir su muerte (540).</p> <p><b>PUERTA II:</b> 1: llamar (285). 2: abrir (286). 3: entrar (287).</p> <p><b>CITA:</b> 1: fijar una cita (288). 2: dar la aceptación al mensajero (289).</p>
<p><b>ESTAR SUMIDO:</b> 1: estar absorto (2). 2: salir (14).</p> <p><b>ESCONDORJO:</b> 1: estar oculto (6). 2: salir (13).</p> <p><b>MEDITAR:</b> 1: estar meditando (52). 2: cesar (53).</p> <p><b>MEIR:</b> 1: proterumpir (53). 2: cesar (62).</p> <p><b>UNIRSE:</b> 1: sentarse (63). 2: ir a sentarse al lado (65).</p> <p><b>NARRAR:</b> 1: conocer la historia (70). 2: conocer la historia (120). 3: proponer contar (140). 4: proponer una cita para contar una historia (141). 5: discutir el momento de la cita (142). 6: aceptar la cita (145). 7: rechazar la cita (146). 8: haber aceptado la cita (147). 9: orden de relato (149). 10: vacilar en contar (150). 11: orden reiterado (151). 12: orden aceptado (152). 13: efecto castrador del relato (352).</p> <p><b>PREGUNTA I:</b> 1: hacerse una pregunta (94). 2: verificar (95).</p> <p><b>TOCAR:</b> 1: tocar (95). 2: reaccionar (97). 3: generalización de la reacción (99). 4: huir (100). 5: refugiarse (101).</p> <p><b>CUADRO:</b> 1: echar una mirada a la redonda (107). 2: advertir (108).</p> <p><b>ENTRAR:</b> 1: anunciarse por un ruido (122). 2: entrar (123).</p> <p><b>PUERTA I:</b> 1: llegar a una puerta (125). 2: llamar (126). 3: aparecer (haberse abierto) (127).</p> <p><b>ADIOS:</b> 1: cambiar (antes de dejarlo) (128). 2: besar (129). 3: decir adiós (130).</p> <p><b>DON:</b> 1: incitar (o ser incitado) al don (132). 2: entregar el objeto (133). 3: aceptar el don (134).</p> <p><b>PARTIR:</b> 1: querer salir (135). 2: suspender la partida (136). 3: volver a partir (137).</p> <p><b>INTERNADO:</b> 1: estar-interno (154). 2: ser expulsado (165).</p>	<p>212</p>
<p>212</p>	<p>213</p>

<p>3: agradecer al mensajero (290). 4: dar la aceptación al emisor de la cita (292). 5: cita cumplida (304).</p> <p><b>SALIR:</b> 1: de un primer lugar (291). 2: de un segundo lugar (294).</p> <p><b>VESTIRSE:</b> 1: querer vestirse (293). 2: vestirse (300).</p> <p><b>ADVERTENCIA:</b> 1: hacer una advertencia (295). 2: hacer caso omiso (297).</p> <p><b>ASESINATO:</b> 1: designación del futuro asesino (295). 2: señalización de la víctima (479). 3: petición de información (480). 4: información recibida (481). 5: evaluación y decisión interior (482). 6: orden secreta (483). 7: entrada de los asesinos (537). 8: asesinato del héroe (538). 9: firma del asesinato (539). 10: explicación final (542).</p> <p><b>ESPERANZA:</b> 1: esperar (303). 2: ser decepcionado (314). 3: compensar (315). 4: esperar (316). 5: compensar (317). 6: ser decepcionado (328). 7: compensar (329). 8: esperar (330). 9: compensar, resignarse (336).</p> <p><b>RECORRIDO:</b> 1: partir (305). 2: recorrer (305). 3: penetrar (309). 4: llegar (311).</p> <p><b>ORGIA:</b> 1: algunos precursos (310). 2: anuncio retórico (313). 3: cena (337). 4: calma inicial (339). 5: vinos (345). 6: nombramiento de la orgia (356). 7: cantar (357). 8: abandonarse, anuncio (358). 9: abandonarse 1: conversaciones desenfrenadas (360). 10: abandonarse 2: dormir (361). 11: abandonarse 3: derramar vino (362). 12: abandonarse, reanudación (363). 13: fin (el alba) (390).</p> <p><b>CONVERSACION I:</b> aproximarse (319). 2: sentarse (329). 3: hablar (329).</p> <p><b>CONVERSACION II:</b> 1: sentarse juntos (338). 2: conversar (340).</p> <p><b>FELICIDAD:</b> 1: acto de violencia, signo de un carácter peligroso (355). 2: miedo de la víctima (364). 3: nuevo terror de la víctima (378). 4: miedo premonitorio (386). 5: miedo persistente (395). 6: premonición de la desgracia (453). 7: reacción de miedo (476). 8: sentimienta de amenaza (487). 9: tranquilizarse (493). 10: desconianza subsiguiente (496).</p> <p><b>SECUESTRO:</b> 1: acondicionamiento del seductor (369). 2: raptar a la víctima (370). 3: cambiar de lugar (371). 4: haber premeditado el rapto (372). 5: detensa armada de la víctima (373). 6: fuga de la víctima (380). 7: cambiar de lugar (381). 8: persecución (382). 9: fracaso del secuestro, retorno al orden (387).</p> <p><b>EXCURSION:</b> 1: proposición (390). 2: aquiescencia general (391). 3: alquilar coches (392). 4: alegría colectiva (394). 5: llegar a la meta de la excursión (431). 6: paseo por los bosques (436). 7: retorno (454).</p> <p><b>PASEO AMOROSO:</b> 1: subir al mismo coche (393). 2: conversación a solas (395). 3: querer besar (414). 4: resistir (415). 5: llegar a su</p>	<p>término (431). 6: ayudar a bajar del coche (452). 7: retorno por separado (454).</p> <p><b>DECLARACION DE AMOR:</b> 1: petición de confesión (398). 2: eludir la confesión exigida (399). 3: primera razón de rechazo: inconstancia (400). 4: segunda razón de rechazo: exigencia (403). 5: tercera razón: exclusión (404). 6: prohibición de amar (406). 7: la amistad, no el amor (407). 8: protesta de amor (409). 9: don de la vida (413). 10: don del arte (416). 11: cuarta razón de rechazo: imposibilidad física (417). 12: negación de la negación (419). 13: orden de olvidar (425). 14: permanecer silencioso (429). 15: orden de abandonar (446). 16: orden de callarse (447). 17: despedida definitiva (449).</p> <p><b>RAPO:</b> 1: decisión y planes (455). 2: informaciones previas (456). 3: reclutamiento de los cómplices (460). 4: disposiciones tomadas (461). 5: medio rápido de fuga (463). 6: reunión de los cómplices (493). 7: emboscada (494). 8: partida inocente de la víctima (497). 9: secuestro (498). 10: trayecto (500). 11: llegada al lugar del encuentro (501).</p> <p><b>CONCIERTO:</b> 1: invitación (457). 2: llegar tarde (462). 3: numeroso público (464). 4: llegar al salón de música (465). 5: salir del salón de música (492).</p> <p><b>INCIDENTE:</b> 1: llamada de la atención del artista que está en escena (474). 2: atención despierta (475). 3: turbación del artista (476). 4: turbación colectiva (477). 5: interrupción del espectáculo (478). 6: dominarse (484). 7: reanudar el espectáculo (485). 8: negativa a prolongar el espectáculo (488).</p> <p><b>AMENAZA:</b> 1: predicción del final (489). 2: víctima aterrorizada (499). 3: víctima inmóvil (502). 4: víctima muda (504). 5: primera petición de piedad (511). 6: segunda petición de piedad (514). 7: primera amenaza de muerte (515). 8: retirada de la amenaza (516). 9: segunda amenaza de muerte (522). 10: retirada de la amenaza (523). 11: tercera amenaza de muerte (533). 12: petición de socorro (536). 13: llegada de los salvadores (537). 14: eliminación del agresor (538). 15: retorno con los salvadores (542).</p> <p><b>ESTATUA:</b> 1: tematización del objeto (503). 2: percibir el objeto (519). 3: estar desilusionado (520). 4: desesperación (526). 5: gesto de destrucción (533). 6: la estatua salvada (534). 7: la estatua reconstruida (544).</p>
<p>214</p>	<p>215</p>

El Anexo 3 “Índice razonado” (215-20) conecta en red el conjunto de textos teóricos que Barthes produce a partir del análisis. Es un híbrido entre índice y tabla de contenidos estructurado según una concatenación lógica de nociones, aserciones, prescripciones, y axiomas, relacionadas con cuestiones tipológicas, metodológicas, y de codificación, entre otras. Este índice vincula esos ítems con los *capítulos* numerados en romano.

<p>Anexo 3</p> <p>INDICE RAZONADO</p> <p>1. LO LEGIBLE</p> <p>1. La Tipología I: la evaluación</p> <p>a. No hay crítica sin una tipología de los textos (I).</p> <p>b. Fundamento de la tipología: la práctica de la escritura, lo escribible. Por qué lo escribible es el primer valor: el lector como productor del texto (I).</p> <p>c. El valor reactivo de lo escribible: lo legible, lo clásico (I).</p> <p>2. La Tipología II: la interpretación</p> <p>a. Cómo diferenciar la masa de los textos legibles: la apreciación del plural del texto (II).</p> <p>b. El instrumento apropiado de esta apreciación: la connotación; sin engañarse, es necesario seguir distinguiéndola de la denotación (III, IV).</p> <p>c. El texto clásico como plural, pero plural parsimonioso (II).</p> <p>3. El Método I: condiciones de atención al plural</p> <p>a. Aceptar como «prueba» de la lectura su poder de sistematización (V). Segunda y primera lectura (IX), reversión de las lecturas sobre el texto (LXXI).</p> <p>b. Admitir que el olvido de los sentidos constituye la lectura (no hay «suma» del texto) (V).</p> <p>c. Analizar un texto único (VI); este análisis posee un valor teórico (VI); permite disipar la ilusión de que en un texto existe lo insignificante y que la estructura no es más que un «dibujo» (VI, XXI).</p> <p>d. Desplazarse paso a paso a lo largo del texto tutor, sin perjuicio de sembrarlo de digresiones, que son marcas del plural intertextual (VI).</p> <p>e. No intentar establecer una estructura profunda y última del texto (VI), ni reconstituir el paradigma de cada código: en-</p> <p>216</p>	<p>carar estructuras múltiples, en fuga (XI, XII); preferir la estructuración a la estructura (VIII, XII); buscar el juego de los códigos, no el plan de la obra (XXXIX).</p> <p>4. El Método II: operaciones</p> <p>a. El fraccionamiento del continuo textual en cortos fragmentos contiguos (lexias) es arbitrario pero cómodo (VII).</p> <p>b. Lo que se intenta localizar: los sentidos, los significados de cada lexia, sus connotaciones. Diversos accesos a la connotación: definicional, tópica, analítica, topológica, dinámica, histórica, funcional, estructural, ideológica (IV).</p> <p>c. El análisis proporciona materiales para diversas críticas (VIII, LXXXI). Esto no implica un liberalismo que concediera una parte de verdad a cada crítica, sino una observancia de la pluralidad de los sentidos como ser, no como descuento o tolerancia (II).</p> <p>d. El texto elegido: <i>Sarrasine</i>, de Balzac (X y anexo 1).</p> <p>II. LOS CODIGOS</p> <p>1. El código en general (XII)</p> <p>a. La fuga perspectiva de los códigos (VI, XII, LXVII). No dejen el tipo de los códigos: problemas críticos, la temática infinita (XI); el texto balzaciano (XC); el autor como texto (XC), no como dios (LXXIV).</p> <p>b. Lo «ya-escrito» (XII, XXXVI).</p> <p>c. El código como voz anónima (XII, LXIV). La ironía como voz (XXI).</p> <p>2. Código de las Acciones, voz de la Empiria (LXXXVI)</p> <p>a. Constituir una secuencia de acciones es encontrarle un nombre (XI, XXXVI).</p> <p>b. El código empírico se apoya en varios saberes (LXVII). No hay otra lógica proairética que la de lo ya-escrito, ya-leído, ya-visto, ya-hecho (XI), trivial o novelesco (XI), orgánico o cultural (XXVI, LXXV).</p> <p>c. Expansiones de la secuencia: el árbol (LVI), el entrelazado (LXXVIII).</p> <p>d. Funciones: plenitud (XLVI), desvalorización (XLV). El código de las acciones determina fundamentalmente la legibilidad del texto (LXXXVI).</p> <p>217</p>
---	---

Es relevante remarcar que al hipervincular en el anexo 2 las **acciones** con las **lexias** y en el Anexo 3 las **nociones** razonadas con los **capítulos**, estos dispositivos se vuelven internos al sistema de remisiones de la obra, se desconectan del número de página y se independizan del soporte, por lo que se mantienen constantes en todas las ediciones.

Entonces, para posibilitar la multicursividad propia de un hipertexto, en *S/Z* se implementan estos dispositivos hipervinculares diseñados en producción que habilitan tres orientaciones de lectura: el trayecto lineal y continuo de tapa a contratapa (*Índice*) y dos redes discontinuas (*Anexos 2 y 3*) que permiten un gran número de recorridos alternativos a través del libro.

### Julia Kristeva *Semeiotiké*

El libro contiene una colección de ensayos autónomos previamente publicados, junto con un “índice razonado”, un dispositivo de hipervinculación de ocho páginas, que permite interconectarlos en red. Este se divide en ‘capítulos’ y ‘subcapítulos’ a través de los cuales se desarrolla “una lectura de *conjunto*” en que los postulados ordenados de manera temática y argumentativa se conectan con fragmentos de diferentes ensayos a través de la paginación.

Este índice va precedido de un breve peritexto en el que se explica su funcionamiento:

Este índice razonado de los *conceptos* fundamentales, o, más exactamente, de las *intervenciones* teóricas más decisivas, pretende trazar la línea que, después de una lectura de

*conjunto*, emerge para permitir seguir los niveles sucesivos de aproximación, dispersos en la pluralidad de los estudios, constituyendo un nuevo problema.

Sin desear unificar lo que se diferencia por la *temporalidad* de su elaboración, así como por el grado de aproximación *científica y teórica*, el índice designará las direcciones esenciales de un proyecto global, *a continuar*, visto desde la última etapa de trabajo. (...)

Se señala que los cuatro capítulos de este índice se entrecruzan y son difíciles de aislar entre sí. Pero si bien forman un sistema, no detienen el curso de la investigación y solo plantean un objeto de análisis *abierto*.

**Index**

Cet index raisonné des concepts fondamentaux — ou, plus exactement, des interventions théoriques les plus décisives — est destiné à tracer la ligne qui, après une lecture d'ensemble, se dégage pour permettre de suivre les niveaux d'approche successifs, dispersés dans la pluralité des études, en train de constituer une problématique nouvelle.

Sans vouloir unifier ce qui est différencié par la temporalité de son élaboration aussi bien que par le degré d'approximation scientifique et théorique, l'index désignera les directions essentielles d'un projet global, à poursuivre, vu depuis le dernier stade du travail.

Certains de ces concepts-interventions, formulés antérieurement par des auteurs différents, trouvent dans nos études un développement autre : nous les avons donc repris.

On remarquera que les quatre chapitres de cet index s'entrecroisent et sont difficilement isolables l'un de l'autre. Mais s'ils forment un système, ils n'arrêtent pas le cours de la recherche, et ne font que poser un objet d'analyse ouvert.

**A. LE LIEU SÉMIOTIQUE**

**I. LA SÉMIOTIQUE COMME SCIENCE ET THÉORIE.**

**1. L'émergence de la sémiotique :** remontant aux stoïciens, elle rejoint la démarche axiomatique (p. 19, 138-146); le terme saussurien de sémiologie (p. 20-21); la sémiotique et l'ensemble des sciences (p. 21-23); science interdisciplinaire (p. 27).  
— la sémiotique comme théorie (p. 22-23); comme métathéorie

<p style="text-align: center;">Index</p> <p>312</p> <p>(p. 24-25, 128); comme interrogation des discours y compris du sien propre (p. 23-24, 26-27, 227-228); — la sémiotique comme "logique dialectique" (p. 23).</p> <p>2. La sémiotique et les sciences annexes : sémiotique et linguistique (p. 20, 88, 149); sémiotique et mathématique, logique, psychanalyse (p. 23, 26, 140-143); le signe mathématique sans dehors et la sémiotique isomorphe à la productivité (p. 113, 130, 138-140); la sémiotique déplace l'esthétique littéraire, la rhétorique et leurs travestissements (p. 9-19, 126, 147-149).</p> <p>3. La sémanalyse : ouvre à l'intérieur du système du signe l'autre scène de la signification dont la structure n'est qu'une retombée décalée (p. 11, 15, 27, 209-215, 218-223); le sujet entre la structure brisée et l'engendrement signifiant (p. 227); discours sémanalytique et texte écrit (p. 25-26, 228).</p> <p style="text-align: center;"><b>11. LA MATRICE DU SIGNE ET SA TRAVERSÉE.</b></p> <p>1. Le signe, le sens, l'échange. — topologie du signe : histoire de la dyade signifiant/signifié (p. 33); le signe et la métaphysique; le signe est associatif et substitutif; instaure une ressemblance (p. 137-139); la ressemblance se retrouve comme trait radical du vraisemblable sémantique (p. 151, 157-164); le signe comme représentamen exige une chaîne communicative (p. 164-166); dénotation, connotation (p. 23, 198); dédoublement du signe dans le discours rhétorique — la polysémie et l'évanouissement du sens dans la pluralisation (p. 160-161); le signe-base de la société d'échange, zone du sujet (p. 210, 212); élément spéculaire, voile de l'engendrement de la signification (p. 218, 222); — la matrice signifiante suit un changement historique : différences du symbole et du signe (p. 15-18, 183); — le sujet, la communication : décentrement du sujet dans l'espace paragrammatique, le "sujet zéologique" (p. 134-136, 212-214); le texte comme mise à mort du sujet (p. 290-300, 304-307); le</p>	<p style="text-align: center;">Index</p> <p style="text-align: right;">313</p> <p>sujet dissout dans le texte puisque traversant l'entrave de l'Un, du Dehors et de l'Autre (p. 14-17); la communication vraisemblabilise (p. 164-166); le vraisemblable constitue l'autre en tant que même (p. 164); la distinction pratique-productivité/communication-signification (p. 29-32); le discours romanesque dans la chaîne sujet-destinataire (p. 94-97). — la temporalité : la sémiotique devrait se construire comme une chronothéorie (p. 23); le temps rhétorique introduit par des séquences qui mimet la structure de la proposition sujet-prédicat (p. 170); le sujet du discours ne peut suspendre le principe de "vérité" discursive que dans une temporalité T<sup>-1</sup> (p. 164); la temporalité romanesque : théologique, linéaire, réglée par la non-dissolution (p. 66); la temporalité scripturale — présent massif de l'énonciation inférentielle (p. 76); le hors-temps textuel, ses rapports au présent, à l'imparfait, à la nominalisation (p. 273-279).</p> <p>2. La productivité pré-sens. — le travail dans la langue : l'idéologie de la signification censure la problématique du travail (p. 9-11); l'étrangement par rapport au sens et à la communication (p. 9); la translinguistique (p. 81). — la pratique signifiante : comme système modelant secondaire (p. 14-15); — la production : envisager un système sémiotique du point de vue de sa production (p. 11-11); la production comme dépense, autre scène, non représentable et non mesurable (p. 219 2); objet de la sémiotique postfreudienne (p. 27); l'apport de Marx, la <i>Darstellung</i> et la productivité antérieure à l'échange (p. 30-33); le geste comme production : irréductible au langage verbal, dépense antérieure au phénomène de la signification (p. 34-37); le texte comme productivité (p. 179-181); le texte comme un pouvoir-écrite (p. 149); la production est indicible dans une rhétorique littéraire (p. 114); mesure inhérente du texte mais irréductible au texte dit (produit) (p. 177-178); exige un réseau d'axiomes logiques polymorphes (p. 180); la productivité indécidable (p. 181); — la signifiante : le surplus de travail excédant la chaîne signifiante (p. 11); engendrement doublement saisissable : 1. engendrement du tissu de la langue, 2. engendrement du sujet qui se met en position de présenter la signifiante (p. 219, 222, 227, 290-299);</p>
--	---

Es así como esta lectura que la autora hace *a posteriori* de la (re)colección de sus ensayos produce un compositum argumentativo que se desarrolla mediante una red de entradas y salidas de los mismos en una lectura multicursiva transversal al soporte.

## Deleuze y Guattari *Mille plateaux*

En el prefacio a *Mille Plateaux* (1980), Deleuze y Guattari (en adelante, DG) especifican que “a estas mesetas se las puede leer independientemente las unas de las otras (...)” (8), lo cual señala la condición discreta de los quince textos numerados en arábigo, y asimismo funciona como orientación de lectura multicursiva a través de otros trayectos que no sean el que aparece de tapa a contratapa. Sin embargo, la frase citada continúa: “(...) excepto la conclusión que debería ser leída al final.” De esta manera, se prescribe una única salida de la colección, pero que, como veremos, adquiere un funcionamiento más complejo que el de la síntesis final, propia de un tratado filosófico. Paralelamente, la “Introducción”, donde se describe la figura del rizoma y su funcionamiento, posee una estructura discursiva mucho más cercana a la del modelo argumentativo convencional<sup>216</sup>. De este modo, una orientación más pivotante de lectura está dada por los textos posicionalmente fijos de entrada y salida del conjunto: “Introduction: Rhizome” y “Conclusion: règles concrètes et machines abstraites”. La parte remática de estos títulos fija su localización en la estructura y el orden de lectura. Si esa indicación no apareciera, ambos textos se podrían ubicar al nivel de las trece mesetas interiores y la multicursividad sería completa. Estos títulos territorializan esas dos mesetas en contra de las leyes de ruptura asignificante y de cartografía del rizoma por lo que el mapa de las trece mesetas interiores se encuentra contenido o enmarcado por una estructura peritextual pivotante (Introducción→[mesetas]→Conclusión), como calco del trayecto teleológico, cerrado y unicursivo del formato argumentativo convencional.

Es en el espacio interno de las trece mesetas que la lectura deviene multicursiva por la instrucción habilitante de los autores mismos arriba citada; y para su actualización en soporte se dan diversas orientaciones a través de dos dispositivos hipervinculares: al comienzo un “sommaire” y al final una “table de matières”<sup>217</sup>. Además, en la “Conclusion” existen números maquetados fuera de la caja tipográfica que remiten a las mesetas como líneas de fuga para una relectura en red.

Ambos, el “sommaire” (Figura 1) y la “table de matières” (figura 2) se basan en el peritexto de la obra (los títulos de las quince mesetas) y muestran la secuencia elegida para satisfacer el régimen de secuenciación, cuya relevancia como trayecto de lectura, como vimos, las instrucciones se encargan de igualar a todos los otros.

---

<sup>216</sup> El discurso argumentativo es mucho más ‘ortodoxo’, racional, consecutivo; por ejemplo, se proponen “principios” para describir el rizoma.

<sup>217</sup> Hay que señalar que en la tipografía en francés se usa la frase “table de matières” para referirse a lo que en la tipografía en español se denomina “índice”.

sommaire

AVANT-PROPOS .....	8
1. INTRODUCTION : RHIZOME .....	9
2. 1914 — UN SEUL OU PLUSIEURS LOUPS ? .....	38
3. 10 000 av. J.-C. — LA GÉOLOGIE DE LA MORALE .....	53
4. 20 novembre 1923 — POSTULATS DE LA LINGUISTIQUE .....	95
5. 587 av. J.-C. — SUR QUELQUES RÉGIMES DE SIGNES .....	140
6. 28 novembre 1947 — COMMENT SE FAIRE UN CORPS SANS ORGANES ? .....	185
7. Année zéro — VISAGÉITÉ .....	205
8. 1874 — TROIS NOUVELLES OU « QU'EST-CE QUI S'EST PASSÉ ? » .....	235
9. 1933 — MICROPOLITIQUE ET SEGMENTARITÉ .....	253
10. 1730 — DEVENIR-INTENSE, DEVENIR-ANIMAL, DEVENIR-IMPERCEPTIBLE .....	284
11. 1837 — DE LA RITOURNELLE .....	381
12. 1227 — TRAITÉ DE NOMADOLOGIE : LA MACHINE DE GUERRE .....	434
13. 7 000 av. J.-C. — APPAREIL DE CAPTURE .....	528
14. 1440 — LE LISSE ET LE STRIÉ .....	592
15. CONCLUSION : RÉGLES CONCRÈTES ET MACHINES ABSTRAITES .....	626
TABLE DES REPRODUCTIONS .....	643
TABLE DES MATIÈRES .....	645

Figura 1: Índice sumario de *Mil mesetas*

Los títulos temáticos de las trece mesetas contienen además una datación que señala un recorte de temporalidad histórica entre el año 10.000 antes de Cristo y el 28 noviembre de 1947; y cuyo orden cronológico aparece alterado en la secuencia del libro. Esta información habilita una *secuencia cronológica como orientación de lectura implícita* a la obra misma ya que es sugerida por la mera presencia de estas fechas. Esa orientación marcaría el trayecto por las trece mesetas interiores en la siguiente secuencia: 3, 13, 5, 7, 12, 14, 10, 11, 8, 2, 9, 4, 6.

<p>table des matières</p> <p>6. 28 novembre 1947 — COMMENT SE FAIRE UN CORPS SANS ORGANES ? .....</p> <p>7. Année zéro — VISAGÉITÉ .....</p> <p>8. 1874 — TROIS NOUVELLES OU « QU'EST-CE QUI S'EST PASSÉ ? » .....</p> <p>9. 1933 — MICROPOLITIQUE ET SEGMENTARITÉ .....</p> <p>10. 1730 — DEVENIR-INTENSE, DEVENIR-ANIMAL, DEVENIR-IMPERCEPTIBLE .....</p> <p>11. 1837 — DE LA RITOURNELLE .....</p> <p>12. 1227 — TRAITÉ DE NOMADOLOGIE : LA MACHINE DE GUERRE .....</p> <p>13. 7 000 av. J.-C. — APPAREIL DE CAPTURE .....</p> <p>14. 1440 — LE LISSE ET LE STRIÉ .....</p> <p>15. CONCLUSION : RÉGLES CONCRÈTES ET MACHINES ABSTRAITES .....</p> <p>TABLE DES REPRODUCTIONS .....</p>	<p>MILLE PLATEAUX</p> <p>6. 28 novembre 1947 — COMMENT SE FAIRE UN CORPS SANS ORGANES ? .....</p> <p>7. Année zéro — VISAGÉITÉ .....</p> <p>8. 1874 — TROIS NOUVELLES OU « QU'EST-CE QUI S'EST PASSÉ ? » .....</p> <p>9. 1933 — MICROPOLITIQUE ET SEGMENTARITÉ .....</p> <p>10. 1730 — DEVENIR-INTENSE, DEVENIR-ANIMAL, DEVENIR-IMPERCEPTIBLE .....</p> <p>11. 1837 — DE LA RITOURNELLE .....</p>	<p>TABLE DES MATIÈRES</p> <p>12. 1227 — TRAITÉ DE NOMADOLOGIE : LA MACHINE DE GUERRE .....</p> <p>13. 7 000 av. J.-C. — APPAREIL DE CAPTURE .....</p> <p>14. 1440 — LE LISSE ET LE STRIÉ .....</p> <p>15. CONCLUSION : RÉGLES CONCRÈTES ET MACHINES ABSTRAITES .....</p> <p>TABLE DES REPRODUCTIONS .....</p>
---	---	---

Figura 2 — Índice de *Mille Plateaux*

La “table de matières” resulta un tipo de índice más desarrollado y convencional, del cual el *sumario* es un resumen. Aparecen aquí listas de enunciados que, por no existir como subtítulos en el interior de las mesetas, no se les asigna número de página. Esa falta de precisión topográfica en la hipervinculación al interior de las mesetas corre el riesgo de inhabilitar este índice como

mapa o guía de navegación. Se podrían leer estas listas breves, quizás, como versiones fractales de las mesetas, de menor resolución, como microrrizomas que ubicarían adrede al lector en el texto de manera *imprecisa*; pero también, se las podría leer como resúmenes pivotantes de las *ideas principales* en cada meseta. Se puede afirmar que, desde el punto de vista de la habilitación de la multicursividad, estas micromesetas no permiten transformar en una lectura rizomática la orientación de tapa a contratapa producida por el eje pivotante de encuadernación.<sup>218</sup>

El bloque de texto de la Conclusión está recortado por subtítulos temáticos que reúnen un conjunto no exhaustivo de las nociones que forman parte de los dispositivos diferenciales de toda la colección (Figura 3). En la secuencia del libro, que no respeta el orden alfabético, las nociones que aparecen son: *S Strates, stratification; A Agencements; R Rhizome; C Plan de Consistence, Corps sans organes; D Déterritorialization; M Machines abstraites (diagramma et phylon)*

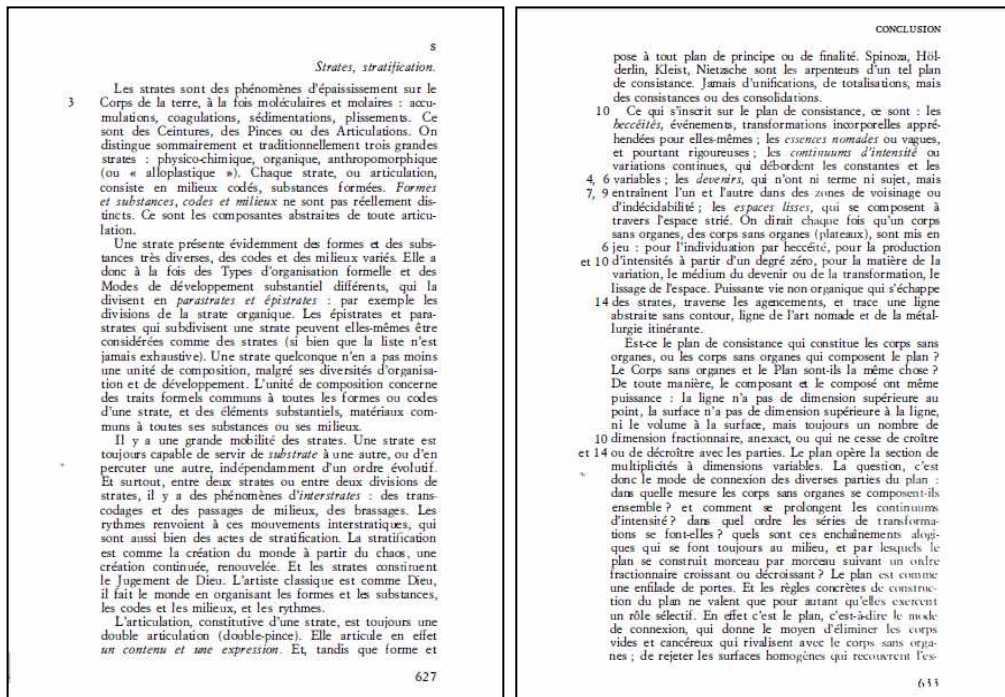


Figura 3: números fuera de la caja en la Conclusión que remiten a las mesetas

Aparecen además números arábigos maquetados en el margen izquierdo fuera de caja (Figura 3) que señalan líneas de fuga desde este texto hacia las mesetas pero que, nuevamente, su uso se dificulta por la falta de hipervinculación más precisa al interior de cada una de ellas. En términos llanos de instrucción, programa u orientación de lectura esto implicaría que cada vez que aparece un número, el lector detenga allí su lectura de la conclusión, salte a la meseta indicada, la lea por completo (porque no hay instrucción espacial más detallada que esta), vuelva a la conclusión, y así sucesivamente.

<sup>218</sup> Por supuesto, para DG “(...) el libro como realidad natural es pivotante, con su eje y las hojas alrededor.” [“(...) le livre comme réalité naturelle est pivotant, avec son axe, et les feuilles autour.” (11)]

Es así, entonces, que, de los tres dispositivos, el *sommaire* y los números en la conclusión son los que más contribuyen a orientar la multicursividad del rizoma, pero la *table de matières* no hipervincula con detalle al interior de las mesetas ya que estas carecen de cortes internos de la continuidad pivotante del discurso. Es decir, las mesetas como unidades mínimas son textos discretos relativamente extensos a cuyo interior rizomático no se hace factible acceder de otra manera que mediante el hojear o la lectura lineal, secuencial, teleológica, siguiendo de principio a fin el ‘hilo’ del discurso, paradigmáticamente pivotante.

Acerca de la estructura y la producción de la obra comentan DG:

[1] Llamamos ‘meseta’ a toda *multiplicidad conectable con otras* por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma. Hemos escrito este libro como un rizoma. Lo hemos compuesto de mesetas. [2] *Si le hemos dado una forma circular, sólo fue en broma.* [3] Al levantarnos cada mañana, cada uno de nosotros se preguntaba qué mesetas iba a tomar, y escribía *cinco líneas aquí, diez líneas más allá...*<sup>219</sup> (énfasis y números añadidos)

En [1] se plantea la colección como multiplicidad de textos discretos que son a su vez multiplicidades conectables a otras multiplicidades mediante dispositivos diferenciales, y así sucesivamente, extendiéndose el rizoma. [2] La *forma circular* la produce el orden pivotante *Introducción* → *Conclusión* de la argumentación convencional. Y [3] la meseta fue producto de un agregado de fragmentos singulares, pero que, al integrarse a la continuidad del discurso, terminan indiferenciándose.

Si sumamos a esto la estructura con que la *Introducción* y la *Conclusión* envuelven la subcolección interna de mesetas-rizomas, se puede decir que en *Mille Plateaux* se presentan devenires opuestos hacia una lectura pivotante y otra rizomática que ubican la obra en una zona intermedia entre estas figuras del caosmos que proponen los autores. De hecho, el acceso hipervinculado al interior del conjunto, analizado arriba en *S/Z*, así como en otros casos que veremos a continuación, es mucho más eficiente que en *Mille plateaux*, habilitando más adecuadamente la lectura rizomática o multicursiva.

---

<sup>219</sup> “Nous appelons « plateau » toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome. Nous écrivons ce livre comme un rhizome. Nous l'avons composé de plateaux. Nous lui avons donné une forme circulaire, mais c'était pour rire. Chaque matin nous nous levions, et chacun de nous se demandait quels plateaux il allait prendre, écrivant cinq lignes, ici, dix lignes ailleurs.” (33)

## B. Obras literarias

### Julio Cortázar *Rayuela*

No solo Aarseth (1997:7), Audet (2000: 117) y Landon (2006: 91, 100 y 259), incluyen *Rayuela* en sus listas de proto-hipertextos impresos; Carlos Aletto (2014) sostiene que:

La preocupación cortazariana por los derechos de los lectores tiene su génesis casi tres décadas antes de la llegada de las lecturas hipertextuales: recién en 1989, el norteamericano Michael Joyce publica su novela *Afternoon: a Story* (sic). Nadie duda hoy en señalar a *Rayuela* como uno de los textos precursores de la hipertextualidad.<sup>220</sup> (23-4)

En su estudio del *Cuaderno de Bitácora* (1983), Ana María Barrenechea sostiene que “el núcleo que genera el proceso de escritura de *Rayuela* es ‘La araña’”. “(...) la compleja red de relaciones y alusiones que tiende este núcleo primario (...) hasta abarcar toda la novela.” (21) y categoriza este núcleo como *matriz* (127) de la obra.

Llamo *matriz* a un micro-texto que ostenta una estructura homóloga a la estructura central del macro-texto y que la revela por su mayor simplicidad y su menor escala. Contra otros usos del término, el mío es un concepto estático en oposición al concepto dinámico de *núcleo generador*, que empleo para designar el micro-texto cuyos componentes combinados y transformados producen por el trabajo textual el desarrollo sucesivo de otros núcleos encadenados. (127, nota 6 de la página 20)

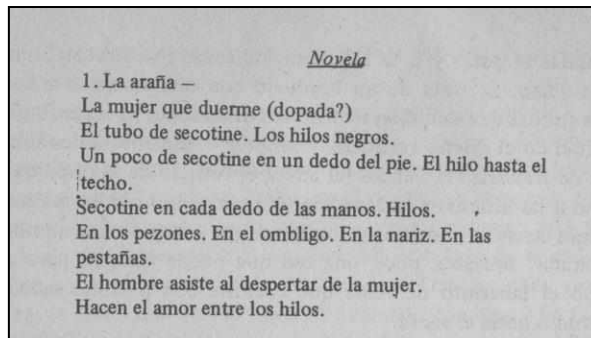
A través de su paginación, el *Cuaderno de bitácora* registra las etapas sucesivas de la producción de *Rayuela*. Barrenechea remarca que recién “(a)l llegar a la página 39, Cortázar la encabeza con la palabra *Novela*, y la inaugura así:”<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> Acerca de *afternoon: a story* (1990) comenta Landow (1992): “Michael Joyce, un autor de hipertexto, desconfía de la conclusión. En su *Afternoon* (sic), una ficción en hipertexto de 538 lexias, la sección acertadamente titulada ‘obras en curso’ avisa al lector: ‘Como en cualquier ficción, la conclusión es un atributo sospechoso, aunque se manifieste aquí cuando la historia ya no progresa, o lo hace en círculo, o cuando uno se cansa de los trayectos y concluye la experiencia de lectura’. Dicho de otro modo, Joyce deja al lector toda la responsabilidad de la conclusión. Cuando el lector se ha cansado y decide dejar de leer, pues, se termina la historia. No obstante, Joyce prosigue: ‘Incluso así, habrá muchas más posibilidades de las que podrían pensarse a primera vista. La palabra que no lo convenza la primera vez que lea un pasaje podrá llevarlo a donde quiera la próxima vez que encuentre dicho pasaje; y lo que a veces parece ser un bucle, como la memoria, arranca en otra dirección.’ Leyendo el muy alusivo *Afternoon*, que presenta una multitud de puntos de partida dentro de cada lexia así como nexos en perpetuo cambio, se ve en seguida lo que Joyce quiere decir.” (143) “Nuestra colaboración al relato y creación de la historia no es completa ni específicamente aleatoria, ya que Joyce proporciona muchos ganchos donde sujetar nuestros pensamientos, pero nos convertimos de verdad en lectores-escritores y ayudamos a relatar el cuento que estamos leyendo.” (148)

<sup>221</sup> En nota 4, Barrenechea (1979:12) comenta la problemática del autor de cómo categorizar taxonómicamente el *compositum*, y qué nombre ponerle a la obra: “Al anunciar la redacción de una nueva obra, Cortázar no le pone título específico; inaugura esta parte de *El cuaderno* con el nombre genérico *Novela*. En (43) sigue manteniendo el título genérico y agrega *Los juegos*; en (45) destaca polémicamente su carácter de anti-novela: ‘Log book. De ningún modo que esto pueda llamarse una novela. Llamarle (subtítulo) ALMANAQUE’. La idea del Mandala queda registrada explícitamente desde (45), y aunque no se lo da como título, debió de llamarla constantemente así, pues rechaza ese nombre en (115) por “pedante” y elige definitivamente *Rayuela*. En otras páginas figuran nomenclaturas parciales para segmentos del libro: “disculibro”, “arquepítulos (o capetipos)” (98). Se ve que al iniciar su libro predomina el impulso de escribir un texto extenso que permita un gesto narrativo más amplio como le escribió a Emma Speratti con motivo de *Los premios*: ‘este golpe de timón... me está llevando a cosas mucho más interesantes que los cuentos fantásticos... Aludo a una necesidad que se me ha vuelto insuperable de hacer frente a otra visión de la





Micro-texto en el *Cuaderno* (21)

En este texto, Barrenechea reconoce el relato posteriormente publicado bajo el título de “La araña”.

[Es] la descripción de la escena [d]el capítulo que luego desarrolló, pero que nunca llegó a incluir en la versión definitiva [de *Rayuela*]. Lo conservó, y lo publicó más tarde en *Revista Iberoamericana*, 84-85 (julio-diciembre de 1973), 387-398 (...). (21, corchetes añadidos)

Este texto matriz, en sí un microrrelato, está compuesto por un primer enunciado que se parece a un título, “**1. La araña**” y una serie de enunciados que componen un texto descriptivo-narrativo. Funcionando *por desarrollo o expansión narrativa* como *núcleo generador*, de este microrrelato surge el relato de extensión convencional “La araña”; y de su funcionamiento como *matriz* en una configuración estructural en red *por agregación de textos discretos* surge *Rayuela*. Por esto, Cortázar dejará de lado la noción de ‘novela’ para reemplazarla por la de “antinovela”. La matriz se transforma en un imagen fractal del cuento y de la antinovela, respectivamente por desarrollo y por agregación, ya que repite el diseño a menor resolución (o *escala*, como dice Barrenechea).

*Rayuela* consiste en 155 capítulos numerados y divididos en tres secciones, dos epígrafes generales, y el “Tablero de dirección”. Al nivel del conjunto, los capítulos constituyen textos discretos por lo que se vuelven desmontables y recombinables; es decir, adquieren la relación en red expresa en la metáfora de la telaraña. No hay un índice convencional (que daría cuenta de las secciones y los capítulos) sino el dispositivo *ad-hoc* diseñado en producción, un híbrido entre peritexto prefacial y dispositivo hipervincular ya que contiene instrucciones de lectura en un microprefacio en el cual se proponen tres orientaciones, *multicursiva*, *novelística* y *antinovelística*, y, para esta última se proporciona la *serie numérica* (el *Tablero* en sí).

---

realidad en que estamos metidos.’ La novela es ‘mucho menos refinada y perfecta que el cuento pero el único medio inventado hasta hoy para mostrar un avance paulatino en cualquier forma de la realidad.’ Paralelamente a ese gesto amplio, existía la idea fija de describir, fragmentar, romper con las tradiciones de la obra ‘realista’, de cuestionar el lenguaje, el diseño de los personajes, la organización y los nexos narrativos.”

**Tablero de dirección**

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a *elegir* una de las dos posibilidades siguientes:

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:

73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - 5 - 81 - 74 - 6 - 7 - 8  
93 - 68 - 9 - 104 - 10 - 65 - 11 - 136 - 12 - 106 - 13 - 115  
14 - 114 - 117 - 15 - 120 - 16 - 137 - 17 - 97 - 18 - 153  
19 - 90 - 20 - 126 - 21 - 79 - 22 - 62 - 23 - 124 - 128 - 24  
134 - 25 - 141 - 60 - 26 - 109 - 27 - 28 - 130 - 151 - 152  
143 - 100 - 76 - 101 - 144 - 92 - 103 - 108 - 64 - 155 - 123  
145 - 122 - 112 - 154 - 85 - 150 - 95 - 146 - 29 - 107 - 113  
30 - 57 - 70 - 147 - 31 - 32 - 132 - 61 - 33 - 67 - 83 - 142  
34 - 87 - 105 - 96 - 94 - 91 - 82 - 99 - 35 - 121 - 36 - 37  
98 - 38 - 39 - 86 - 78 - 40 - 59 - 41 - 148 - 42 - 75 - 43  
125 - 44 - 102 - 45 - 80 - 46 - 47 - 110 - 48 - 111 - 49 - 118  
50 - 119 - 51 - 69 - 52 - 89 - 53 - 66 - 149 - 54 - 129 - 139  
133 - 140 - 138 - 127 - 56 - 135 - 63 - 88 - 72 - 77 - 131  
58 - 131 -

Se suele considerar que *Rayuela* se lee de dos maneras: como *novela* y como *antinovela*. Pero este microprefacio en realidad comienza con una primera instrucción cuya relevancia ha pasado desapercibida: “A su manera este libro es *muchos libros*, pero sobre todo es *dos libros*”. Si el enunciado pretende sostener su coherencia lógica, el ‘muchos’ tiene que participar del mismo dominio semántico que el ‘dos’; y aquí el ‘dos’ se está refiriendo a los órdenes combinatorios elegidos por el autor: la novela continua y la antinovela discontinua. Entonces, ese ‘muchos’ es una aceptación de la multiplicidad y una invitación a recorrer otras trayectorias que no sean esas dos. Esta primera instrucción abre la obra a la multicursividad total en la lectura empírica mediante la permutación de los capítulos.

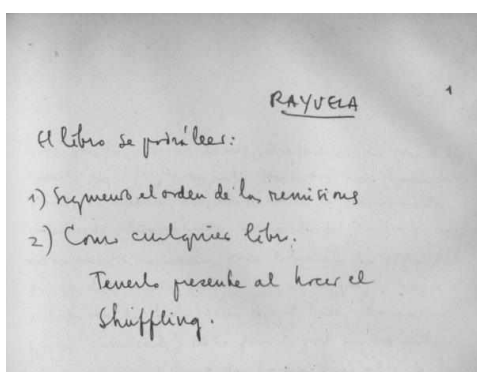
Como dispositivo tipográfico *ad-hoc* para facilitar el acceso al interior y recorrer el soporte, la maquetación repite el *número de capítulo en todas sus páginas*; es decir, lo que hubiese sido el índice convencional al final del libro, se lo lleva al interior de la maquetación por lo que ya no vincula a distancia sino que señala *in situ*.

Obviamente, esta primera instrucción le otorga al lector el total de grados de libertad combinatoria que tuviera el autor cuando armó sus dos secuencias. Sin embargo, esa libertad termina siendo fuertemente limitada por el resto de las *instrucciones*, y la *indicación* que aparece al final de cada capítulo señalando cuál es el siguiente en la secuencia antinovelística. Esto orienta la lectura hacia *esta* permutación que es la marcada positivamente por el autor. Eso implica que los grados de libertad del lector aumentan solo en uno con respecto a cualquier otra novela convencional, ya que hay dos trayectos de autor en el soporte, uno longitudinal y otro transversal

al mismo. De todos modos, el lector podría considerar esa instrucción de abandonar la unicursividad naturalizada en el *habitus* y ejercer la multicursividad en la antinovela como una habilitación a seguir *otras* trayectorias.

Probablemente, *Rayuela* sea la única colección publicada que presenta dos *diagramas de autor* {A4c}: el de la *novela continua* ({A4c<sub>1</sub>}), la secuencia unicursiva dispuesta según el orden longitudinal del soporte, producida y desdeñada por el autor como propia de un lector *pasivo*; y el de la *antinovela discontinua* ({A4c<sub>2</sub>}), diseñada para el lector *activo*, una de las secuencias posibles que atraviesan el soporte transversalmente. El primer diagrama es el que cumple con el régimen de secuenciación del soporte. El segundo lo desobedece. Es así como una diferencia fundamental entre ambas aproximaciones a la colección pasa por el posicionamiento del autor (y del lector) ante las determinaciones físicas del libro-objeto (el régimen de secuenciación) y las culturales del libro-impreso (el *habitus* de lectura tapa-contratapa). Por tanto, *continuidad* y *discontinuidad* aquí no son alternativas de la percepción del conjunto politextual, que de por sí es discontinuo; sino *maneras de manipular el soporte físico*. Es allí donde reside una diferencia importante entre *novela* y *antinovela* en *Rayuela*. La continuidad longitudinal en el soporte que implica también continuidad en el tiempo de lectura y una ergonomía del pasar de hojas, versus el trayecto transversalizado en que la lectura se detiene por un momento para saltar al capítulo siguiente en otro lugar del soporte. Este funcionamiento multicursivo es el que adquirirían todos los trayectos transversales posible, y está ejemplificado o representado metonímicamente por el de la *antinovela*.

Tiempo después de haber empezado el *Cuaderno de bitácora* y ya con una idea clara de lo que sería *Rayuela*, Cortázar agrega el siguiente texto en su primera página (1983:141):



#### Rayuela

El libro se podrá leer:  
1) Siguiendo el orden de las remisiones  
2) Como cualquier libro.  
Tenerlo presente al hacer el  
Shuffling.

La primera instrucción describe la secuencia que terminaría siendo la serie numérica del Tablero (*antinovela*). La segunda indica la secuencia elegida para cumplir con el régimen de secuenciación (*novela*). Y la noción de *shuffling*, en la lógica permutativa del mazo de naipes, está en realidad aplicada a la producción, como indica el enunciado “Tenerlo presente al *hacer* el Shuffling”. Sin embargo, bajo la consigna general “El libro se podrá leer”, esta operación queda habilitada también para la recepción. De modo que, para producir otras secuencias, el lector debería armar su propio *Tablero de dirección(es)*, lo cual le otorgaría el máximo de grados de libertad que posibilita el conjunto. La operación de *shuffling* constituye un algoritmo de permutaciones secuenciales e implica que todos los elementos a *barajar* son equivalentes y recombinables sin estructura de subordinación. Esta operación permutativa se vuelve un principio de multicursividad porque lo que recibe el lector con el título de *Rayuela* es un conjunto de textos discretos (denominados “capítulos”), en sí un *modelo para armar*, que ya han sido barajados por el autor para componer dos trayectorias y, por tanto, pueden ser barajados de nuevo.

Sin embargo, continúa Cortázar, “(e)l lector queda invitado *a elegir* una de las dos posibilidades siguientes.”. Así, con aquel enfático “sobre todo dos libros” y esta invitación autoral quedan marcadas esas dos orientaciones, en vez de las “muchas” que sugería la primera instrucción. Y si bien el énfasis en cursivas está puesto en la (libertad de) elección del lector, con “una de las dos” se restringe completamente la misma.

Continúan las instrucciones:

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

Esta orientación configura un trayecto de lectura que obedece el régimen de secuenciación del soporte y lleva al lector a la versión corta y parcial de *Rayuela*, que contiene las dos primeras secciones y deja como optativa la tercera.

Finalmente, la tercera orientación es la secuencia expresamente sugerida por el tablero: “El segundo [libro] se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo.” Esa trayectoria incluye todos los capítulos y no *termina* sino que *desemboca* en un bucle de iteración infinita entre los capítulos 58 y 131, que se remiten mutuamente.<sup>222</sup> Este es un “glitch” programado en el algoritmo del trayecto en el que, hipotéticamente, el lector quedaría atrapado sin poder escapar.<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> Acerca de lo cual el grafo del Tablero nos informa mal, ya que del capítulo 131 sale una arista hacia la derecha indicando una conexión que no existe. Todos los capítulos (nodos o vértices) tienen dos aristas, una con el

En cuanto a la estructura de la obra, los epígrafes y los títulos de las tres *secciones*, solo aparecen en la lectura lineal novelística, en tanto que la antinovelística los ignora.

Esquema arquitectónico de <i>Rayuela</i>		
		Título
		dos epígrafes
		tres secciones
<i>Del lado de allá</i>	<i>Del lado de acá</i>	<i>De otros lados (capítulos prescindibles)</i>
		155 capítulos
[1 a 36]	[37 a 56]	[57 a 155]

Así, la *novela* en *Rayuela* presenta una arquitectura peritextual tripartita, producida por las secciones, y sin embargo desequilibrada por la prescindibilidad y el desorden de la tercera. Las secciones separan conjuntos de 36, 20 y 99 capítulos respectivamente. Las dos primeras poseen mayor homogeneidad narrativa, básicamente diferenciadas según el *setting* (Paris y Buenos Aires); y la tercera resulta híbrida, ya que allí aparecen los textos ensayísticos relacionados con Morelli y escenas en ambas ciudades no incluidas en el montaje de la *novela*. En cambio, en la *antinovela*, al saltar de un lugar a otro del soporte, los cortes de las tres secciones se *saltean* y, además, como se debe comenzar por el capítulo 73, se ignoran también los epígrafes. Eso hace que en ambos trayectos se produzca un *resto no leído*, textos a los que no se accede si el lector, como pide el autor, se atiene solo a una de estas dos orientaciones. En el trayecto *novelístico* la tercera sección puede quedar fuera, aunque allí es decisión del lector; pero en el *antinovelístico*, la arquitectura tripartita y el espacio liminal epigráfico pasan completamente desapercibidos.

---

capítulo anterior y otra con el posterior. Las excepciones son el capítulo 73 que tiene solo una arista hacia el 1 y el 131 que tiene tres, una desde el 77, y dos de ida y vuelta con el 58, que es lo que produce el bucle infinito. Para adecuar el diseño a lo que se estipula, habría que reformular el grafo como  $-13-58=131$ ; en que “=” indica el doble enlace en bucle.

<sup>223</sup> La orientación multicursiva implica al menos las siguientes posibilidades de actualización en la lectura temporal empírica: (A) Para completar un *ciclo hamiltoniano* (el que pasa por los nodos solo una vez), el capítulo 58 no debería contener indicación de capítulo siguiente y así se comenzaría por el 73 y se terminaría en aquel, como comienzo y final indeterminados. (B) Si la secuencia fuera un *circuito euleriano* (que recorre todas las aristas una vez, por tanto un nodo es tocado dos veces, al principio y al final) el 58 debería remitir al 73 y configurar un ciclo cerrado, pero siempre en el trayecto de la antinovela. Finalmente, (C) si se tiene en cuenta que la orientación novelística convencional de 56 capítulos deja de lado los otros 99 declarándolos ‘prescindibles’ o ‘fuera de obra’, sugiere también la posibilidad de una lectura parcial de la colección. Así, cualquier trayectoria que tome el lector puede terminar abruptamente en el capítulo 56 o se traba en el bucle  $68=131$  dejando capítulos fuera que se transformarían en el subconjunto de los ‘prescindibles’ para el lector en cuestión. Por tanto, hay dos ‘finales’ incorporados a la maquetación de *Rayuela*: las tres “estrellitas” que cierran el capítulo 56 y la segunda sección (fin de la historia, la muerte) y el bucle entre los capítulos 58 y 131 (un infinito retorno oclusivo, la trampa de la araña). Ambos capítulos sitúan su *setting* en el manicomio y presentan un registro paródico rayano en el absurdo existencialista. El capítulo 58 presenta una escena muy contraria a la ideología de Oliveira y su búsqueda del equilibrio en el centro del mandala, retratando su cotidianeidad aburguesada con Gepretken, donde en charla con Traveler, Talita y otros personajes se discuten las costumbres argentinas del mate con tortas fritas, el asado y el arroz con leche; mientras que el paciente 18 termina el capítulo exclamando “Muera el perro”. En el 131, Traveler le propone a Oliveira ingresar a la “corporación nacional de los monjes de la oración del santiguamiento”; “monjes que han de combatir siempre todo mal espiritual.”

Por su parte, en la tercera sección se produce un efecto de acumulación de textos al azar sin tratamiento compositivo, como un depósito desordenado de lo que quedó fuera de la *novela*, lo que esta no pudo absorber o tuvo que desechar para mantener su condición genérica; y de dónde hay que tomarlos para producir (la lectura de) la *antinovela* y los otros recorridos potenciales.<sup>224</sup>

Desde el Tablero mismo queda explícito que el trayecto legitimado por el autor es el de la *antinovela*. Es decir, a contrapelo de la convención, el orden determinado por el régimen de secuenciación del soporte queda en segundo término y desdeñado en el tono irónico de la explicación acerca de las “tres vistosas estrellitas” y la prescindencia “sin remordimientos” de la tercera sección. Debe haber, entonces, una razón para la existencia de esta secuencia a pesar del paradójico desdén por ella. Si la *antinovela* se hubiera ubicado en el orden de encuadernación, la semiosis propiamente textual de este trayecto se hubiera mantenido sin perturbación alguna y *Rayuela* hubiese sido una novela heterogénea, fragmentada y dislocada pero *unicursiva*, como otros casos en la literatura latinoamericana. Por consiguiente, lo que hace diferente la propuesta de Cortázar y transforma a *Rayuela* en disruptiva no es la mezcla politextual desordenada y heterogénea sino la lectura salteada, transversal al soporte, que obliga al lector a entrar y salir de su continuidad física para leer la antinovela. Y de allí la razón de ser de la secuencia novelística, es decir, como contraste respecto del soporte. Por tanto, en *Rayuela* no se verifica tanto un ataque al género de la novela en sí como un ataque al *habitus* de la lectura de tapa a contratapa que el soporte sobredetermina. El trayecto elegido en producción como *antinovela* y todos los otros trayectos posibles (que también constituyen ‘antinovelas’) transforman el soporte libro en un *depósito* o *almacén* en el que los capítulos discretos están a disposición del lector de manera más o menos desordenada (si tenemos en cuenta factores como la cronología de los eventos y la diferencia entre textos narrativos, ensayísticos e híbridos) para armar su trayecto. La numeración de los capítulos proviene más de una necesidad de diferenciarlos de algún modo que un producto de un desarrollo lineal consecuente al que remitirían.

Así, *Rayuela*, en tanto colección, se vuelve un dispositivo de lecturas multicursivas singularizadas. La existencia de la *antinovela* lo vuelve factible. Si existe ese recorrido, pueden existir otros; lo que nos lleva a la primera descripción básica: “Este libro es muchos libros”. Esta

---

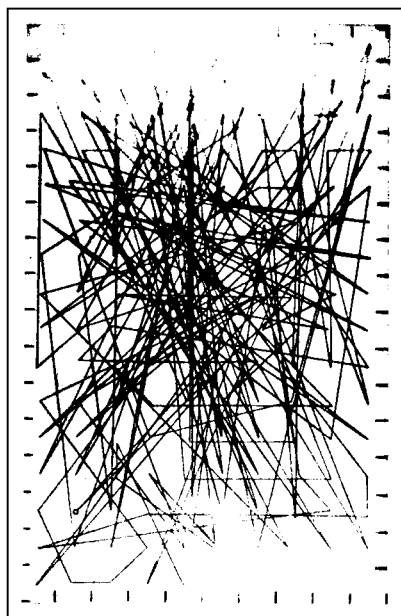
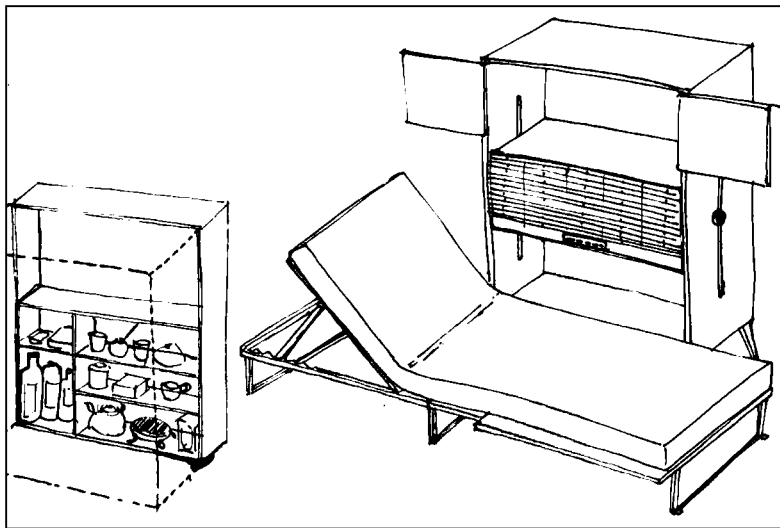
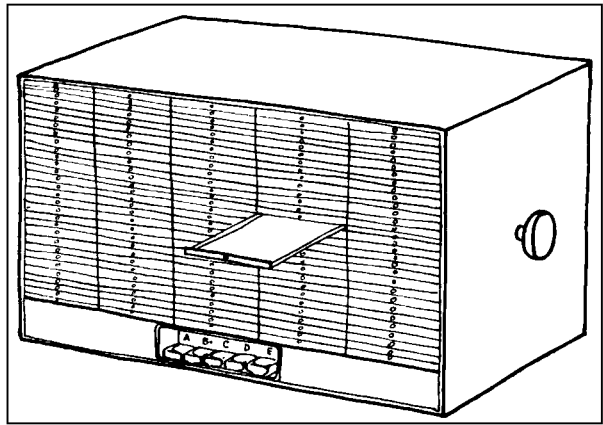
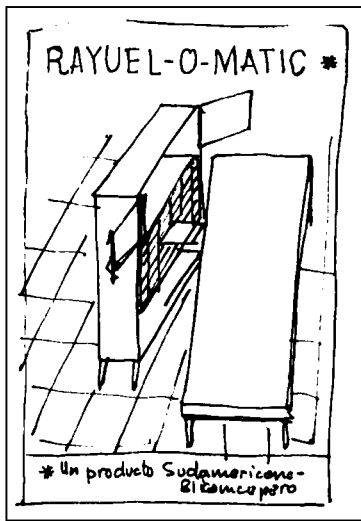
<sup>224</sup> Es dable observar que los textos de la tercera sección no están ordenados numéricamente según aparecen en la secuencia de la *antinovela*, ni bajo ningún otro parámetro de secuenciación reconocible. Por ejemplo, siendo el capítulo 73 el primero del conjunto en ser utilizado en la *antinovela*, ¿por qué no se lo numeró 57 y se lo ubicó a continuación de la *novela*, que termina en el 56? Y así con todos los demás según su orden de aparición en el Tablero. Pareciera que no hay un criterio de numeración uniforme anterior a la puesta en libro, como si los textos de la tercera sección hubiesen sido ‘arrojados’ al azar en ella y luego numerados ascendentemente por convención, produciendo un fuerte carácter misceláneo en el subconjunto. Un mero *depósito* o *almacén* sin elaboración compositiva; términos empleados por Cortázar.

instrucción le habilita al lector el empleo del subgrama lectoral B3, o más bien, lo incorpora como grama escritural explícito, aunque sea luego parcialmente ocultado por la insistencia en las instrucciones subsiguientes sobre los “dos libros”.

Sin embargo, este funcionamiento hipertextual de *Rayuela* sería imposible sin dos instancias: las *instrucciones* en el Tablero, que liberan al lector empírico del *habitus* de la lectura de tapa a contratapa, y la maquetación del *número de capítulo en todas las páginas* que facilita la búsqueda y travesía por el soporte, mucho más que un índice convencional ya que constituye una deixis *in situ*. Las instrucciones y la tabla numérica del trayecto antinovelístico constituyen un dispositivo de hipervinculación *ad-hoc*, diseñado desde producción como trayecto de Autor, que avala la ruptura del orden de encuadernación y habilita la lectura multicursiva (salteada). Es este dispositivo hipervincular lo que hace que *Rayuela* funcione como *hipertexto* ya que la maquetación provee al lector-usuario de un dispositivo que habilita la multicursividad. Y en este contexto, el lector activo debería incluso superar el ‘desafío’ autorial a leer la antinovela para liberarse ya no solo del *habitus* de la lectura tapa-contratapa, que es lo que pide el autor, sino también del *habitus* del respeto reverente al Autor, y producir sus propios trayectos.

### ***Rayuel-o-matic como soporte***

En el ensayo “De otra máquina célibe” en *Último Round* se describe el *Rayuel-o-matic*, un soporte electromecánico inventado para (re)leer *Rayuela* (ver las imágenes abajo). Consiste en un gabinete con gavetas en donde se encuentran los 155 capítulos. A ellos se accede mediante ‘botones’ o teclas que abren las gavetas en la secuencia planteada en el “Tablero de dirección” de la antinovela. Según se explica en el texto, el botón A “(i)nicia el funcionamiento a partir del capítulo 73 (sale la gaveta 73), al cerrarse esta se abre la No. 1, y así sucesivamente.” El D es el “(b)otón destinado a la lectura del Primer Libro, es decir, del capítulo 1 al 56 de corrido.” Por tanto, estos dos botones habilitan las dos orientaciones de lectura de Autor. Sin embargo, la multicursividad queda habilitada por el botón C que “(s)uelta todos los resortes, de manera que pueda elegirse cualquier gaveta con sólo tirar de la perilla. Deja de funcionar el sistema eléctrico.” Por tanto, en este nuevo soporte análogo (mecánico y eléctrico) se repiten las tres instrucciones de lectura del “Tablero de dirección”: la multicursiva, la de la novela y la de la antinovela y se habilitan todas.



Grafo tabular del trayecto de la antinovela



Y finalmente, existe la versión digitalizada online en el Proyecto *Rayuel-o-matic Digital Universal*,<sup>225</sup> que habilita de manera directa y veloz cualquier permutación de textos.

Modo Patefísico

**Proyecto  
Rayuel-o-matic  
Digital Universal**

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes: El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:  
Rayuela | Tablero de Dirección

Índice del Rayuel-o-matic

[Más antecedentes](#) | [Símbolos del proyecto](#)  
[Novedades](#) | [Mensajes recibidos](#) | [Microboletín](#)

**Índice del Rayuel-o-matic**

[[Y animado de la esperanza...](#)]  
[[Siempre sus viene el tiempo...](#)]

<a href="#">73</a>	-	<a href="#">11</a>	-	<a href="#">2</a>	-	<a href="#">116</a>	-	<a href="#">3</a>
<a href="#">84</a>	-	<a href="#">4</a>	-	<a href="#">71</a>	-	<a href="#">5</a>	-	<a href="#">81</a>
<a href="#">74</a>	-	<a href="#">8</a>	-	<a href="#">7</a>	-	<a href="#">8</a>	-	<a href="#">93</a>
<a href="#">68</a>	-	<a href="#">9</a>	-	<a href="#">104</a>	-	<a href="#">10</a>	-	<a href="#">65</a>
<a href="#">11</a>	-	<a href="#">134</a>	-	<a href="#">12</a>	-	<a href="#">106</a>	-	<a href="#">13</a>
<a href="#">115</a>	-	<a href="#">14</a>	-	<a href="#">114</a>	-	<a href="#">117</a>	-	<a href="#">15</a>
<a href="#">120</a>	-	<a href="#">16</a>	-	<a href="#">137</a>	-	<a href="#">17</a>	-	<a href="#">97</a>
<a href="#">18</a>	-	<a href="#">153</a>	-	<a href="#">19</a>	-	<a href="#">91</a>	-	<a href="#">20</a>
<a href="#">126</a>	-	<a href="#">21</a>	-	<a href="#">75</a>	-	<a href="#">22</a>	-	<a href="#">82</a>
<a href="#">23</a>	-	<a href="#">124</a>	-	<a href="#">128</a>	-	<a href="#">24</a>	-	<a href="#">134</a>
<a href="#">25</a>	-	<a href="#">141</a>	-	<a href="#">51</a>	-	<a href="#">26</a>	-	<a href="#">109</a>
<a href="#">27</a>	-	<a href="#">28</a>	-	<a href="#">131</a>	-	<a href="#">151</a>	-	<a href="#">152</a>
<a href="#">143</a>	-	<a href="#">100</a>	-	<a href="#">76</a>	-	<a href="#">101</a>	-	<a href="#">144</a>
<a href="#">92</a>	-	<a href="#">103</a>	-	<a href="#">108</a>	-	<a href="#">64</a>	-	<a href="#">155</a>
<a href="#">123</a>	-	<a href="#">145</a>	-	<a href="#">122</a>	-	<a href="#">112</a>	-	<a href="#">154</a>
<a href="#">85</a>	-	<a href="#">150</a>	-	<a href="#">95</a>	-	<a href="#">146</a>	-	<a href="#">29</a>
<a href="#">107</a>	-	<a href="#">113</a>	-	<a href="#">31</a>	-	<a href="#">57</a>	-	<a href="#">70</a>
<a href="#">147</a>	-	<a href="#">31</a>	-	<a href="#">32</a>	-	<a href="#">132</a>	-	<a href="#">61</a>
<a href="#">33</a>	-	<a href="#">67</a>	-	<a href="#">83</a>	-	<a href="#">142</a>	-	<a href="#">34</a>
<a href="#">87</a>	-	<a href="#">105</a>	-	<a href="#">98</a>	-	<a href="#">94</a>	-	<a href="#">91</a>
<a href="#">82</a>	-	<a href="#">99</a>	-	<a href="#">35</a>	-	<a href="#">121</a>	-	<a href="#">36</a>
<a href="#">37</a>	-	<a href="#">98</a>	-	<a href="#">38</a>	-	<a href="#">39</a>	-	<a href="#">84</a>
<a href="#">78</a>	-	<a href="#">41</a>	-	<a href="#">59</a>	-	<a href="#">41</a>	-	<a href="#">148</a>
<a href="#">42</a>	-	<a href="#">73</a>	-	<a href="#">43</a>	-	<a href="#">125</a>	-	<a href="#">44</a>
<a href="#">102</a>	-	<a href="#">45</a>	-	<a href="#">81</a>	-	<a href="#">48</a>	-	<a href="#">47</a>
<a href="#">110</a>	-	<a href="#">48</a>	-	<a href="#">111</a>	-	<a href="#">49</a>	-	<a href="#">118</a>
<a href="#">50</a>	-	<a href="#">119</a>	-	<a href="#">51</a>	-	<a href="#">63</a>	-	<a href="#">52</a>
<a href="#">59</a>	-	<a href="#">53</a>	-	<a href="#">66</a>	-	<a href="#">149</a>	-	<a href="#">54</a>
<a href="#">129</a>	-	<a href="#">139</a>	-	<a href="#">133</a>	-	<a href="#">140</a>	-	<a href="#">138</a>
<a href="#">127</a>	-	<a href="#">56</a>	-	<a href="#">135</a>	-	<a href="#">63</a>	-	<a href="#">88</a>
<a href="#">72</a>	-	<a href="#">77</a>	-	<a href="#">131</a>	-	<a href="#">68</a>	-	<a href="#">131</a>

Última actualización: Junio 7, 2009

Para concluir, tomamos un comentario de Beatriz Sarlo (1985):

*Rayuela* inicia a sus lectores en una teoría de la lectura. Y por ese mismo gesto, los divide entre quienes son capaces de practicar la lectura que puede conducir hacia los Centros y quienes sólo siguen las peripecias narrativas. La elección de uno u otro itinerario era, para los lectores de 1963, decisiva. Hoy puede decirse que *Rayuela* quizá no permita otra lectura que la salteada. (944)

En realidad, esta teoría de la lectura salteada, hipertextual o multicursiva, que Sarlo parece desdeñar con el galicismo “no permit(e) otra lectura que”, es “quizá” lo que hace que *Rayuela* perdure como propuesta literaria cuando ya se ha desconectado, como tarde o temprano le ocurre a todo texto, de su contexto filosófico, político y literario de producción. Aún hoy en día su propuesta sigue siendo *formalmente* disruptiva y desafiante, no por la mezcla heterogénea de textos que se produce en la antinovela, sino porque obliga al lector promedio, que se sigue rigiendo por el *habitus* de la lectura de tapa a contratapa, a atravesar transversalmente el soporte para efectuarla.

<sup>225</sup> URL estable [http://www.oocities.org/espanol/rayuel\\_o\\_matic/indice\\_proyecto.html](http://www.oocities.org/espanol/rayuel_o_matic/indice_proyecto.html)

Por otro lado, ese lector situado históricamente que podía llegar a los “Centros” de un supuesto Mandala (que, en clave del orientalismo pop de la época, es un “diseño en el tapiz”, un misterio a develar) es solo de interés para una historia de las lecturas e interpretaciones de la obra. Para el lector posterior, cada vez más alejado y muy probablemente en total desinformación acerca de todo ello, lo que importa es la experiencia todavía novedosa de tener que atravesar el soporte en la lectura, de tener que despegarse de la ergonomía del pasar de hojas, produciendo una combinatoria de trayectos y todo el inmenso y detalladísimo juego polisémico que se produce de manera diferencial y singular en cada uno de ellos.

El desafío de *Rayuela* en la época de su publicación no se sostuvo solo en la *fragmentación y dislocación* de sus partes, percepción que resulta si partimos de la ilusión de continuidad que produce el régimen de secuenciación y la noción misma de ‘novela’; sino en la *multicursividad* ante la (re)lectura, percepción que resulta de ignorar dicho régimen, considerar la obra como un modelo para armar y el soporte como un mero contenedor en donde se guardan las piezas. De ambos aspectos, el primero se ha naturalizado en la producción de muchas otras ‘novelas fragmentarias’, pero el segundo sigue desafiando a los lectores, comunes o académicos.

### **Charles Baudelaire *Le Spleen de Paris***

Posiblemente, este sea el primer ejemplo de una colección con instrucciones explícitas de multicursividad en la historia de la literatura moderna; ya que en la antigüedad aparece el *I Ching* como el caso más temprano y complejo en la literatura mundial.

Según Henri Lemaitre (1962: *I-LI*), Baudelaire comenzó a proyectar esta colección en 1857 y tuvo muchas dificultades para publicarla. En 1861, la *Revue fantaisiste* publicó nueve textos y en 1862, *La Presse*, veinticuatro. Recién en 1869, dos años después de su muerte, la versión definitiva de cincuenta textos apareció publicada en el tomo IV de las *Œuvres Complètes*. Dos títulos se alternaron en las ediciones publicadas, *Petits poèmes en prose* y *Le Spleen de Paris*, además de otros como “Poèmes nocturnes” que nunca fueron empleados en versiones publicadas.<sup>226</sup>

*Le Spleen de Paris* está constituido por cincuenta textos discretos a los que Baudelaire denominó “poemas en prosa”, tomando este modelo del poemario *Garpard de la Nuit* (1842) de

---

<sup>226</sup> *Petits poèmes en prose* aparece en la edición póstuma de 1869 y es repetido en las de 1913, 1920, las dos de 1926, y la de 1932. *Le Spleen de Paris* aparece en las de 1927, 1931 y 1954.

Aloysius Bertrand. Los textos son muy breves, lo que ahora se denomina mini y microtextualidad, en los registros del diálogo, el relato y el ensayo, y en los de la lengua cotidiana y la literatura.

La compleja historia editorial de estos textos ha producido el debate acerca de si la carta-dedicatoria a su editor Arsène Houssaye es propiamente un prólogo que Baudelaire quería para su colección o una casualidad de los avatares editoriales. Según señalan Henri Lemaître (1962:3) y Randolph Runyon (2010:189), esta dedicatoria figuraba ya en vida del escritor en la edición de 9 poemas publicada en *La Presse* como primera parte (26 de agosto de 1862) de una serie de tres (17 de agosto y 24 de septiembre) con veinticuatro poemas en total, y es reproducida como prólogo desde la edición póstuma avalada por los albaceas literarios del autor.

Baudelaire comienza su prólogo-dedicatoria con un comentario que podría ser considerado una teoría de la obra abierta, espacial, en movimiento combinatorio y de orientación de lectura hipertextual o multicursiva.

Mi querido amigo, le envío una obrita que no tiene ni pies ni cabeza porque aquí todo es pies y cabeza a la vez, alternativa y recíprocamente. Considere, por favor, las admirables comodidades que ofrece a todos esta combinación, a usted, a mí y al lector. Podemos cortar donde queramos, yo mi ensueño, usted el manuscrito y el lector su lectura, porque no supedito su esquiva voluntad al hilo interminable de una intriga superflua. Sustraiga una vértebra y los dos trozos de esta tortuosa fantasía se unirán sin esfuerzo. Córtele en muchos fragmentos y verá que cada cual puede existir por separado. Con la esperanza de que algunos de estos pedazos sean lo bastante vívidos para gustarle y divertirlo, me atrevo a dedicarle la serpiente entera.<sup>227</sup>

Sin embargo, críticos como Hiddleston (1991), Miner (1996), Murphy (2007), Runyon (2010) y Bonin (2011) han debatido, sin llegar a una conclusión definitiva, acerca de la legitimidad de estas instrucciones; si pueden ser tomadas literalmente, o si los textos en el orden en el que fueron, y legalmente deben ser siempre, publicados portan el Sentido Único de Autor. Por ejemplo, la hipótesis del estudio en libro de Runyon es que

(...) los poemas que componen ese volumen también son todos cara y cruz, cada dos poemas forman un solo cuerpo del cual un poema podría describirse como la cabeza y el otro la cola. Cada poema, excepto el primero y el último, es a la vez una cabeza y una cola, tanto la cola del poema a un lado como la cabeza del poema al otro. Recordemos que Baudelaire declaró (al hablar de la música de Wagner, que él llamó una obra poética), que en “une poésie bien faite... toutes choses y sont bien unies, conjointes, réciproquement adaptées, et...

---

<sup>227</sup> “Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue-. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier.”

prudemment concaténées” (OC II: 803) [(en) una poesía bien hecha... todas las cosas están bien unidas, aunadas, recíprocamente adaptadas y ... prudentemente concatenadas].<sup>228</sup>

Sin embargo, en una reseña para *The French Review*, Kate Bonin (2011) sostiene que

El contraargumento de Runyon no es convincente. Una lectura secuencial de *Spleen de Paris* revela palabras recurrentes y simetrías interesantes entre poemas consecutivos. Por ejemplo, el narrador de “Les Veuves” que dice “comme j’insinuais tout a l’heure” se refiere a “Les Foules”, el poema inmediatamente anterior. Para Runyon, este hecho por sí solo refuta el enfoque de “tronçon” dado a *Spleen de Paris*: “Obviamente, si comenzáramos tal truncamiento con “Les Veuves”, no tendríamos idea de lo que estaba hablando el narrador. Ese pasaje simplemente no tendría sentido” (208). La incomprensión completa parece una preocupación exagerada aquí. ¿No es posible que Baudelaire haya anticipado la desorientación momentánea de su lector, similar a los fragmentos desarticulados de una conversación que se escucha en una multitud, o fragmentos de un concierto al aire libre que una viuda se esfuerza por escuchar a distancia? Otros tipos de resonancias podrían surgir de una lectura “desordenada” de los poemas en prosa: re combinaciones que se asemejan a patrones caleidoscópicos (una imagen que, como señala Runyon, Baudelaire inicialmente consideró usar en su carta a Houssaye [203]). Dicha lectura incorporaría un elemento del encuentro casual, crucial para muchos de los poemas en prosa.<sup>229</sup>

La hipótesis de Runyon y otros acerca de la secuencia del soporte como la única legítima *de Autor* se encuentra notoriamente condicionada por el *habitus* de lectura de tapa a contratapa. Es muy probable que, ante el régimen de secuenciación, Baudelaire no haya ‘arrojado’ sus textos al azar, sino que les haya dado cierto grado de diseño compositivo secuencial. Pero eso no contradice la idea de que puedan ser re combinados en trayectos de lectura diferenciales, e inevitablemente transversales al soporte.

Si volvemos al prólogo, observamos, primero, que con la negación de una “hilo interminable de una intriga superflua” se descarta la existencia de una *historia global* que podría tener el poemario bajo un modelo narrativo. Segundo, cada *fragmento* “puede existir por separado”, es decir, la estructura se rige por el principio de *desmontabilidad* de la colección o, su

---

<sup>228</sup> “(...) the poems that compose that volume are also all heads and tails, every two poems forming a single body of which one poem could be described as the head and the other the tail. Every poem except the first and the last is both a head and a tail, both the tail of the poem to one side of it and the head of the poem to the other. We recall Baudelaire declaring (in speaking of Wagner’s music, which he called a poetic work), that in “une poésie bien faite... toutes choses y sont bien unies, conjointes, réciproquement adaptées, et... prudemment concaténées” [well-made poetry... all things are well united, conjoined, reciprocally adapted, and... prudently concatenated]”

<sup>229</sup> “Runyon’s counter-argument is unconvincing. A sequential reading of *Spleen de Paris* does reveal recurring words and interesting symmetries between back-to-back poems. For instance, the narrator of “Les Veuves” who states “comme j’insinuais tout a l’heure” does indeed refer back to “Les Foules,” the immediately preceding poem. For Runyon, this fact alone refutes the “tronçon” approach to *Spleen de Paris*: “For obviously, if we were to begin such a truncation with ‘Les Veuves,’ we would have no idea what the narrator was talking about. That passage would simply not make sense” (208). Complete incomprehension seems an exaggerated worry here. Is it not possible that Baudelaire anticipated his reader’s momentary disorientation, akin to the disjointed fragments of conversation one overhears in a crowd, or snatches of an outdoor concert that a widow strains to hear at a distance? Other sorts of resonances might emerge from a “disordered” reading of the prose poems: re combinations resembling kaleidoscopic patterns (an image that, as Runyon notes, Baudelaire initially considered using in his letter to Houssaye [203]). Such a reading would incorporate an element of the chance encounter, crucial to so many of the *poèmes en prose*.”

equivalente, el de *ruptura asignificante* del rizoma (“Sustraiga una vértebra y los dos trozos [...] se unirán sin esfuerzo”)<sup>230</sup> y, tercero, el funcionamiento combinatorio de los poemas, el algoritmo de su intertextualidad, se encuentra metaforizado en la descripción “TODO ES PIES Y CABEZA A LA VEZ, ALTERNATIVA Y RECÍPROCAMENTE.”

Esto afirma la discontinuidad discreta de los poemas y su permutación, tanto física en la secuencia de lectura, como funcional en su alternancia entre cabeza y pie; por lo que, con este *enfoque (autoral) de tronçon* (pedazo), como se le denomina, se habilita la dinámica de rearmar en diferentes recorridos de lectura la serie lineal determinada por el régimen de secuenciación espacial del soporte; lo cual abre la estructura a la combinatoria permutativa factorial.

Este recorte de un *par ordenado* que la metáfora “cabeza/pies o pies/cabeza” supone es aplicado al conjunto de los cincuenta textos (la ‘serpiente’) transformándolo en un conjunto ordenado.

esto, se define al *par ordenado* de poemas como *unidad mínima*, con *estados* diferenciales coexistentes (pies/cabeza), aunque no como una paradoja ontológica (la de *ser* pies y cabeza *simultáneamente*) sino en una dinámica de *constante intercambio recíproco en el estado* de ambos (de pies a cabeza/de cabeza a pies), en doble implicancia, tanto *de estado* como *en el cambio*; a saber, en cada par de poemas, uno es cabeza respecto del otro que es pie, deviniendo pie en tanto el otro deviene cabeza; y así sucesivamente.

Aplicando esta dinámica de alternancia recíproca entre funciones a los 2450 pares ordenados<sup>231</sup> posibles en el poemario surge el algoritmo de productividad semiótica del conjunto.

En la inevitable secuenciación de estos 2450 pares, tanto en/por el tiempo de lectura como en/por el espacio del soporte, los 50 poemas pueden ser ordenados según  $3e+84$  (o  $3 \times 10^{84}$ ) permutaciones posibles.<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> De hecho, en *Spleen*, se verifican los cinco principios de lo rizomático: conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante y cartografía.

<sup>231</sup> (V50,2): Variaciones de 50 elementos (poemas/textos) tomado de a dos. Si imaginamos un tablero de ajedrez de 50x50 escaques, la suma de estos es 2500; pero descartando las 50 combinaciones que forman un par con el mismo elemento (1/1, 2/2, ... , 50/50) quedan entonces 2450 pares posibles incluyendo los dos sentidos vectoriales de cada par (X, Y) y (Y, X).

<sup>232</sup> Esto se calcula mediante el factorial de 50, o 50!

Por tanto, las instrucciones de multicursividad de Baudelaire se pueden explicar matemáticamente en términos de

- a) una función dinámica de alternancia de estado en cada poema del par:  $C \rightarrow P / P \rightarrow C$
- b) una función de implicancia recíproca en el estado y en el cambio de ambos poemas de cada par: Si C, entonces P; si P, entonces C  $C \Leftrightarrow P$ ; o  $C \rightleftharpoons P$ , para indicar lo dinámico
- c) una función de alternancia e implicancia recíproca en el estado y en el cambio de cada par de pares (y así sucesivamente) aplicable a las  $3 \times 10^{84}$  secuencias diferenciales posibles.

Esto desestabiliza la ontología de los textos para volverse una dinámica de su funcionamiento relacional como devenir entre estados posicionales relativos. Funciona como una especie de equiparador dinámico del estado diferencial de los textos y de su relación jerárquica: si se puede devenir tanto ‘cabeza’ como ‘pies’, no se anula la diferencia en sí, sino que se la relativiza al estado mutuo en la relación intertextual.

Además, en la ‘serpiente’ de cada secuencia posible, surge una tercera función posicional para cada poema-vertebra, la de ‘entremedio’ de esos ‘extremos’; el ‘cuerpo’ de cada secuencia permutativa. Por tanto, las tres funciones posicionales relativas que puede adquirir cada texto resultan alternativas e intercambiables. Según el trayecto secuencial que se elija en la lectura temporal empírica, dos de ellos quedarán marcados como ‘extremos’ (cabeza/pies, comienzo/final, primero/último) y los demás se ubicarán *entremedio* adquiriendo relaciones intertextuales de diversa intensidad por contigüidad o lejanía. Así, estas instrucciones orientan una lectura a diferentes niveles de resolución, partiendo del par ordenado como conjunto mínimo de intratextualidad hacia ‘trozos’ mayores de la ‘serpiente’ en que se convierte el conjunto politextual en cada secuenciación ordenada de lectura temporal.

Para concluir, si, a pesar de la expansión de la productividad semiótica propuesta por Baudelaire con sus metáforas en el prólogo, se ha producido un debate crítico acerca de la unicursividad o multicursividad en *Le Spleen de Paris* que llega a volúmenes de mil páginas (como el de Runyon); es decir, si algunos críticos se atienen tanto a la secuencia publicada en el soporte, y la poética arquitectónica de *Les fleurs du mal*, como para negar las instrucciones de la carta-dedicatoria, resulta claro que la estructura estructurante de los *habitus* acendrados de la lectura de tapa a contratapa y el respeto reverente a la secuencia soporte/Autor, que privaba en *Fleurs*, han ejercido su poder. Y si este *habitus* ha condicionado hasta tal punto las disposiciones de los lectores académicos, es factible pensar que el lector común va a tomar aún menos “en

serio” esas instrucciones de lectura multicursiva; la cual, siendo una colección breve, se volvería perfectamente accesible mediante el índice convencional y el hojearse.<sup>233</sup>

Con sus instrucciones, Baudelaire libera a su poemario de la determinación del régimen de secuenciación espacial del soporte y lo libera al lector del *habitus* de respeto reverente a la secuencia soporte/Autor. La poética de la estructura arquitectónica estática de *Les fleurs du mal* es reemplazada en *Spleen de Paris* por una poética de la obra en movimiento.

### **Georges Perec *La vie mode d'emploi***

El escenario en el que se desarrolla *La Vie mode d'emploi* (1978), subtítulo *Romans*, en plural, es un edificio de departamentos de diez pisos en el n° 11 de la Rue Simon-Crubbier en París, y el momento es alrededor de las 8 p.m. del 23 de junio de 1975, en que ocurre el deceso de Percival Bartlebooth. De este modo se invierten las estructuras convencionales, tanto narrativa como de mundo posible, en las cuales el espacio permanece estático (un *setting*) y el que transcurre es el tiempo. Aquí se relevan todos los espacios del edificio (habitados y de circulación), yuxtapuestos en un mismo instante.<sup>234</sup>

Esta obra fue producida según la metodología del grupo OuLiPo, usando algoritmos matemáticos de *constricción* o *restricción* (*contrainte*, en francés) de las variables funcionales de una obra literaria.<sup>235</sup>

---

<sup>233</sup> Quizás sea por no observar la adecuación de lo metaforizado a la realidad física y semiótica del conjunto de textos, por no ver en ello un modelo sino un juego, una broma. Una carta personal del *escritor* (material ‘extraliterario’) adquiere estatuto peritextual de *Autor* al adjuntarlo al conjunto de la obra. Quizás, el no haber sido fijado como definitivo por el escritor en vida sino por sus albaceas sea la causa de esa negación.

<sup>234</sup> De alguna manera, es la misma inversión indicada por el título de Cortázar *La vuelta al día en ochenta mundos*, en que se fija el tiempo y se multiplican los espacios.

<sup>235</sup> *Oulipo* (abreviatura de *Ouvroir de littérature potentielle*) es un grupo conformado por escritores y matemáticos principalmente francófonos que han producido obras literarias usando técnicas de *restricción* (*contrainte*) formal de la escritura. Fue fundada en 1960 por el poeta Raymond Queneau y el historiador de las matemáticas François Le Lionnais. Otros miembros han sido los novelistas Georges Perec e Italo Calvino, los poetas Oskar Pastior, Jean Lescure y el poeta y matemático Jacques Roubaud. Su axioma es el uso de la *contrainte* como principio de producción y el rechazo de toda resolución aleatoria. Cada aspecto de la obra debe ser calculado a partir de un algoritmo. Toda codificación implica un conjunto de restricciones. En el primer manifiesto del grupo, Le Lionnais sostiene: “Cada obra literaria comienza con una inspiración (al menos eso es lo que sugiere su autor) que debe adaptarse lo mejor posible a una serie de restricciones y procedimientos que encajan entre sí como cajas chinas. Restricciones de vocabulario y gramática, restricciones de la novela (división en capítulos, etc.) o la tragedia clásica (la regla de las tres unidades) restricciones de versificación general, restricciones de formas fijas (como en el caso del rondeau o del soneto), etc. [“Every literary work begins with an inspiration (at least that's what its author suggests) which must accommodate itself as well as possible to a series of constraints and procedures that fit inside each other like Chinese boxes. Constraints of vocabulary and grammar, constraints of the novel (division into chapters, etc.) or old classical tragedy (rule of the three unities) constraints of general versification, constraints of fixed forms (as in the case of rondeau or the sonnet), etc.”] (Tomado de Motte 1986:11)

Por su parte, Motte señala que las restricciones oulipianas no se plantean como diferentes de las elaboradas por la tradición, como lo demuestra lo citado. Todas han sido y son algoritmos. Señala el autor: “Simplificando

*La Vie mode d'emploi* se compone de un *preámbulo* de autor; 99 capítulos (uno por habitación) distribuidos en seis *Partes*;<sup>236</sup> un *Epílogo*; el *plano del edificio* en corte horizontal, y una sección con dos *Apéndices*. El primero de estos es una *Cronología* de eventos, que comienza en 1833 y termina ese 23 de junio de 1975, en el formato de la crónica (el dato crudo sin expansión discursiva ni elaboración retórica o estética) que el lector puede leer en su totalidad y/o recurrir a ella cuando lo crea conveniente. El segundo apéndice consiste en un índice denominado “*Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage*” en el que se registran los 107 relatos que aparecen incrustados en los capítulos de la colección y permite el acceso a cada uno de ellos.

### ***Sistema de restricciones en La vie mode d'emploi***

#### **1ª Restricción: el espacio (*setting*)**

Para producir la obra, Perec operó con un plano (publicado en el libro) del corte longitudinal del edificio en que se visualiza la distribución de los departamentos, habitaciones, áreas comunes como la escalera o el hall de entrada, y los altillos y sótanos. La superficie del plano fue dividida en 10 filas y 10 columnas, obteniendo así 100 habitaciones, es decir, 100 capítulos.<sup>237</sup>

---

groseramente, uno podría postular tres niveles: primero, un nivel mínimo, restricciones del idioma en el que se escribe el texto; segundo, un nivel intermedio, que incluye restricciones de género y ciertas normas literarias; tercero, un nivel máximo, el de los sistemas de artificio *conscientemente* preelaborados y *voluntariamente* impuestos. Ningún texto puede eludir el nivel mínimo y seguir siendo legible; quizás ningún texto pueda evitar por completo el nivel intermedio. Pero es el nivel máximo lo que concierne a los Oulipianos: esto es a lo que se refieren al usar la palabra ‘restricción’; esto es lo que caracteriza su propia producción poética y, en consecuencia, el modelo que proponen a los demás.” [“Simplifying grossly, one might postulate three levels: first, a minimal level, constraints of the language in which the text is written; second, an intermediate level, including constraints of genre and certain literary norms; third, a maximal level, that of *consciously* preelaborated and *voluntarily* imposed systems of artifice. No text can skirt the minimal level and remain readable; perhaps no text can wholly avoid the intermediate level. But it is the maximal level that concerns the Oulipo: this is what they refer to in using the word ‘constraint’; this is what characterizes their own poetic production and, consequently, the model they propose to others.” (11)]

<sup>236</sup> La primera con 21 capítulos, la segunda con 23, la tercera y la cuarta con 18 cada una, la quinta con 8 y la sexta con 6.

<sup>237</sup> De los cuales solo 99 aparecen en la obra, ya que el 100º, que debería haber descrito el sótano en la esquina izquierda, en el capítulo 65 se lo come una niña “qui mord dans un coin de son petit beurre Lu”.



Honari					Morilla	Simpson	Troyan	Troquet
HUITING	SMAUTF	SUTTON	ORLOW-SKA	ALMIN				FLASSAERT
		GRATIOLET	CRESPI	NIETU & ROGERS	Jerôme	Presso		BRIDEAU VALENE
Brodie-Gratioler								Jerôme
CINOC		Docteur DENTEVILLE						WINKLER
Kawanda		Gratiol						Hobert
KEOL		ROUSCHASH						FOULKROY
Speiss								Echard
BERGKE		Grifaloni						MARQUISRAEX
		Dangars		ESCALIERS				Colomb
HARTLEBOOTH								FOUREAU
		Appenzell						DE BEAUMONT
ALIAMONT								
MOREAU								LOUVET
ENTRÉE DE SERVICE	MARCIA	ANTIQUITES	Clareza	LOGE	HALL D'ENTRÉE			Marty
CAVES	CAVES	CHAUFFERIE	CAVES	MACHINERIE DE L'ASCENSEUR				MARCIA
								CAVES
								CAVES
								CAVES

Figura 1: Plano del corte longitudinal del edificio  
 Nombres en mayúsculas: ocupantes el 23 de junio de 1975, casi a las ocho de la noche,  
 Nombres en cursiva: ocupantes anteriores.

The image shows a handwritten floor plan of the building, organized into a grid. The grid has 10 columns and 10 rows. Each cell in the grid contains a name (often in cursive) and a number. The names correspond to the names listed in the printed plan above, such as SMAUTF, SUTTON, ORLOW-SKA, ALMIN, etc. The numbers likely represent room numbers or floor levels. The handwriting is in black ink on a light-colored paper.

Plano del edificio en los manuscritos de Perec

**2ª Restricción:** el recorrido por el tablero a publicar (trayecto soporte/Autor).

El pasaje entre los departamentos, pisos y habitaciones no se produce según el orden físico de contigüidad espacial que tendría un observador que recorra el edificio. Para cumplir con el régimen de secuenciación y producir la serie a publicar, al plano del edificio dividido en las 100 casillas se le aplica otro algoritmo pero de un orden completamente desconectado de las necesidades formales del mundo posible y sus historias en la obra. Cuenta el autor:

Habría sido fastidioso describir el edificio piso por piso y departamento por departamento. Sin embargo, la sucesión de capítulos no podía dejarse solo al azar. Así que decidí aplicar un principio derivado de un viejo problema bien conocido por los amantes del ajedrez: el polígrafo del jinete [...]; se trata de hacer que un caballo recorra los 64 escaques de un tablero de ajedrez sin detenerse más de una vez en el mismo. [...] En el caso particular de *La vie mode d'emploi*, tenía que encontrar una solución para un tablero de 10 x 10. Llegué allí por prueba y error, de una manera bastante milagrosa. La división del libro en seis partes proviene del mismo principio: cada vez que el caballo ha pasado por los cuatro bordes del cuadrado, comienza una nueva parte.<sup>238</sup> (1979)

Por tanto, el trayecto soporte/Autor, producto de la aplicación del algoritmo del jinete, sitúa y recorre las habitaciones/capítulos según los siguientes esquemas:

59	83	15	10	57	48	7	52	45	54
97	11	58	82	16	9	46	55	6	51
84	60	96	14	47	56	49	8	53	44
12	98	81	86	95	17	28	43	50	5
61	85	13	18	27	79	94	4	41	30
99	70	26	80	87	1	42	29	93	3
25	62	88	69	19	36	78	2	31	40
71	65	20	23	89	68	34	37	77	92
63	24	66	73	35	22	90	75	39	32
72	64	21	67	74	38	33	91	76	

Grilla de capítulos del trayecto soporte/Autor según la poligrafía del jinete

<sup>238</sup> “Il aurait été fastidieux de décrire l'immeuble étage par étage et appartement par appartement. Mais la succession des chapitres ne pouvait pas pour autant être laissée au seul hasard. J'ai donc décidé d'appliquer un principe dérivé d'un vieux problème bien connu des amateurs d'échecs: la polygraphie du cavalier [...]; il s'agit de faire parcourir à un cheval les 64 cases d'un échiquier sans jamais s'arrêter plus d'une fois sur la même case. [...] Dans le cas particulier de *La Vie mode d'emploi*, il fallait trouver une solution pour un échiquier de 10 x 10. J'y suis parvenu par tâtonnements, d'une manière plutôt miraculeuse. La division du livre en six parties provient du même principe : chaque fois que le cheval est passé par les quatre bords du carré, commence une nouvelle partie.”

59	83	15	10	57	48	7	52	45	54
97	11	58	82	16	9	46	55	6	51
84	60	96	14	47	56	49	8	53	44
12	98	81	86	95	17	28	43	50	5
61	85	13	18	27	79	94	4	41	30
99	70	26	80	87	1	42	29	93	3
25	62	88	69	19	36	78	2	31	40
71	65	20	23	89	68	34	37	77	92
63	24	66	73	35	22	90	75	39	32
	72	64	21	67	74	38	33	91	76

Grafo del trayecto soporte/Autor según la poligrafía del jinete<sup>239</sup>

11 - chapitre 59 Hutting,2 petit atelier	12 - chapitre 83 Hutting,3 chambre (Honoré)	13 - chapitre 15 ch. de bonne,5 Smautf	14 - chapitre 10 ch. de bonne,4 Jane Sutton	15 - chapitre 57 ch. de bonne,11 Orlowska	16 - chapitre 48 ch. de bonne,8 Madame Albin	17 - chapitre 7 ch. de bonne,2 Morellet	18 - chapitre 52 Plassaert,2 chambre (Simpson)	19 - chapitre 45 Plassaert,1 chambre (Trojan)	10 - chapitre 54 Plassaert,3 bureau (Troquet)
21 - chapitre 97 Hutting,4 atelier	22 - chapitre 11 Hutting,1 loggia	23 - chapitre 58 Gratiolet,1 salle	24 - chapitre 82 Gratiolet,2 chambre	25 - chapitre 16 ch. de bonne,6 Celia Crespi	26 - chapitre 9 ch. de bonne,3 Niéto et Rogers	27 - chapitre 46 ch. de bonne,7 (Jérôme)	28 - chapitre 55 ch. de bonne,10 (Fresnel)	29 - chapitre 6 ch. de bonne,1 Breidel	20 - chapitre 51 ch. de bonne,9 Valène
31 - chapitre 84 Cinoc,2 chambre	32 - chapitre 60 Cinoc,1 cuisine	33 - chapitre 96 Dinteville,3 salle de bain	34 - chapitre 14 Dinteville,1 cabinet	35 - chapitre 47 Dinteville,2 salle d'attente	36 - chapitre 56 escaliers,8	37 - chapitre 49 escaliers,7	38 - chapitre 8 Winckler,1 salon	39 - chapitre 53 Winckler,3 chambre	30 - chapitre 44 Winckler,2 atelier
41 - chapitre 12 Réol,1 salle (Hourcade)	42 - chapitre 98 Réol,2 chambre	43 - chapitre 81 Rorschach,4 chambre	44 - chapitre 86 Rorschach,5 salle de bain	45 - chapitre 95 Rorschach,6 chambre	46 - chapitre 17 escaliers,2	47 - chapitre 28 escaliers,3	48 - chapitre 43 Foulerot,2 chambre (Hebert)	49 - chapitre 50 Foulerot,3 chambre	40 - chapitre 5 Foulerot,1 salle de bain
51 - chapitre 61 Berger,1 salle	52 - chapitre 85 Berger,2 chambre (Speiss)	53 - chapitre 13 Rorschach,1 vestibule	54 - chapitre 18 Rorschach,2 salle	55 - chapitre 27 Rorschach,3 salon (Gnfalconi)	56 - chapitre 79 escaliers,11	57 - chapitre 94 escaliers,12	58 - chapitre 4 Marquiseaux,1 salon	59 - chapitre 41 Marquiseaux,3 salle réunion	50 - chapitre 30 Marquiseaux,2 salle de bain
61 - chapitre 99 Bartlebooth,5 bureau	62 - chapitre 70 Bartlebooth,2 salle	63 - chapitre 26 Bartlebooth,1 anti chambre	64 - chapitre 80 Bartlebooth,3 chambre	65 - chapitre 87 Bartlebooth,4 salon (Danglars)	66 - chapitre 1 escaliers,1	67 - chapitre 42 escaliers,6	68 - chapitre 29 troisième droite,2 salon	69 - chapitre 93 troisième droite,3 salon noir	60 - chapitre 3 troisième droite,1 salon
71 - chapitre 25 Altamont,2 salle (Appenzell)	72 - chapitre 62 Altamont,3 boudoir	73 - chapitre 88 Altamont,5 salon	74 - chapitre 69 Altamont,4 bureau	75 - chapitre 19 Altamont,1 petit salon	76 - chapitre 36 escaliers,5	77 - chapitre 78 escaliers,10	78 - chapitre 2 Beaumont,1 salon	79 - chapitre 31 Beaumont,3 chambre	70 - chapitre 40 Beaumont,4 salle de bain
81 - chapitre 71 Moreau,4 salle	82 - chapitre 65 Moreau,3 cuisine	83 - chapitre 20 Moreau,1 chambre	84 - chapitre 23 Moreau,2 chambre	85 - chapitre 89 Moreau,5 chambre	86 - chapitre 68 escaliers,9	87 - chapitre 34 escaliers,4	88 - chapitre 37 Louvet,1 salle	89 - chapitre 77 Louvet,2 chambre	80 - chapitre 92 Louvet,3 cuisine
91 - chapitre 63 entrée de service	92 - chapitre 24 Marcia,1 arrière boutique	93 - chapitre 66 Marcia,4 antiquité	94 - chapitre 73 Marcia,5 antiquité	95 - chapitre 35 loge de la concierge (Claveau)	96 - chapitre 22 hall d'entrée,1	97 - chapitre 90 hall d'entrée,2	98 - chapitre 75 Marcia,6 chambre	99 - chapitre 39 Marcia,3 chambre (Flassy)	90 - chapitre 32 Marcia,2 chambre
1 - chapitre ____	2 - chapitre 72 caves,3 Bartlebooth	3 - chapitre 64 chaufferie,2	4 - chapitre 21 chaufferie,1	5 - chapitre 67 caves,2 Rorschach Dinteville	6 - chapitre 74 machinerie de l'ascenseur,2	7 - chapitre 38 machinerie de l'ascenseur,1	8 - chapitre 33 caves,1 Altamont Gratiolet	9 - chapitre 91 caves,5 Marquiseaux Marcia	0 - chapitre 76 caves,4 Beaumont

Plano del edificio con los n° de las casillas en la matriz 10x10, y  
los n° de capítulo y sus títulos, distribuidos según el algoritmo del jinete

### 3ª Restricción: la distribución de los dispositivos diferenciales en los capítulos.

Los dispositivos diferenciales constituyen aquí el conjunto de restricciones, que operan al nivel del mundo posible, lo narrativo, lo descriptivo, lo discursivo-retórico, lo intertextual e intermedial (con la pintura), &c., del que forman parte desde el número de personajes, su distribución en los departamentos, sus acciones, sus sentimientos, pasando por la descripción

<sup>239</sup> Cf. el grafo de la antinovel en *Rayuela* en p. 224.

minuciosa que se hace de cada habitación, hasta las citas literarias, los mapas y planos y las referencias pictóricas e históricas. Para resolver su distribución, Perec utiliza otro algoritmo: un bicuadrado latino ortogonal de orden 10. Comenta Cristl Lidl (2018):

Fue después de una discusión con el matemático Claude Berges, durante una reunión de OuLiPo en 1967, que Georges Perec se interesó en una configuración combinatoria: el bicuadrado latino originalmente desarrollado por el matemático Euler. Él usará esta configuración para escribir uno de los primeros bocetos de lo que se convertiría en *La Vie mode d'emploi*, entonces titulado *Cuadrados latinos*.<sup>240</sup> (174)

Un bicuadrado latino es una matriz combinatoria de tamaño  $n \times n$  ( $n$  filas  $\times$   $n$  columnas) cuyos elementos pertenecen a un conjunto finito  $A$ , de cardinalidad  $n$ , y cada elemento aparece solo una vez en cada fila y en cada columna.  $A$  es llamado el conjunto base del cuadrado y  $n$  su orden. Por ejemplo: Sea  $A = \{b, c, d, e\}$ . La siguiente matriz es un bicuadrado latino de orden 4.

$$\begin{pmatrix} e & b & c & d \\ d & e & b & c \\ c & d & e & b \\ b & c & d & e \end{pmatrix}$$

Para *La Vie mode d'emploi*, Perec parte del plano del edificio ya dividido en la cuadrícula de 10 filas y 10 columnas (o sea, el tamaño u orden de la matriz empleada) y utiliza 21 veces 2 series (42 motivos de restricción) de 10 elementos cada una, lo que hace un total de 420 restricciones. Es decir, cada capítulo es una combinación singular de 42 valores de estos dispositivos diferenciales. En la producción se implementó un *cahier de charges* que consta de 99 fichas en que se detallan para cada capítulo las combinaciones singulares de las 420 restricciones.

Contraintes	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
3	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
4	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
5	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
6	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
7	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
8	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
9	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
14	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
15	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
16	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
17	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
18	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
19	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
20	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
21	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
22	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
23	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
24	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
25	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
26	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
27	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
28	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
29	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
30	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
31	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
32	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
33	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
34	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
35	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
36	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
37	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
38	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
39	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
40	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
41	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
42	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Ficha general de las 42 restricciones con sus 10 valores.

<sup>240</sup> “C’est à la suite d’une discussion avec le mathématicien Claude Berges, lors d’une réunion d’OuLiPo en 1967, que Georges Perec s’intéresse à une configuration combinatoire: le bi-carré latin développé à l’origine par le mathématicien Euler. Il va se servir de cette configuration pour rédiger une des premières ébauches de ce qui deviendra *La Vie mode d’emploi*, intitulé alors *Carrés latins*.”

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1 position	ascenseur	des escaliers	a pied nu	escalier	escalier	escalier	escalier	escalier	escalier	escalier
1 activité	monter	monter	monter	monter	monter	monter	monter	monter	monter	monter
1 citation 1	Kafka	Kafka	Kafka	Kafka	Kafka	Kafka	Kafka	Kafka	Kafka	Kafka
1 citation 2	Lowry	Lowry	Lowry	Lowry	Lowry	Lowry	Lowry	Lowry	Lowry	Lowry
2 nombre	1	2	3	4	5	+5	1	2	3	0
2 rôle	démarcheur	démarcheur	démarcheur	démarcheur	démarcheur	démarcheur	démarcheur	démarcheur	démarcheur	démarcheur
3 secteur	appartement	appartement	appartement	appartement	appartement	appartement	appartement	appartement	appartement	appartement
ressort ?	ressort	ressort	ressort	ressort	ressort	ressort	ressort	ressort	ressort	ressort
3 murs	cuir	cuir	cuir	cuir	cuir	cuir	cuir	cuir	cuir	cuir
3 sols	parquet	parquet	parquet	parquet	parquet	parquet	parquet	parquet	parquet	parquet
3 époque	39-45	39-45	39-45	39-45	39-45	39-45	39-45	39-45	39-45	39-45
3 lieu	Italie	Italie	Italie	Italie	Italie	Italie	Italie	Italie	Italie	Italie
4 style	contemporain	contemporain	contemporain	contemporain	contemporain	contemporain	contemporain	contemporain	contemporain	contemporain
4 meubles	divan	divan	divan	divan	divan	divan	divan	divan	divan	divan
4 longueur	6 pages	6 pages	6 pages	6 pages	6 pages	6 pages	6 pages	6 pages	6 pages	6 pages
4 divers	armes	armes	armes	armes	armes	armes	armes	armes	armes	armes
5 age et sexe	femme 35-60	femme 35-60	femme 35-60	femme 35-60	femme 35-60	femme 35-60	femme 35-60	femme 35-60	femme 35-60	femme 35-60
5 animaux	guêpe	guêpe	guêpe	guêpe	guêpe	guêpe	guêpe	guêpe	guêpe	guêpe
5 vêtements	impermeable	impermeable	impermeable	impermeable	impermeable	impermeable	impermeable	impermeable	impermeable	impermeable
0 manque	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
0 FAUX	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0

Ficha general de las 42 restricciones con sus 10 valores  
Versión manuscrita del autor

Chapitre 1 : 'escaliers,1'			
contraintes du chapitre			
chapitre	contrainte	valeur	texte
1	chapitre	1	Escaliers,1
1	1A position	monter, + haut que sol	Une femme d'une quarantaine d'année est en train de monter l'escalier
1	1a activité	se servir d'un plan	La femme regarde un plan qu'elle tient dans sa main gauche
1	1B citation 1	Kafka	
1	1b citation 2	Lowry	
1	2A nombre personnes	3.	
1	2a rôle	démarcheur	La femme qui monte les escaliers n'est pas la directrice de l'agence mais son adjointe
1	2B 3è secteur	article dictionn., règlements	le règlement de copropriété concernant l'appartement
1	2b ressort ?	ourdir une vengeance	Gaspart Winder est mort, mais la longue vengeance qu'il a si patiemment, si minutieusement ourdie, n'a pas encore fini de s'assouvir.
1	3A murs	cuir ou vmyle	elle est vêtue d'un long imperméable de skai
1	3a sols	parquet à bâtons rompus	le parquet à bâtons rompus des trois pièces sera déposé et remplacé
1	3B époque	39-45	Son neveu, Grégoire Voltimand, avait été tué sur le Garigliano en mai 1944
1	3b lieu	Italie	Son neveu, Grégoire Voltimand, avait été tué sur le Garigliano en mai 1944
1	4A style	contemporain	Il s'appelait Antoine Rameau et travaillait chez un fabricant de canapés modulables.
1	4a meubles	divan, canapé	Il s'appelait Antoine Rameau et travaillait chez un fabricant de canapés modulables.
1	4B longueur	6 pages	
1	4b divers	armes	
1	5A age et sexe	femme 35-60	Une femme d'une quarantaine d'année est en train de monter l'escalier
1	5a animaux	guêpe, abeilles	porte-clés fantaisie [...] un tee de golf et une guêpe
1	5B vêtement	impermeable	elle est vêtue d'un long imperméable de skai

Fragmento de la ficha del *cahier de charges* para el primer capítulo

Por tanto, mediante estas tres restricciones, la estructura y funcionamiento de la obra se construye bajo parámetros matemáticos completamente independientes del mundo posible y las tramas de los *romans* en la misma.

## Trayectos de lectura

En la nota introductoria a la edición de bolsillo (2004), Bernard Magné cita dos comentarios de Perec, tomados de entrevistas, con los que podemos ejemplificar los dos extremos del espectro combinatorio de trayectos de lecturas que se proponen en la obra: el unicursivo del soporte/Autor y el multicursivo abierto a la ejecución del lector empírico (*obra en movimiento*). Dice Perec del primero:

Antes que nada, existe esta historia de Bartlebooth que se extiende de punta a punta.<sup>241</sup>

Y del segundo:

Mi sueño sería que los lectores jueguen con el libro, que usen el índice, que reconstruyan, al pasear por los capítulos, las historias dispersas, que vean cómo todos los personajes se aferran entre sí, todos se relacionan de una forma u otra con Bartlebooth, cómo circula todo, cómo se construye el rompecabezas.<sup>242</sup>

Mediante trayectos multicursivos que atraviesen el soporte es posible seguir, por ejemplo, los *romans* de los personajes. Eso queda habilitado por el índice general que cita los títulos de los capítulos, los cuales no solo especifican su número, sino también el nombre del personaje o el ámbito del edificio del que tratan, a lo que se agrega una numeración progresiva que permite fácilmente rastrear los fragmentos de cada *roman*. En este caso, al ser maquetados como índice, el diseño de estos títulos, con información tan detallada, se adecua a su función de habilitar la multicursividad.

Contents	
<p>Preamble</p> <p>One · On the Stairs, 1 Two · Beaumont, 1 Three · Third Floor Right, 1 Four · Marquiseaux, 1 Five · Foulerot, 1 Six · Breidel (Servants' Quarters, 1) Seven · Morsillet (Servants' Quarters, 2) Eight · Winckler, 1 Nine · Nieto and Rogers (Servants' Quarters, 3) Ten · Jane Sutton (Servants' Quarters, 4) Eleven · Hutting, 1 Twelve · Réol, 1 Thirteen · Rorschach, 1 Fourteen · Dinteville, 1 Fifteen · Smautf (Servants' Quarters, 5) Sixteen · Célia Crespi (Servants' Quarters, 6) Seventeen · On the Stairs, 2 Eighteen · Rorschach, 2 Nineteen · Altamont, 1</p>	<p>Twenty · Moreau, 1 Twenty-One · In the Boiler Room, 1</p> <p>PART TWO</p> <p>Twenty-Two · Entrance Hall, 1 Twenty-Three · Moreau, 2 Twenty-Four · Marcia, 1 Twenty-Five · Altamont, 2 Twenty-Six · Bartlebooth, 1 Twenty-Seven · Rorschach, 3 Twenty-Eight · On the Stairs, 3 Twenty-Nine · Third Floor Right, 2 Thirty · Marquiseaux, 2 Thirty-One · Beaumont, 3 Thirty-Two · Marcia, 2 Thirty-Three · Basement, 1 Thirty-Four · On the Stairs, 4 Thirty-Five · The Concierge's Office Thirty-Six · On the Stairs, 5 Thirty-Seven · Louvet, 1 Thirty-Eight · Lift Machinery, 1 Thirty-Nine · Marcia, 3 Forty · Beaumont, 4 Forty-One · Marquiseaux, 3 Forty-Two · On the Stairs, 6 Forty-Three · Foulerot, 2 Forty-Four · Winckler, 2 Forty-Five · Plassaert, 1</p> <p>PART THREE</p> <p>Forty-Six · Monsieur Jérôme (Servants' Quarters, 7)</p>

Índice general con n° de capítulo, personaje y n° de fragmento de cada *roman*

<sup>241</sup> “D’abord d’affilée puisqu’il y a cette histoire de Bartlebooth qui court d’un bout à l’autre.”

<sup>242</sup> “Mon rêve serait que les lecteurs jouent avec le livre qu’ils se servent de l’index, qu’ils reconstruisent, en se promenant dans les chapitres, les histoires dispersées, qu’ils voient comment tous les personnages s’accrochent les uns aux autres, se rapportent tous d’une manière ou d’une autre à Bartlebooth, comment tout cela circule, comment se construit le puzzle.”

También se puede entrar al soporte por cualquiera de los 107 relatos incrustados; los cuales pueden ser leídos aparte o como punto de partida o de llegada de diversos trayectos entre capítulos.

Paul Emond (2011) considera que algunos lectores pueden desanimarse al leer el libro según el orden de encuadernación. El reemplazo de una lógica narrativa temporal, o la de un recorrido espacial verosímil a través del edificio, por el algoritmo del jinete libera el conjunto de textos de toda secuenciación necesaria y lo abre a la libre combinatoria de trayectos. Por tanto, es posible dejar de lado la secuencia calculada por el autor para el soporte y emplear los hipervínculos para empezar por cualquiera de los capítulos (excepto el último), por cualquier personaje o cualquiera de las historias desmontables.

Por consiguiente, para habilitar la propuesta a los lectores de “jugar con la obra en el libro”, desde producción se posibilita una multicursividad variada y compleja a partir del diseño de dispositivos hipervinculares que se podrían incluir en la categoría de *índices*: dos convencionales (el general de las 6 partes y los 99 capítulos, y el de los 107 relatos) y dos no-convencionales (un índice *temporal* en la cronología de eventos y uno *gráfico*, en el plano del edificio).

Bernard Magné sostiene que *La Vie mode d'emploi* es una especie de máquina ‘hipertextual’ lúdica *avant la lettre*; o sea, lo que los teóricos del hipertexto y de las colecciones han denominado *proto-hipertexto impreso*. Sin embargo, existiendo de *La vie mode d'emploi* ediciones impresas y digitales, al compararlas, surge claramente que lo que permite ese funcionamiento ‘hiper’ no es de naturaleza textual, sino el profuso dispositivo de hipervinculación diseñado en producción, ya sea que aparezca impreso en los índices del libro o mediante links electrónicos en un e-reader, pc, tablet, &c. Sin este dispositivo esta obra de más de 600 páginas se volvería un bloque continuo de texto en el que resultaría difícil seguir, o considerar siquiera, otro trayecto de lectura que el calculado por el autor en función del régimen de secuenciación.

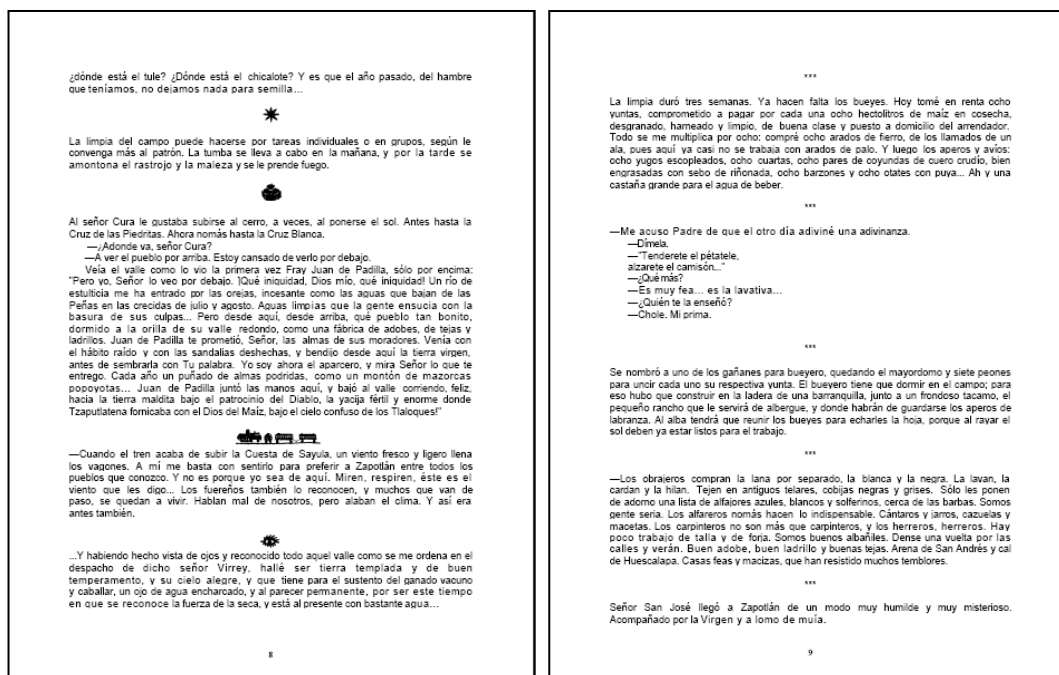
### **Juan José Arreola *La feria***

El mismo año que *Rayuela* se publica *La feria* de Juan José Arreola, autor canonizado de la literatura mexicana, comparado por los críticos con Juan Rulfo. De esta obra existen dos ediciones impresas, ambas en México, la primera de 1963 y la segunda de 1987, y una versión en formato digital *epub* para lector electrónico publicada en España en 2003.

Partamos de la descripción de Troncoso Araos (2002) de la obra como objeto semiótico:

*La feria* se estructura en base a una serie de 288 fragmentos yuxtapuestos sin orden aparente, sin una sucesión coordinada de acontecimientos. Sin embargo, el fragmento y su yuxtaposición no implican ausencia de relación ni de unidad de sentido. Se transgrede la coherencia lineal, pero se crea una coherencia global, a nivel de la macroestructura (...). La cohesión de los fragmentos resulta de la recurrencia de los hablantes, de algunos tipos de discurso y de ciertos temas, así como también del diálogo entre unos y otros y de una progresión de las acciones ya sea a nivel individual o colectivo; además existe un núcleo espaciotemporal con el que otros espacios y tiempos se relacionan. Algunos mecanismos de relación son: a) secuencias narrativas en las que aparecen los mismos personajes o el mismo emisor; b) réplicas a otros fragmentos (contrapunto); c) anáforas. (128)

En la edición en libro, los textos se ubican uno a continuación del otro llenando la caja, pero separados por dibujos o asteriscos diseñados por Vicente Rojo<sup>243</sup>, remarcando la autonomía de cada uno de ellos y, a su vez reuniéndolos en subcolecciones de microtextos encabezados por el mismo dibujo (un ojo, un tren, un pequeño maizal, un cañón, una corneta militar, una bandera, una rata, una corona de estrellas, entre varios otros más, incluyendo asteriscos tipográficos comunes pero de mayor tamaño, o los tres asteriscos convencionales.)



Esta estructura discontinua, enfatizada por las divisiones gráficas y tipográficas, originó un debate acerca de su participación en el modelo novelístico. Trejo Fuentes (2000) considera que:

(...) es una novela que no se ajusta a los modelos oficiales imperantes en los tiempos de su aparición (1963), si bien ya se hablaba de que la *modernidad* había llegado a la novelística mexicana gracias a obras como *Al filo del agua* (Agustín Yañez) y *Pedro Páramo*. Juan José Arreola se desentiende del orden lógico de la novela tradicional (inicio-clímax-desenlace) y en vez de eso ofrece una serie de cuadros y viñetas con aparente falta de

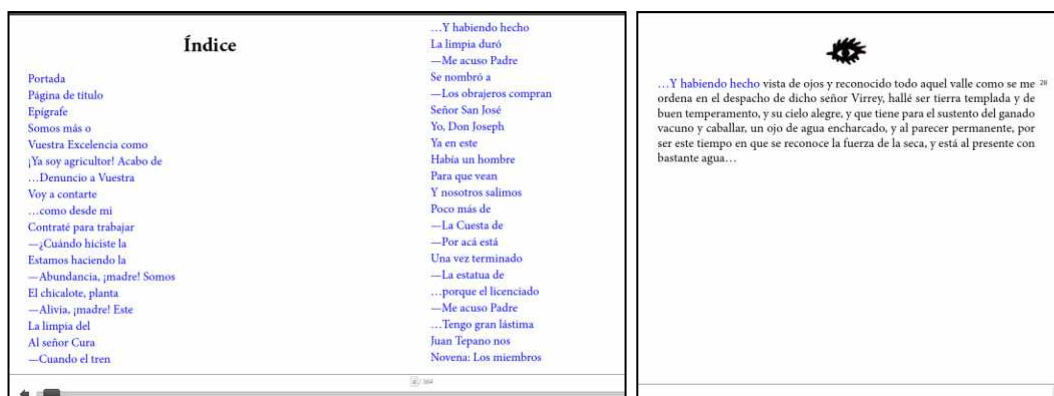
<sup>243</sup> La indicación "Asteriscos de Vicente Rojo" aparece en página 3.



composición para contar una historia asimismo imprecisa según los cánones. (99) (...) [N]o obstante es una novela con todas las de la ley, y (...) se adelantó a la experimentación técnica que veríamos cobrar tanto realce en años subsecuentes (pienso en *José Trigo*, de Del Paso, *Los albañiles*, de Leñero, *Los peces*, de Fernández, *Morirás lejos*, de Pacheco...). (102).<sup>244</sup>

Independientemente de su género, la estructura y funcionamiento de *La Feria* surgen de la dimensión *microtextual*. Recordemos que el régimen de politextualidad implica la relación inversa entre tamaño y número de textos, por lo que esa dimensión *microtextual* produce lo múltiple en números elevados (en este caso, 288 textos). Una discontinuidad tan profusa podría sugerir fuertemente la permutación y la multicursividad, pero los textos carecen de título individual, por lo cual no hay índice, orientando la lectura de tapa a contratapa. Así, la multicursividad opera solo con el hojear.

Hay disponible en el mercado español una versión de formato *epub* para lector electrónico (Casa del Libro, 2003) cuya maquetación implementa un modo *ad-hoc* de hipervincular, similar al que se emplea en los poemas sin título, indexando las primeras palabras de cada microtexto. Además, el diseño hace que cada texto antecedido por un dibujo o un asterisco aparezca en una pantalla diferente, lo que remarca su condición de texto discreto. El índice electrónico permite el acceso directo al azar y, por tanto, habilita lo permutable ante la lectura sugiriendo la multicursividad.



Hipervinculación del Índice al microtexto en p.28 a partir de sus primeras palabras  
“...Y habiendo hecho”

Es así como la publicación en soporte digital de *La Feria* resulta la prueba empírica de su *hipertextualidad* como objeto semiótico; mientras que, al carecer de índice, la publicación en libro limita el acceso al hojear.

244 El autor no define qué es “una novela con todas las de la ley”. Suele ser común en los análisis críticos de colecciones latinoamericanas experimentales el declararlas *novelas* sin definir esta categoría desde algún marco teórico puntual, ya que lo que impera es el prestigio de la *Novela* en sí, más allá de su formato. No denominarlas *novela* significaría devaluarlas a una ‘mera’ colección de textos.

Recortando su análisis a los casos en que se producen las ‘anáforas’ que señalara Troncoso Araos, Edgar Campos (2010) tiene el propósito de ubicar *La Feria* en el modelo novelístico unicursivo, a través de “la *simultaneidad* [como] efecto estético al que nosotros haremos un acercamiento con base en las nociones bajtinianas.” (242) Se concentra así en momentos de la lectura en que surge:

La creación de un núcleo donde el espacio y el tiempo coexisten ignorando el devenir individual de cada voz en sus dimensiones concretas y exactas [que] se manifiesta en el texto en las réplicas establecidas en ciertos pasajes, el reflejo de un diálogo simultáneo. (249)

Campos se concentra solo en estos “diálogos simultáneos” que aparecen entre textos discretos contiguos según el orden soporte/Autor. En ellos, esa simultaneidad se verifica a través de la repetición de un mismo significante o una frase en dos textos que se enfrentan desde discursos ideológicos opuestos, de allí la lectura desde Bajtín. Son cinco ejemplos los que registra Campos, ejemplificamos con el primero.

Estamos haciendo la limpia con guango, machete corto y ancho, de punta encorvada [...] Así se derriban los rastrojos que quedan en pie y las plantas aventureras que en estas tierras florecen, como el moco de guajolote y el chicalote. El primero produce una semilla leguminosa que abona la tierra; es signo de fecundidad su **abundancia**. [texto 20]

—**Abundancia**, ¡madre! Somos un pueblo de muertos de hambre [21]

Hay dos aspectos a tener en cuenta: uno estadístico y el otro semiótico. La hipótesis de Campos sería la *necesidad de la secuencia soporte/Autor* y se apoya en cinco casos de *simultaneidad* (o sea, de iteración diferencial de un dispositivo; aquí, el significante *abundancia*) entre pares de textos *contiguos*, y que dialoguen desde posiciones socioeconómicas opuestas. Sin embargo, estadísticamente, las combinaciones posibles de dos textos que dialoguen por contigüidad, matemáticamente calculable como una *variación combinatoria* de los 288 textos tomados de a dos ( $V_{288,2}$ ), da 82.656 permutaciones posibles; por lo que es muy probable que surjan en un número de ellas casos en los que se repiten ciertos significantes en textos contiguos. Por tanto, sostener una hipótesis de continuidad novelística según el orden soporte/Autor a partir de cinco casos entre 82.656 posibilidades resulta estadísticamente inviable. Sin embargo, en la secuencia publicada hay muchos textos contiguos que entran en diálogo, y a partir de muchos dispositivos diferenciales; incluso, se forman ciertas agrupaciones de más de dos textos; pero esos diálogos no se verifican en la repetición expresa de significantes y las relaciones entre ellos no llegan a adquirir una necesidad posicional. La brevedad de los textos lleva a la condensación de dispositivos diferenciales. Hay claramente una serie de textos cuyo dispositivo diferencial se ubica al nivel del mundo ficcional enfocado en la situación social de dos clases en los extremos del

poder y la riqueza, y del desamparo y el despojo. Estos textos podrían intercambiar sus posiciones y el efecto de diálogo bajtiano seguiría produciéndose, pero siempre de manera diferencial. Y esas diferencias son las que amplían la productividad semiótica de la obra si se la lee permutando los textos.

Así, al igual que con *Spleen de Paris*, pareciera que el *habitus* del respeto reverente por el orden soporte/Autor lleva a Campos a buscarle un sostén estructural que ese orden no muestra tener, negando una multicursividad habilitada por la autonomía espacial y semiótica de los 288 mini y microtextos discretos enteros. Nuevamente, eso no implica la total aleatoriedad de la secuencia publicada, pudo haber alguna intención del escritor, aunque sea para no desaprovechar el privilegio de la secuencia de tapa a contratapa, pero resulta irrecuperable en la estructura de la *novela*.

### Fernando del Paso *José Trigo*

Publicada en 1966, la primera novela de Fernando del Paso tuvo una recepción inicial relativamente fría ya que la complejidad de su trama y la experimentación formal no fueron aprobadas al principio. Con el tiempo, el antecedente exitoso de *Rayuela* tres años antes avaló el experimento de Del Paso y le otorgó reconocimiento internacional y en la literatura mexicana.

<i>Índice</i>		
PRIMERA PARTE: EL OESTE		
UNO	¿JOSÉ TRIGO?	5
DOS	PERO ESO FUE POR LAS CABAÑUELAS...	18
TRES	COMO NADA HAY NUEVO BAJO EL SOL...	41
CUATRO	LLEGARÁ EL DÍA	68
CINCO	LA CRISTIADA (I)	92
SEIS	CRONOLOGÍAS	127
SIETE	POR UNA PARTE LA CASA DE LUCIANO...	165
OCHO	UNA ODA	223
NUEVE	"DESDE QUE DIOS AMANECE"	240
EL PUENTE (PARTE INTERMEDIA)		
	COMENCÉ CON UNA FLOR...	253
SEGUNDA PARTE: EL ESTE		
NUEVE	Y AHORA	269
OCHO	UNA ELEGÍA	281
SIETE	AHORA, AL FINAL DE LA JORNADA...	304
SEIS	CRONOLOGÍAS	368
CINCO	LA CRISTIADA (II)	408
CUATRO	¿YA VIENES?	443
TRES	¡CUÁNDO NO! ¡YA ME LO IMAGINABA!	472
DOS	AMOROSAMENTE ATURBONANDO LAS COSAS MÁS HERMOSAS...	498
UNO	EN ESPEJOS DE AGUA, DIÁFANOS...	526
		VII

Con una estructura que adopta la multicursividad como principio de movilidad de la lectura en soporte, la novela se compone de diecinueve capítulos separados peritextualmente en dos *Partes* de nueve, tituladas *El Oeste* y *El Este* y numerados de manera simétrica o especular con repetición de algunos títulos en las mismas posiciones relativas. Entre ellos se encuentra una *parte intermedia* titulada “El puente”, que combina dispositivos diferenciales (personajes, hechos históricos, etc) de las otras dos. Los textos de los capítulos poseen alta autonomía, heterogeneidad discursiva, distribución espacializada en la superficie de la página, así como tramas polifónicas. De este modo, la colección se abre a la combinatoria total. El peritexto remático mismo, el orden numérico especular de los capítulos, y la repetición de títulos orientan a la multicursividad. Dependerá de la fuerza de los *habitus* del lector empírico, si reconoce esa instrucción tácita de (re)lectura(s), o si, en la primera y quizás única lectura, se atiene al orden del soporte.

### **Vladimir Nabokov *Pale Fire***

*Pale Fire* (1962) es el estudio ficticio de un poema ficticio del mismo nombre. Por tanto, adopta la estructura de un ensayo académico al cual, en el prólogo y los comentarios, se le entretreje lo narrativo biográfico acerca de John Francis Shade, el poeta, y, sobre todo, lo autobiográfico de Charles Kinbote, editor y comentarista de esta obra póstuma de aquel. Las cuatro secciones discretas respetan el orden de ese tipo de estudios con un Prólogo, el poema *Pale Fire: A Poem in Four Cantos*, los Comentarios y el Índice. En el poema, escrito en pareados heroicos (*heroic couplets*), los Cantos I y IV contienen 166 versos cada uno y los Cantos II y III, 334. El Índice incluye 270 entradas que consisten en una exhaustiva tabla de contenidos anotada (nombres propios de todos los personajes, palabras claves, &c.), que permite hipervincular la lectura con los versos del poema y con las explicaciones correspondientes en los comentarios. Acerca de esta sección y como orientación de lectura, dice Kinbote:

Aunque esas notas, de conformidad con la costumbre, vienen después del poema, se recomienda al lector que las consulte primero y luego estudie el poema con su ayuda, releyéndolas, por supuesto, a medida que revisa el texto, y quizás, después de haber terminado con el poema, consultándolas por tercera vez para completar el cuadro. Me parece acertado en casos como este, para eliminar la molestia de hojear hacia adelante y hacia atrás, recortar y unir las páginas con el texto en cuestión, o, aún más simple, comprar dos ejemplares de la misma obra que luego se pueden colocar en posiciones adyacentes en una mesa cómoda.<sup>245</sup>

---

<sup>245</sup> “Although those notes, in conformity with custom, come after the poem, the reader is advised to consult them first and then study the poem with their help, rereading them of course as he goes through its text, and perhaps, after having done with the poem, consulting them a third time so as to complete the picture. I find it wise in such cases as this to eliminate the bother of back-and-forth leafings by either cutting out and clipping together the pages with the text of

Más allá de la parodia narcisista e irónica de leer tres veces los comentarios críticos en tanto solo una vez el poema, invirtiendo la importancia de estos textos, se sugiere entrar al libro por la tercera sección y se consignan soluciones a la problemática de la discontinuidad en el soporte, que produce “la molestia de hojear hacia adelante y hacia atrás”. El énfasis está puesto en la ergonomía de la lectura y el mayor trabajo (o incomodidad) de la lectura salteada. Con esto, se señalan las limitaciones de la multicursividad en soporte libro y se consigna una instrucción para superarlas: recortar las páginas de los comentarios y yuxtaponerlas al fragmento del poema al que corresponden. O comprar dos ejemplares. Más allá de esta otra instrucción paródica, el punto aquí es que, en la lectura, el desguace del ejemplar o su duplicación producirían entre el poema y su comentario un simulacro del salto inmediato de un hipervínculo electrónico.

A su vez, la sugerencia del desguace constituye un verdadero ataque a la integridad material del libro físico, la cual culturalmente también presenta un *habitus* de respeto reverente en el lector promedio, que vería en ese acto una violencia ‘bárbara’.

### **Sam Shepard *Motel Chronicles***

A lo largo de su vida, el dramaturgo, guionista y actor Sam Shepard publicó seis colecciones de relatos y bocetos; las cuales, a su vez, constituyen una (macro)colección de textos interrelacionados por sus formatos textuales, la brevedad, la geografía de los Estados Unidos (principalmente el Sudoeste) y un mundo ficticio en común relacionado con el género literario-cinematográfico de la *road-narrative*.<sup>246</sup>

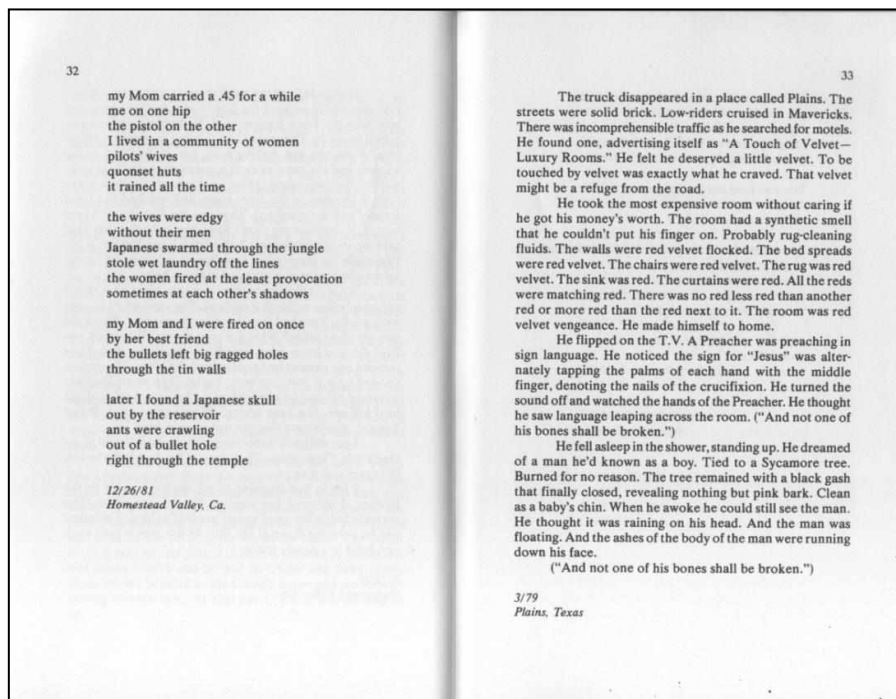
*Motel Chronicles* (1982) es la colección más heterogénea. Los dispositivos diferenciales más conspicuos se registran a nivel del código o medio, 71 textos y 8 fotografías; y a nivel del formato, 42 textos en prosa y 29 poemas. En cuanto a los géneros discursivos y literarios, hay relatos, poemas, diálogos dramáticos, monólogos, descripciones, comentarios, y otros. Todos los textos carecen de título y no hay una historia global que los conecte. Al final de cada texto aparece una fecha y un lugar en un peritexto en letra cursiva que, en la mayoría de los textos, no coinciden con los del mundo intradieético (por ejemplo, la historia del texto ubicado el “13/8/80 *Homestead Valley, Ca*” transcurre en Rapid City, South Dakota, en la infancia del personaje-narrador). Partiendo de lo indicado por el título, esta información probablemente se refiera al

---

the thing, or, even more simply, purchasing two copies of the same work which can then be placed in adjacent positions on a comfortable table.”

<sup>246</sup> Las colecciones son *Hawk Moon* (1981), *Motel Chronicles* (1982), *Cruising Paradise* (1996), *Great Dream of Heaven* (2002) y *Day Out of Days* (2010) y *The One Inside* (2017)

momento y lugar de producción de los textos, en moteles al costado de caminos, rutas y autopistas estadounidenses.



Textos discretos de formato poema y prosa con el peritexto de fecha y lugar

Todas estas diferencias habilitarían la multicursividad, pero, debido a que los textos discretos carecen de títulos individuales, no hay índice maquetado. Ya que la colección es breve, esto no resulta tan limitante en el libro, se la puede reemplazar por el hojeo. Sin embargo, en la edición digital, la falta de índice se vuelve un obstáculo mayor ya que no hay hipervinculación a los textos discretos en el interior del soporte. Como ocurre con *La Feria*, se podría haber empleado algún sistema *ad-hoc* de indexación, por ejemplo, mediante los peritextos de fecha y lugar; pero al no adaptar la maquetación original a las propiedades del soporte electrónico, se impone la lectura unicursiva, con un avance y un retroceso de pantalla mucho más lento y engorroso que el hojeo en el libro.

Resulta generalizable, entonces, que si una colección no presenta *índice* (sea porque los textos discretos carecen de título o por una negligencia editorial), el soporte analógico del libro presenta un acceso mucho más adecuado a los textos y la multicursividad que los soportes electrónicos. Por tanto, no siempre estos son más versátiles que el libro.

## Conclusión

Para que una lectura adquiriera la dimensión *hipertextual*, es decir, se vuelva *multicursiva*, se requiere un dispositivo de *hipervinculación*, sea electrónico o tipográfico. En los casos analizados, se observan al menos tres dispositivos relacionados con la multicursividad: dos que la habilitan, el *peritexto titular* de los textos discretos y el dispositivo hipervincular de *índices, tablas de contenido y gráficos*; y un tercero, el *peritexto autoral* (prefacio, prólogo, advertencia, &c.) que la orienta mediante sugerencias o instrucciones expresas. Para detalle, presentamos el siguiente resumen de ocurrencias en el corpus analizado.

a) Peritexto: *títulos* en los textos discretos (*Mille Plateaux, S/Z, La vie mode d'emploi, José Trigo, Le Spleen de Paris*).

b) Hipervínculos:

b<sub>1</sub>) Un *índice convencional* (*Mille Plateaux, S/Z, La vie mode d'emploi, José Trigo, Le Spleen de Paris*). Ya que el índice depende de la existencia de peritexto titular; entonces, *b<sub>1</sub>* es función de *a*.

b<sub>2</sub>) Diseños ad-hoc de *índices, tablas y gráficos* (*Rayuela, S/Z, Mille Plateaux, Pale Fire, La vie mode d'emploi*), o hipervinculación *ad-hoc* de textos que no poseen peritexto titular (*La Feria* en e-reader).

c) *Peritexto prefacial* convencional (carta-prólogo a *Spleen de Paris*) o *ad-hoc* (“Tablero de dirección” en *Rayuela*) en el que se sugiere o instruye la lectura multicursiva. Es decir, el autor mismo *desautoriza* el régimen de secuenciación, a pesar de haber tenido que limitarse a él para la publicación de su obra multicursiva.

En la siguiente página, volcamos lo analizado en un cuadro extendido.

<b>Obra</b>	<b>Peritexto: Títulos de</b>	<b>Instrucciones</b>	<b>Disp. Hiperv. convencional</b>	<b>Disp. Hiperv. ad-hoc</b>	<b>Multicursividad habilitada</b>
<i>Mille Plateaux</i>	Mesetas	Prefacio	"Sumario"	"Tabla de contenidos" Números en la "Conclusión"	Total (entre las mesetas) Parcial (al interior de cada meseta)
<i>S/Z</i>	Partes numeradas en romano	--	Índice	Anexos II y III (Índice razonado)	Total
<i>Semeiotiqué</i>	Ensayos	Peritexto del índice razonado	Índice	Índice razonado	Total
<i>Rayuela</i>	Números de capítulos	Peritexto del "Tablero de dirección"	--	Serie numérica en el "Tablero de dirección"	Total (antinovela) Parcial (otros trayectos)
<i>La vie mode d'emploi</i>	Capítulos remáticos- temáticos	--	2 índices	Cronología y plano del edificio	Total
<i>La Feria (libro)</i>	--	--	--	--	Parcial (por hojeo)
<i>La Feria (e-reader)</i>	--	--	--	Indexación sin peritexto	Total
<i>José Trigo</i>	Partes y Capítulos	--	Índice	--	Total
<i>Spleen de Paris</i>	Poemas en prosa	Prefacio	Índice		Total
<i>Motel Chronicles (libro)</i>	--	--	--	--	Parcial (por hojeo)
<i>Motel Chronicles (e-reader)</i>	--	--	--	--	Nula



## VII. Sujetos y prácticas

### *Producción y productores*

A lo largo de la historia de las publicaciones en libro, ha habido sujetos de producción de la entidad textual (escritor con o sin editor) y del libro-impreso (diseñadores gráficos, tipógrafos, ilustradores), y si bien se ha verificado un progresivo avance del control del escritor sobre su propio texto con respecto a estos otros sujetos, en realidad, todos ellos producen aspectos diferentes superpuestos del producto final que reciben los lectores y hacen a su significancia en la lectura. Por tanto, usamos la noción de *productor* como instancia subjetiva implícita a toda obra publicada, ya se trate de un solo sujeto real o de varios.<sup>247</sup>

La noción de *colección* supone la operación de *seleccionar*. Por tanto, hay implicado un sujeto que la lleva a cabo. El libro-objeto determina doblemente esta operación, tanto en el número de textos incluidos para cumplir con el *régimen de politextualidad* como su ordenamiento secuencial de tapa a contratapa que establece el *régimen de secuenciación*. Estos regímenes son determinantes tecnológicas, propias del dispositivo libro y de la direccionalidad de la escritura, que están más allá del control del productor y que, desde un punto de vista lógico, anteceden a toda intencionalidad de diseño y semiosis de conjunto. Por lo que, del número casi siempre inmenso de permutaciones lineales, en el libro-impreso solo *una* queda registrada. Por tanto, en mayor o menor medida, todas las colecciones aparecen diseñadas siguiendo esa secuencialidad obligatoria naturalizada.

Sin embargo, la multicursividad queda siempre como una posibilidad latente, sobre todo en colecciones con un efecto de compositum débil, como *Nine Stories* de J.D. Salinger, entre muchos ejemplos. En particular, esta latencia se hace evidente en colecciones en que, bajo la figura del Autor, desde producción misma se trata de impedir tal posibilidad.

John Barth en su “Author’s Note” a *Lost in the Funhouse* (1967) instruye:

Este libro difiere (...) de la mayoría de los volúmenes de ficción corta. (...) *no es una colección ni una selección*, sino una *serie*; aunque varios de sus ítems han aparecido por

---

<sup>247</sup> Ejemplos de esto son: 1) *escritor y editor*, como Raymond Carver-Gordon Lish para las primeras tres colecciones de Raymond Carver, o Ray Bradbury-Walter Bradbury para *Martian Chronicles*; 2) *escritor y diseñador gráfico*, como Julio Cortázar-Julio Silva para *La vuelta al día en 80 mundos*, *Último Round* y otras; o Augusto Monterroso-Vicente Gandía para *Movimiento perpetuo*; 3) *escritor y fotógrafo*, como Sam Shepard-Tim Ford para *Motel Chronicles* o Leslie Mamon Silko-Lee H. Marmon para *Storyteller*.

separado en publicaciones periódicas, se verá que *la serie ha sido planeada para ser recibida “de una vez” y según se encuentra aquí ordenada.*<sup>248</sup> (Énfasis añadido)

Similarmente, Waldo Frank, en su colección *City Block* (1923), afirma: “El autor asegura que *City Block* es un solo organismo y que sus partes deben ser leídas en orden...”.

Por su parte, en *Trafalgar* (1979), Angélica Gorodischer hace su petición

Desde ya, querido lector, desde antes que usted empiece a leer este libro, tengo que pedirle un favor: no vaya antes que nada al índice a buscar el cuento más corto o el que tenga un título que le llame la atención. Ya que los va a leer, cosa que le agradezco, léalos en orden. No porque se sigan cronológicamente, que algo de eso hay, sino porque así usted y yo nos vamos a comprender más fácilmente. Gracias. A.G.

Y finalmente, en el ámbito de los *recueils*, Annick Perrot Bishop en *Maisons de cristal* (1990) expresa “Es deseable que estas historias se lean en orden.” (7) y Jean-Pierre Vidal (1991) en *Histoires cruelles et lamentables*: “Los siguientes cuentos se han escrito (...) en función del lugar que ocupan en la colección.”<sup>249</sup> (15).

En estas colecciones, la secuencia soporte/Autor no ofrece una necesidad explícita de su distribución, rasgo que resulta generalizable a la colección promedio. Debido a ello, estos escritores se ven obligados a poner por expreso una instrucción de Autor que reafirme la lectura unicursiva. Esto produce efectos de recepción paradójicos. La necesidad de dicho pedido pone en evidencia la posibilidad de que un lector *no-avisado* ejerza la multicursividad, por lo que puntualmente se la prohíbe. Así, el pedido se vuelve en contra de sí mismo. Llama la atención sobre una praxis de lectura que el lector, común y académico, no reconocería como alternativa posible, es decir, le sería *impensable* en su *habitus* atenido a la secuencia tapa-contratapa como portadora única del sentido. Por tanto, ante esta necesidad aparentemente innecesaria, el pedido se ambigua, se lo puede interpretar literalmente y obedecerlo, o ‘perversamente’ y transgredirlo.

### ***El Autor en los estudios sobre la colección***

Vimos que Forest Ingram propone una taxonomía de las colecciones a partir de la historia de la producción y la intención de autor; pero otros, como Godenne ([1974] 1885), Boucher (1992) y Núñez-Castelo (2000), también basan sus estudios en un proyecto de autor. Por ejemplo, esta última asevera:

---

<sup>248</sup> “This book differs (...) from most volumes of short fiction. (...) it's neither a collection nor a selection, but a series; though several of its items have appeared separately in periodicals, the series will be seen to have been meant to be received ‘all at once’ and as here arranged.” (ix)

<sup>249</sup> En *Maisons de cristal* de Annick Perrot Bishop (1990): “Il est souhaitable de lire ces récits dans l’ordre” (p. 7). En *Histoires cruelles et lamentables* de Jean-Pierre Vidal (1991) “les nouvelles qui suivent ont été écrites [...] en fonction de la place qu’elles occupent dans le recueil” (p. 15). (Ejemplos tomados de Audet 2000:109).”

El ciclo de cuentos es el resultado de la voluntad de su autor (...). Esto responde a lo que Ingram llama la “mentalidad cíclica”: la tendencia a componer u organizar grupos de unidades individuales para que formen una unidad mayor.<sup>250</sup> La intención de crear un ciclo es imprescindible; no puede ser obra del azar. (435-36) (...) [S]e puede decir que normalmente existe un *esfuerzo consciente* por parte del autor para que los relatos individuales se interrelacionen. (436, énfasis añadido)

El criterio de selección se constituye en el *esfuerzo consciente* básico para publicar una colección. De allí en adelante, saber si todo lo que en ella aparece es intencional y voluntario se vuelve más hipotético. Y darlo por descontado choca con la realidad de los *habitus* que el productor también tiene.

Por su parte, Irène Langlet (2003) se pregunta:

(...) ¿quién hace el *recueil*?; no para excluir, sino para dividir y clasificar los actores del *recueil* que claramente orientan su fisonomía. (...) No es nada menos que una invitación a repensar la noción de Autor y, por tanto, de Obra, donde vemos que, desde el creador hasta el lector a través del editor, los múltiples intervinientes en la fabricación de la colección forman una verdadera ‘cadena auctoral’.<sup>251</sup>

Esta perspectiva supone un origen del texto en un primer sujeto *creador* y una *fabricación* posterior, efectuada por sujetos intermediarios hasta llegar finalmente al lector. Sin embargo, como ya es aceptado, ese primer sujeto no *crea* a partir de un vacío de significación y codificación culturales, sino que *produce* una *lectura* de su intertextualidad singularizada, a partir de la cual elabora lo diferencial de su obra. La producción es ya una recepción en su propio producto y la recepción es productora, por lo que resulta de mayor adecuación explicativa enfocar el análisis desde esa perspectiva para observar que lo que hay, en realidad, es una “cadena lectoral” que empieza con este primer productor que ‘lee’ su texto en la intertextualidad general.

---

<sup>250</sup> Acerca de la “mentalidad cíclica”, dice Ingram: “El hábito cíclico de la mente es simplemente la tendencia a componer, arreglar o completar conjuntos de unidades individuales para que formen un nuevo todo a través de patrones de recurrencia y desarrollo. (...) [Es] el hábito de mezclar unidades más pequeñas en la totalidad integral de una superestructura. [“The cyclical habit of mind is merely the tendency to compose, arrange, or complete sets of individual units so that they form a new whole through patterns of recurrence and development. (...) [It’s] the habit of drawing smaller units into the integral wholeness of a superstructure.”]. Esta mentalidad cíclica operaría tanto en la producción como en la recepción de las colecciones.

Ingram no proporciona sostén científico para su “hábito cíclico de la mente”, pero lo que describe se parece a la noción psicológica de Gestalt (una facultad mental de configuración y compleción de las percepciones según formatos aprendidos). Sin embargo, esta facultad no funciona según un proceso cíclico, sino en una captación constructiva inmediata.

<sup>251</sup> “‘Qui fait le recueil?’ — non pour exclure, mais pour trier et classer ces acteurs du recueil qui en orientent nettement la physionomie. (...) Ce n’est rien moins qu’une invitation à repenser la notion d’Auteur, et donc d’Œuvre, où l’on voit que, du créateur au lecteur en passant par l’éditeur, les multiples intervenants dans la fabrique du recueil forment une véritable “chaîne auctoriale.” (Párrafo 13)

Finalmente, Lauro Zavala (2006) comenta que

En la medida en que el autor es el primer editor de los textos que escribe, podemos preguntarnos si escribir no es una estrategia para proponer modos de lectura, tanto de un mismo texto como de los textos escritos con anterioridad. (1)

La respuesta, por supuesto, es afirmativa. No obstante, lo que aquí interesa es la noción de Autor como *primer editor*, no solo de lo textual en sí, sino también de la selección del conjunto y de su disposición en el libro. En la colección, la función *editor* incluye también la de *compositor*. Zavala está analizando colecciones de mini y microficción y la brevedad extrema de los textos discretos hace aún más evidente los regímenes de politextualidad y secuenciación, ya que siempre son publicados en conjuntos muy numerosos y en diversos ordenamientos paratácticos e hipotácticos.

Finalmente, en el contexto del campo teórico en que se desarrollaron estas teorías, profundamente inclinado hacia la recepción, la aproximación desde la producción ha quedado, en general, relegada. Para teóricos como Luscher (1989), Kennedy (1995), la mayoría de los francocanadienses y latinoamericanos, dicha aproximación se vuelve muy limitada en su alcance, sosteniendo, en palabras de Kennedy, que “(...) depende fundamentalmente de detalles de la historia de la composición que pueden permanecer ambiguos o incluso inaccesibles para el crítico académico.”<sup>252</sup> Por consiguiente, cuando existe material de archivo (manuscritos, esquemas, etc.), como en los casos de *Rayuela*, *In Our Time*, *La vie mode d'emploi* y *Winesburg, Ohio*, existiría la posibilidad de una *genética* de la composición. Pero cuando no hay más registro que la secuencia publicada, los lectores académicos han considerado esta siempre como una instancia axiomática dejándola inexplicada.

### ***Modelos teóricos de Autor***

Teniendo en cuenta que los modelos de Autor han sido producidos *a partir* y *para* el formato monotextual continuo, la pregunta sería si también pueden dar cuenta de lo politextual, la discontinuidad y el funcionamiento potencialmente multicursivo de la colección.

---

<sup>252</sup> “(...) [it] depends crucially upon details of composition history that may remain ambiguous or even inaccessible to the scholar-critic.” (ix)

## Teorías del autor como imagen textual

### Wayne Booth: el autor implícito

Ya sea que llamemos “escriba oficial” a este *autor implícito*, o (...) el “segundo yo” del *autor*, está claro que *la imagen que el lector obtiene de esta presencia* es uno de los efectos más importantes del *autor*. Por más impersonal que pueda ser, *su lector inevitablemente construirá una imagen* del escriba oficial que *escribe de ese modo* (...).<sup>253</sup> (1961: 71, énfasis añadido)

En suma, el *autor implícito* sería una imagen textual que el escritor empírico (*autor*) transmite de sí mismo al lector a través de la singularidad diferencial de su *modo* o *estilo* de escritura. Sin embargo, siendo lo politextual y lo discontinuo rasgos topológicos de la colección, esta descripción que se limita al nivel codificado en la escritura no permite extrapolar un autor implícito al conjunto. Cada texto discreto construiría su autor implícito que bien podría no ser coherente con los otros, o incluso, contradictorio. Y, si bien, esto podría llevar a analizar en cada colección la posibilidad de  *sintetizar* un autor implícito de conjunto o postular un *autor implícito plural*, sin embargo, ninguno de estos sujetos textuales podría dar cuenta de la estructura compositiva del conjunto, la secuencia soporte/Autor, el funcionamiento de lo múltiple permutativo ni la posibilidad de multicursividad.

Páginas después, Booth amplía su perspectiva describiendo al autor implícito como *núcleo de normas y elecciones* (74); descripción que incluye dos aspectos relevantes, ya que lo que trasuntaría esa imagen textual son las *normas* de una instancia sociocultural en la que está inmerso el escritor y lo excede, y sus *elecciones* conscientes en ese contexto. De hecho, señala Booth que “(e)l ‘autor implícito’ elige, *consciente* o *inconscientemente*, lo que leemos (...)” (ibid., énfasis añadido); y agrega que “(...) lo inferimos como una versión ideal, literaria y creada del hombre real; él es la suma de sus propias elecciones.”<sup>254</sup>

De este modo, el autor implícito sería, por un lado, una imagen textual de sí producida por el escritor mismo; y por otro, el sujeto de las elecciones textuales que incluyen la de esa imagen. Así adquiriría estatuto de producto y productor del texto que leemos. Y su condición ‘ideal’ se referiría al estatus de imagen textual, y no al de una plenitud subjetiva; ya que las *normas* son socialmente inculcadas o impuestas y las *elecciones* pueden estar influidas por disposiciones inconscientes, por lo que resulta un sujeto tan falible o poco fiable en el control y total

---

<sup>253</sup> “Whether we call this implied author an “official scribe,” or (...) the author’s “second self”—it is clear that the picture the reader gets of this presence is one of the author’s most important effects. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner (...)”

<sup>254</sup> “The “implied author” chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices.” (Ibídem)

conocimiento de la potencialidad semiótica de su producto como el productor real, el escritor. Por tanto, el sujeto textual y el extratextual serían el mismo, o uno reflejo del otro.<sup>255</sup>

Con esto, Booth estaría aproximando su enfoque a una dimensión sociológica similar a la del *habitus* en Bourdieu. Pero si el autor implícito poseyera un *habitus*, debería corresponderse con el histórico del escritor real, la época de producción de su obra y sus modalidades de lectura.

Por otro lado, llevada esta cuestión a la producción de colecciones, no nos parece arriesgado sostener que en las publicadas hasta el presente (debido al régimen de secuenciación y al *habitus* de la lectura de tapa a contratapa que el escritor empírico también posee inculcado) no se ha tenido en cuenta la multicursividad. Con pocas excepciones, algunas de las cuales hemos analizado adrede en esta investigación, las colecciones se han diseñado según esa disposición cultural adquirida a darle valor y sentido solo a la secuencia regimentada por el soporte. Y siendo el autor implícito un reflejo textual del escritor, solo puede esperarse que refleje también ese *habitus* en sus normas y elecciones.

Sin embargo, aun dejando esa problemática de lado, el modelo del *autor implícito* tampoco puede dar cuenta de lo compositivo del conjunto, la secuencia en el libro, el funcionamiento de lo múltiple permutativo ni la posibilidad de multicursividad.

### **Amossy et al: *Ethos* discursivo autoral**

La noción de *ethos discursivo*<sup>256</sup> se ubica también en el orden de una *imagen de sujeto codificada en el discurso*, la cual, en el contexto del intercambio comunicacional, participa de la construcción de la identidad del sujeto emisor en su mundo social. Explica Amossy (1999):

Toda toma de palabra implica la construcción de *una imagen* de sí mismo. A tal efecto, no es necesario que el locutor trace su retrato, detalle sus cualidades ni aún que hable explícitamente de sí mismo. *Su estilo, sus competencias lingüísticas y enciclopédicas, sus creencias implícitas* alcanzan para dar una representación de su persona. *Deliberadamente o no*, el locutor efectúa de este modo en su discurso, una *presentación de sí mismo*. (párrafo 1, énfasis añadido)

---

<sup>255</sup> ¿Cuál sería la ventaja de proponer un *autor* del texto, en el texto, que no pueda dar cuenta de cada significante del mismo? Eso desde ya implicaría la impotencia analítica de toda lectura. Por lógica, el *autor implícito* de un texto debería ser un sujeto pleno que pueda explicarlo más allá de las normas socioculturales y elecciones conscientes e inconscientes del escritor, y del lector. Es un sujeto hipotético al que no puede equipararse ningún lector empírico (incluyendo el escritor), el sujeto de producción lógicamente implicado por el texto mismo, por tanto, poseedor ideal de todas las respuestas respecto de la estructura y funcionamiento del mismo.

<sup>256</sup> Desarrollada a partir de Ducrot 1984 en Amossy 1999, 2009 y Maingueneau 1999, 2002, 2004, 2013, y 2014, entre otros.

En cuanto al discurso puntualmente literario, Amossy (2009), define un *ethos autoral* en tanto

(...) la *imagen* que cada *discurso* construye de aquel que es *signatario y responsable* del mismo [y] designa la manera en que el *garante del texto* designado por un *nombre propio* construye su *autoridad* y su *credibilidad* ante los ojos de un lector potencial.<sup>257</sup> (Énfasis añadido)

En una colección, esto implicaría que ese sujeto se vuelva signatario, garante y responsable, no solo de los textos discretos, sino también del conjunto, su funcionamiento potencial, y su distribución en el libro. Sin embargo, la *falta de deliberación* y las *creencias implícitas* nos remiten una vez más a un *habitus* histórico del escritor en el momento de producción. Por tanto, la posibilidad de que el *ethos autoral* presente un sujeto de composición que se libere del régimen de secuenciación y el *habitus* de lectura de tapa a contratapa y considere la multicursividad como orientación depende también de cuestiones del orden de lo cultural histórico, presentando la misma problemática que el autor implícito de Booth.

Teniendo en cuenta que estas dos aproximaciones presentan el mismo problema, podemos afirmar que toda teoría del sujeto *autor* que lo defina como *imagen textual* no puede explicar el conjunto de la colección, su semiosis abierta y dinámica, y las operaciones matemáticas implícitas en su producción compositiva, cuantitativa en el número de textos seleccionados para cumplir con el régimen de politextualidad y distributiva en la permutación seleccionada para cumplir con el régimen de secuenciación.

### **Eco: las estrategias del Autor Modelo**

El parámetro empleado por Umberto Eco ([1979] 1993) en la construcción de este sujeto no es su *imagen discursiva* sino sus *estrategias textuales* y propone que "(...) se tiene un Autor Modelo como hipótesis interpretativa cuando se nos configura el sujeto de una estrategia textual tal cual aparece en el texto mismo (...).<sup>258</sup>" (93)

A primera vista, desde esta perspectiva, en una colección también habría tantos autores modelos como textos. Sin embargo, el estatuto de una *estrategia* no es el mismo que el de una *imagen discursiva*. Esta remite a un *sujeto inscripto* en el texto, por tanto producido por él; en

---

<sup>257</sup> "L'image que chaque discours construit de celui qui en est le signataire et le responsable." "(i)l désigne la façon dont le garant du texte désigné par un nom propre construit son autorité et sa crédibilité aux yeux du lecteur potentiel." (párrafo 22)

<sup>258</sup> "(...) si ha Autore Modello come ipotesi interpretativa quando ci si configura il soggetto di una strategia testuale, quale appare dal testo in esame (...)." (Eco [1979] 2013: 64)

cambio, aquella remite a una *subjetividad productora*. Y esto habilita su aplicación a la producción del conjunto politextual y su distribución en el libro.

En matemáticas se denomina *estrategia* al conjunto de reglas que, en un proceso regulable, buscan la decisión óptima en cada momento. Así, el *Autor Modelo de la colección* no solo sería el sujeto de las estrategias codificadas en lo *lingüístico*, inherentes a cada texto discreto, sino también el de las estrategias *compositivas* de selección y distribución secuencial en el libro. Por tanto, el conjunto seleccionado y la secuencia soporte/Autor surgirían del proceso regulado por el que optó ese sujeto compositor para tomar la decisión topológica *óptima* respecto de la localización de cada texto discreto en la secuencia a publicar, delimitando así una semiosis parcial y acotada del potencial combinatorio total. Desde esa perspectiva, es posible ampliar el modelo de Eco a las colecciones.

Partamos de su planteo de la operación con que el autor empírico produce el Autor Modelo:

(...) [E]l autor empírico, como *sujeto de la enunciación textual*, formula una hipótesis acerca del Lector Modelo y, al traducirla a los *términos de su propia estrategia*, se diseña a sí mismo como *sujeto del enunciado*, en términos igualmente “estratégicos”, como modo de operación textual.<sup>259</sup> (énfasis añadido)

Si extrapolamos esta operación a la colección resulta que el autor empírico, como *sujeto de la composición*, formularía una hipótesis acerca del Lector Modelo de su colección y, al traducirla a los términos matemáticos de una estrategia permutativa, se diseñaría a sí mismo como *sujeto de la operación compositiva del conjunto y su distribución publicada en soporte*.

Por tanto, en la colección (FPD), el Autor Modelo sería el sujeto de las estrategias en ambos códigos: el *lingüístico* para los textos discretos y el *matemático* para el conjunto publicado bajo los tres regímenes del soporte libro.

Pero, ¿puede dar cuenta este Autor Modelo de la determinación secuencial del soporte e indicar una estrategia de multicursividad?

Partiendo de que todo conjunto politextual posee la propiedad de permutabilidad, el *autor empírico* podría apoyarse sin más en ella para dejar habilitada la multicursividad como estrategia de (re)composición y proponer su colección como *obra en movimiento*. Pero ¿cómo traduce el autor empírico esta estrategia a su Autor Modelo?

---

<sup>259</sup> “(...) l'autore empirico, quale soggetto dell'enunciazione testuale, formula un'ipotesi di Lettore Modello e, nel tradurla in termini della propria strategia, disegna se stesso autore quale soggetto dell'enunciato, in termini altrettanto “strategici”, comme modo d'operazione testuale.” (Eco [1979] 2013: 62)



Volviendo a lo citado pero desde una perspectiva sociológica de campo cultural, la hipótesis que el *autor empírico* se plantee acerca del *Lector Modelo* de una colección debería considerar que el *lector empírico* promedio va a regirse según *habitus* de unicursividad y respeto reverente a la secuencia soporte/Autor. Por lo que su estrategia de dinamismo quedaría anulada por el *habitus* cultural de la recepción en soporte.

Por tanto, ya que la encuadernación inmoviliza los textos, no parece haber una estrategia de multicursividad que pueda ser registrada a nivel puramente compositivo, es decir, que vuelva autoevidente la propiedad de permutabilidad. Solo puede aparecer como *estrategia compositiva explícita* en los casos en que, como vimos, se incluyen *instrucciones peritextuales* de multicursividad, ya sea expresas, como en *Rayuela* (el “Tablero”), *José Trigo* (número y título de los capítulos) y *Movimiento perpetuo* (el título mismo, la “advertencia” del regreso pendular de la lectura, y los saltos de las moscas) o sugeridas (metaforizadas) como en *Spleen de Paris* (la serpiente desmontable). Estas instrucciones literalmente *autorizan* la transgresión del *habitus* de lectura unicursiva habilitando la función combinatoria. Pero deben ser expresas, ya que la permutabilidad de la colección (FPD) no resulta intuitiva para el lector empírico, al quedar fuertemente oculta por el *habitus* de la lectura de tapa a contratapa. En consecuencia, un Autor Modelo de lo multicursivo solo puede ser configurado *expresamente* mediante el discurso peritextual.

## ***Recepción: lecturas y lectores***

### ***Tiempo y espacio de lectura***

El proceso de la lectura en tiempo real puede describirse como un ‘barrido’ visual de la superficie del texto impreso en una página, o emitido en una pantalla, que progresivamente va ‘levantando’ y acumulando la información que los saberes y los *habitus* del lector le permiten percibir.

Existen dos dimensiones en las cuales se desarrolla la lectura: el *tiempo* en que transcurre y el *espacio* visual codificado de donde se extrae la información. El primero es una constante continua, la flecha del tiempo físico; el segundo, una variable discontinua. Más allá de la superficie en que se realice, el parámetro fundamental que secuencia la lectura es el tiempo. Dice Genette (1969):

(...) efectivamente, el modo de existencia de una obra literaria es esencialmente temporal, ya que el acto de leer mediante el cual realizamos el ser virtual de un texto escrito,

este acto, como la ejecución de una partitura, se compone de una sucesión de momentos que se realiza en la duración (...).<sup>260</sup>

Por tanto, en la colección adquiere función un *régimen de secuenciación temporal* ya que, simplemente, un múltiple de textos solo puede ser leído de uno en uno en orden sucesivo. Este régimen queda oculto en la lectura de obras en formato monotextual continuo, porque su devenir progresivo se funde con el devenir temporal de la trama (narrativa o ensayística), la continuidad del discurso impreso y la del soporte material. En este formato, el tiempo y el espacio de lectura se ensamblan y se dirigen juntos hacia el final de una historia o de un argumento y hacia el final del libro como objeto físico. Digamos que el lector se sumerge al comienzo en el soporte/texto para emerger, tiempo después, al final.

En cambio, en la colección de textos breves, el tiempo y el espacio de lectura adquieren una relación más compleja. Mientras el tiempo físico sigue su avance inexorable, la continuidad del espacio de lectura se interrumpe, el lector va y viene entre los textos y el índice, o por hojear, para saltar de unos a otros, entrando al soporte y saliendo de él transversalmente por lugares no contiguos, produciendo pausas que se emplean en las búsquedas, interrupciones o intervalos de no-lectura en el tiempo real de la lectura. En consecuencia, el espacio de lectura se desengancha de la continuidad temporal; textos que están espacialmente ‘antes’ en el soporte pueden leerse tiempo ‘después’, y el lector se sumerge en el libro-impreso y emerge de él un número arbitrario de veces.

Cuando el lector elige un trayecto distinto al del soporte/Autor, lo que hipotéticamente estaría haciendo es *abstraer* el conjunto de esa secuencia, y mediante el hojear o el índice ubicar los textos en el espacio tridimensional del mismo, volver a entrar parcialmente para leer cada elemento del trayecto y salir para ir a otro. La diferencia entre la entidad impresa y el libro-objeto se vuelve más evidente haciendo que este último parezca más un contenedor de piezas (como la caja), que por razones prácticas se encuentran inmovilizadas por la encuadernación, pero que resultan móviles ante la lectura salteada. Esa *abstracción* ejercida por el lector consistiría en volver al grado cero de secuenciación (el conjunto sin orientación alguna) del que partió el productor para elegir la permutación lineal a publicar, adquiriendo así el máximo de grados de libertad que tuvo este antes de someterse al régimen de secuenciación espacial.

En suma, el *régimen de secuenciación temporal* es una constante ineludible que determina todos los trayectos de lectura. Si bien el régimen de secuenciación espacial del soporte puede transgredirse mediante la lectura multicursiva y la ayuda de la hipervinculación tipográfica,

---

<sup>260</sup> “(...) en effet, le mode d'existence d'une œuvre littéraire est essentiellement temporel, puisque l'acte de lecture par lequel nous réalisons l'être virtuel d'un texte écrit, cet acte, comme l'exécution d'une partition musicale, est fait d'une succession d'instant qui s'accomplit dans la durée (...)” (49)

resulta imposible transgredir la secuencialidad progresiva de la lectura temporal *per se*. Aun si el lector salta de un texto a otro, de un fragmento a otro, nunca podrá abarcar simultáneamente el conjunto y sus relaciones intratextuales. Solo la memoria y la abstracción posteriores a la (re)lectura completa de la obra, le permitirán recuperar esa coexistencia fuera de soporte y que hemos representado con grafos.

## ***Espacios de lecturas***

### **El espacio continuo de la lectura unicursiva**

Si la secuenciación temporal de la lectura coincide con el trayecto en el libro-impreso, el espacio de la lectura se vuelve lineal continuo. El orden de encuadernación naturaliza la lectura de tapa a contratapa, sostenida en una ergonomía del *pasar de hojas*, a lo largo del trayecto sobredeterminado por la legitimación y el prestigio de Autor. A este trayecto lo hemos denominado secuencia *soporte/Autor* (o *diagrama de Autor* {A4c}), ya que es producto de ambos en una relación de restricción física del primero y selección intencional del segundo en el marco de sus saberes y *habitus*.

### **El espacio discontinuo de la lectura multicursiva**

Desde el origen mismo del códice como dispositivo encuadernado la lectura espacial discontinua queda habilitada mediante el salto en el espesor del volumen y el hojear. Con el surgimiento de la imprenta fueron apareciendo los dispositivos de paginación y de hipervinculación (índices y tablas) desarrollados por la tecnología tipográfica. Esta lectura espacial discontinua consiste en dos operaciones: la *lectura tabular*, que se ejerce sobre la superficie de la página, y la *multicursiva* (o salteada), en la tercera dimensión del espesor del libro-impreso.

De la primera, señala Audet (2000):

Vandendorpe [1997: 275] examina las facetas de la tabularidad del libro (eso que permite “al lector considerar la lectura del texto como la de una pintura”) desde la invención de la imprenta, considerando varias técnicas que ayudan al “lector a orientarse en la masa textual”.<sup>261</sup>

De la segunda, comenta Chartier ([2007] 2008):

[El códice] invita a hojear los textos, apoyándose en sus índices o bien a “saltos y brincos” como decía Montaigne. El códice invita a comparar diferentes pasajes, como lo quería

---

<sup>261</sup> “Vandendorpe [1997: 275] examine les facettes de la tabularité du livre (celle qui permet ‘au lecteur de considérer la lecture du texte à la façon de celle d’un tableau’) depuis l’invention de l’imprimerie, considérant diverses techniques aidant ‘le lecteur à s’orienter dans la masse textuelle.’” (106) Vandendorpe, Christian (1997), “De la textualité numérique: l’hypertexte et la ‘fin’ du livre”, *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 17, nos 1-2-3, p. 271-286.

la lectura tipológica de la Biblia, o a extraer y copiar citas y sentencias, como lo exigía la técnica humanista de los lugares comunes. (12-13)

Generalmente, la praxis de la *lectura multicursiva o salteada* se emplea por razones diversas como buscar información en el texto, volver a leer ciertas partes, o estudiarlas. Parece ser mucho más frecuente en revistas y diarios por la mayor heterogeneidad de los textos publicados y la pluralidad de autores.

Además del hojear, que es la manipulación básica habilitada por la paginación, toda vez que en el libro-impreso se implementa un dispositivo hipervincular, sea el mero índice editorial o uno *ad hoc*, se le habilita al lector dicha lectura. Ejemplos de ello son, por supuesto, los casos analizados en las secciones V y VI, pero también los modos de lectura que cita Chartier.

### ***Primera lectura y relecturas***

Desde una perspectiva comunicacional, la praxis de la lectura se puede describir como un proceso de adquisición y procesamiento de la información consignada en los textos.

La *primera lectura* de un texto avanza acumulando información y conectándola en *retrospectiva* con lo ya leído, pero desconociendo lo que resta por leer.<sup>262</sup> El proceso de elaboración semiótica, por tanto, opera como un juego de *información incompleta*.<sup>263</sup>

En cambio, la *praxis de la relectura* opera como un juego de *información completa*, adquirida desde esa primera lectura, pero también, eventualmente, de otras, totales o parciales. De modo que el procesamiento deja de ser retrospectivo para volverse multidireccional. A lo que se esté relejendo en cada momento se lo remite a todo lo demás. Por tanto, los gramas de reminiscencia y cita ya no remiten en retrospectiva en el espacio de la secuencia, sino de manera multidireccional hacia todos los espacios del *compositum*.

Con pocas excepciones, los estudios describen las colecciones ubicándose en la perspectiva de un lector que las lee por primera vez. Analizan solo en retrospectiva según la secuencia soporte/Autor sin ‘adelantar’ información conectada a lo que viene ‘después’. El análisis empírico debió haber partido necesariamente de una *relectura*, sin embargo, no se

---

<sup>262</sup> Este procesamiento retrospectivo de la semiosis se verifica sobre todos los tipos de textos u obras literarias, aún en la novela más clásica. Si bien la trama puede ser teleológica, la praxis de la lectura siempre está remitiéndose a lo anterior, lo leído, la información ya adquirida.

<sup>263</sup> La experiencia de la *primera lectura* es fundamental en ciertos géneros narrativos, como el policial, el thriller, y toda literatura programada para producir un efecto contundente al final; pero hay un sinnúmero de obras que carecen de ese objetivo. Para estos casos, la primera lectura, de hecho, es la menos rica y lo que importa es la profundización y el placer de las relecturas. Las colecciones de textos entrarían dentro de este último grupo.

incorpora la perspectiva multidimensional que habilita el tener la información completa. Así, el análisis no se adecua a una experiencia usual del lector empírico de las colecciones.

En la obra en formato monotextual continuo, las *relecturas* se acumulan ‘en capas’, profundizando el conocimiento acerca del mundo ficticio, el discurso, y los otros dispositivos diferenciales; pero se verifican siempre sobre una estructura de significantes espacializados *fija* y, por tanto, según la orientación espacial unicursiva en que la obra fue construida. Las relecturas mantienen la verticalidad de integración del texto por lo que el recorrido horizontal mismo se vuelve indiferenciado ya que, en tanto trayecto, es invariable. Aquí, la praxis de la relectura está en función de la adquisición de un conocimiento más detallado de la obra que permita su comprensión e interpretación y/o el placer de releerla.

En las colecciones con un efecto de *compositum* relativamente alto (como los casos analizados en esta tesis), el lector puede (y suele) optar por la ‘pasividad’ de la lectura de tapa a contratapa y ejercer la relectura solo en la secuencia recibida. De hecho, es lo que hacen los lectores académicos. Pero un lector activo situado fuera del *habitus* de lectura unicursiva ya no se limitaría a interpretar la secuencia soporte/Autor, sino que operaría al nivel del conjunto para permutarla y producir una lectura/escritura propia. El siguiente comentario de Wolfgang Iser ([1979] 1989) parece haber sido pensado para describir este funcionamiento de la colección ante la relectura.

Una condición importante (...) es que no se repita en la segunda lectura el mismo modo de recorrido mediante el cual se realizó anteriormente una determinada configuración de sentido. De lo cual es responsable la circunstancia subjetiva del lector que puede cambiar en una nueva aplicación al mismo texto. El modo de procesar la lectura evoluciona puesto que el recuerdo de lo leído no se extingue por completo, y suscita así la óptica para una nueva ordenación. Por ello, la manera en que se produce un recorrido de lectura es algo no repetible en su individualidad, si bien el saber que produce se extiende a las lecturas repetidas. Por mínimas que sean las innovaciones, siempre ocurrirá que la configuración de cada proceso de lectura es estructuralmente irrepitable. (154)

De este modo, la experiencia de la relectura unicursiva del formato continuo es *una nueva aplicación* hermenéutica sobre el mismo y único trayecto a lo largo del bloque inmutable de texto continuo. El conjunto de significantes espacializados permanece fijo, lo que cambia es la aproximación semiótica que produce “la circunstancia subjetiva del lector”, es decir, su competencia, sus horizontes y el saber acumulado acerca de ese y otros textos en lecturas anteriores. Este sería el *espacio estructuralmente estático* de semiosis ilimitada en una obra en Formato Monotextual Continuo.

En cambio, en la relectura multicursiva de una colección, cada trayecto es una *nueva aplicación* que se verifica como resecuenciación de los textos y, por consiguiente, de la red intratextual del compositum. La noción de que “cada proceso de lectura es estructuralmente irrepetible”, se verifica aquí *materialmente* en la redistribución singular de los textos. Y este sería el *espacio estructuralmente dinámico* de semiosis ilimitada en la colección (FPD).

En suma, en cada *aplicación* de relectura a una obra en formato monotextual continuo, la *estructura* del texto permanece fija, cambian solo las *disposiciones* del lector. En la colección, cambian ambas.

### ***Tipos de lectores***

Si el conjunto se presenta ante la lectura como multicursivo, pero el dispositivo soporte/Autor y el *habitus* de lectura orientan la unicursividad: ¿cómo se describe el lector que supone la colección?

### **El lector en los estudios de la colección**

En los estudios estadounidenses acerca del *Short Story Cycle* se analizan los agentes involucrados (autor, editor, y lector) desde una perspectiva teórica ingenua; es decir, sin cuestionar las categorías usadas ni emplear marcos teóricos para definir las y sustentarlas. El lector es el empírico, el autor es el escritor, y el texto, como objeto semiótico en sí, carece de opacidades y tiene un referente por antonomasia: la realidad. Autores como Luscher o Kennedy enfatizan la importancia del lector como receptor de las estrategias autorales presentes en los textos, pero su accionar se limita a esta función.

En los estudios en español (Tomassini 2004, Brescia y Romano 2006, Sánchez Carbó 2009, Núñez y García 2014, entre otros), el lector adquiere mucha relevancia, no solo por el posicionamiento de estos analistas y críticos, más cercano a las teorías europeas, sino porque la importancia del trabajo de lector en la producción ‘final’ de la obra literaria ya viene instituida en la tradición canonizada de autores latinoamericanos del SXX.

Los estudios en francés, por su parte, tienden a poner enfáticamente el acento en el trabajo del lector. Particularmente René Audet (2000) quien considera que todas las propiedades que, desde la perspectiva estructuralista, forman parte del objeto semiótico que recibe el lector, son en realidad *efectos de lectura* en los que el texto es al mismo tiempo fundamental e irrelevante.

Finalmente, el enfoque fuertemente estructuralista y autorial de los estudios en italiano dejan poco lugar al trabajo del lector, de modo que no ha sido analizado.

## Modelos teóricos de Lector

El Lector Modelo de Eco ([1979] 2013) es, por supuesto, un *lector in fabula*; es decir, el lector en el modelo de las teorías formalistas, estructuralistas y narratológicas que parten de la concepción de un relato (*récit*), extenso o breve, pero fundamentalmente continuo. Así, en la colección de cuentos, cada texto discreto tendría su propio *lector in fabula*, por lo que eventualmente habría tantos *lectores modelos* como cuentos, sin que ello produzca un *Lector Modelo de la colección*. Eco sostiene que

El Lector Modelo es un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado.<sup>264</sup>

Extrapolando esto a la colección, para que la semiosis potencial del *compositum* se actualice, las *condiciones de felicidad* de un Lector Modelo estarían dadas si asume la multicursividad. Sin embargo, este lector probablemente no haya sido parte de las hipótesis del escritor empírico, ya que, como vimos, al construir las estrategias de su Autor Modelo muy posiblemente se atuvo a su propio *habitus* de lectura unicursiva. Ello solo cambia cuando hay instrucciones expresas. Allí las condiciones de felicidad sí suponen un lector multicursivo, más allá de lo que ocurra con los lectores empíricos y sus *habitus*.

De este modo, habiendo acumulado estos ejemplos de modelos teóricos, se puede llegar a la conclusión de que toda construcción teórica de sujetos que se enfoque solo en lo textual, como es lo propio en el estudio de las obras en FMC, nunca podrá explicar un lector de la colección y mucho menos las restricciones del soporte y de los *habitus* en la posibilidad de la multicursividad. Por tanto, debemos recurrir a constructos subjetivos que se posicionen fuera de lo textual propiamente dicho.

## Lectores activos

Según Kristeva ([1969] 2017)

El verbo “leer” tenía, para los Antiguos, un significado que merece ser recordado y resaltado con miras a una comprensión de la práctica literaria. “Leer” también era “recolectar”, “recoger”, “espíar”, “reconocer rastros”, “tomar”, “robar”. “Leer”, por lo tanto, denota una participación agresiva, una apropiación activa del otro. “Escribir” sería un “leer”, que se ha

---

<sup>264</sup> “Il Lettore Modello è un insieme di *condizioni di felicità*, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale.” (62) Eco toma la noción de “condiciones de felicidad” de la teoría de los actos de habla de Austin y Searle.

convertido en producción, industria: la escritura-lectura, la escritura paragramática sería la aspiración a la agresión y la participación total (...).<sup>265</sup>

Por su parte, escritores como Macedonio Fernández, Borges, o Cortázar son algunos de los autores latinoamericanos en cuyos ensayos no se propone un lector intratextual sino, más bien, un comportamiento requerido del lector empírico: la actitud activa ante la lectura. Macedonio Fernández ([1967] 1982: 351) clasificó los lectores en “pasivos” (unicursivos a lo largo del soporte) y “salteados” (multicursivos a través del soporte). En esta misma línea, Cortázar distinguió entre lectores “pasivos” y “activos o cómplices”. Asimismo, vimos que críticos como Gomes plantean una perspectiva similar al señalar que la colección “(...) apela a un nuevo tipo de lector, un lector que debe involucrarse activamente en el proceso narrativo y ejercitar sus propias estrategias de lectura.” (11) Este sería el lector que requiere la colección.

### **Eco: uso libre, interpretación y estrategias constitutivas**

La lectura multicursiva, ¿es un “esfuerzo presuposicional” o una “presuposición aberrante”? Según Eco, el “esfuerzo presuposicional” forma parte de la cooperación comunicativa del lector, en tanto que la “presuposición aberrante” aparece cuando se abandona aquella para hacer una lectura propia, ilegítima y desautorizada. El primero implica la lectura de tapa a contratapa. La segunda produce lecturas desnaturalizadas para el *habitus*.

Asimismo, ¿es este un uso libre o una estrategia compositiva de apertura y movilidad? Dice Eco ([1979] 2013):

(...) debemos distinguir entre el *uso libre de un texto* tomado como estímulo imaginativo y la *interpretación de un texto abierto*. Es sobre esta frontera que se funda sin ambigüedad teórica la posibilidad de lo que Barthes denomina texto de goce: hay que decidir si se usa un texto como texto de goce o si determinado texto considera como constitutiva de su estrategia (y por consiguiente de su interpretación) la estimulación del uso más libre posible.<sup>266</sup> (cursivas originales)

Dos praxis se comparan aquí: el *uso libre*, que asume una “presuposición aberrante” de la *estrategia constitutiva* del texto de Autor, y la *interpretación del texto abierto* que parte de una

---

<sup>265</sup> “Le verbe “lire” avait, pour les Anciens, une signification qui mérite d’être rappelée et mise en valeur en vue d’une compréhension de la pratique littéraire. “Lire” était aussi “ramasser”, “cueillir”, “épier”, “reconnaître les traces”, “prendre” “voler”. “Lire” dénote, donc, une participation agressive, une active appropriation de l’autre. “Écrire” serait le “lire” devenu production, industrie: l’écriture-lecture, l’écriture paragrammatique serait l’aspiration vers une agressivité et une participation totale (...).”(120)

<sup>266</sup> “Dobbiamo così distinguere *l’uso libero* di un testo assunto quale stimolo immaginativo dalla *interpretazione* di un testo aperto. È su questa frontiera che si fonda senza ambiguità teorica la possibilità di quello che Barthes chiama testo di godimento: c’è da decidere se si usa un testo come testo di godimento o se un determinato testo considera come costitutivo della propria strategia (e dunque della propria interpretazione) la stimolazione dell’uso più libero possibile.” (85-86)



*estrategia constitutiva* que habilita dicho *uso*. Así este deja de ser una *transgresión* para volverse una *instrucción de lectura* en la que se verificaría de parte del lector un *esfuerzo presuposicional*.

Extrapolado esto a la colección, significa que la *lectura multicursiva* sería tanto un *uso libre* que, en el marco del *habitus*, transgrede la secuencia legitimada soporte/Autor, como una *estrategia constitutiva* de una *obra en movimiento* que orienta la lectura hacia “el uso más libre posible” del conjunto. Que este doble funcionamiento se establezca en la primera de estas opciones depende, como venimos viendo, de *habitus* socioculturales externos a la estructura de la colección misma; y que se establezca en la segunda depende de instrucciones peritextuales expresas de Autor.

### **Eco: Lector ejecutante**

Eco ([1962] 2004) plantea tres intensidades de apertura en que se ejerce la lectura como ejecución personal del lector: la obra en movimiento, la obra abierta y la intertextualidad general. Consigna que

1) las obras “abiertas” en cuanto *en movimiento* se caracterizan por la invitación a *hacer la obra* con el autor; 2) en un nivel más amplio (como *género* de la *especie* “obra en movimiento”), existen aquellas obras que, aunque físicamente completas, están, sin embargo, “abiertas” a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos; 3) toda obra de arte, aunque se produzca siguiendo una poética de la necesidad explícita o implícita, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una *ejecución* personal.<sup>267</sup> (énfasis original)

En la colección como obra en movimiento, “la invitación a *hacer la obra*” mediante la permutación de los textos discretos, se vuelve una “*ejecución personal*” del lector, habilitada por el subgrama lectoral/escritural {B3}, para actualizar trayectos alternativos al del soporte/Autor. Por tanto, ante la combinatoria de conjunto, se puede considerar al lector como un *ejecutante*, y sus *ejecuciones trayectoriales*

(s)e entenderán como realizaciones fácticas de una *formatividad* fuertemente individualizada cuyos supuestos estaban en los datos originales ofrecidos por el artista.<sup>268</sup> (Énfasis original)

---

<sup>267</sup> “(1) le opere “aperte” in quanto *in movimento* sono caratterizzate dall'invito a *fare l'opera* con l'autore; (2) ad un livello piú vasto (come *genere* della *specie* “opera in movimento”) esistono quelle opere che, gli físicamente compiute, sono tuttavia “aperte” ad una germinazione continua di relazioni interne che il fruitore deve scoprire e scegliere nell'atto di percezione della totalità degli stimoli; (3) ogni opera d'arte, anche se prodotta seguendo una esplicita o implícita poética della necessità, e sostanzialmente aperta ad una serie virtualmente infinita di letture possibili, ciascuna delle quali porta l'opera a rivivere seconda una prospettiva, un gusto, una *esecuzione* personale.” ([1962] 2004: 60)

<sup>268</sup> “(a)ndranno intesi come realizzazioni di fatto di una *formatività* fortemente individualizzata i cui presupposti erano nei dati originali offerti dall'artista.” (59)

A partir de los presupuestos combinatorios del conjunto, cada ejecución de relectura temporal según un trayecto distinto resultaría en una “realización fáctica de formatividad” singular; es decir, una estructuración secuencial “fuertemente individualizada” de la semiosis potencial del compositum. De este modo, a esas ejecuciones trayectoriales posibles, Eco las considera *completas y parciales* al mismo tiempo, *no definitorias ni definitivas* sino *complementarias*.

Desde el *Livre* de Mallarmé hasta ciertas composiciones musicales examinadas, observamos la tendencia a lograr que cada ejecución de la obra no coincida nunca con una definición última de ella; cada ejecución la explica, pero no la agota; cada ejecución realiza la obra, pero todas son complementarias entre sí; cada ejecución, por último, nos da la obra de un modo completo y satisfactorio, pero al mismo tiempo nos la da incompleta, puesto que nos da en conjunto todos los demás resultados con los que la obra podría identificarse.<sup>269</sup>

Eso es lo que ocurre con la lectura multicursiva de la colección. La ejecución de lectura complementaria de cada permutación secuencial singular produce el compositum *de un modo completo y satisfactorio*, es decir, una secuencia completa de los textos y uno de los procesos secuenciales de semiosis de conjunto; pero, al mismo tiempo, *parcial*, al darnos tácitamente el conjunto de todos los demás recorridos complementarios habilitados por la permutación en el tiempo de lectura.

### **Deleuze-Guattari: Lector nómada**

Para visualizar el funcionamiento del lector nómada, señalemos brevemente el de la colección como rizoma. Nuevamente, las matemáticas discretas que fundamentan la visión teórica de DG habilitan su aplicación para mostrar otro conjunto de propiedades de la colección.

En ella se verifican los cinco principios del rizoma: conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asinificante y cartografía. El de *conexión* se aplica a los dispositivos diferenciales en tanto líneas de fuga de cada texto discreto hacia los otros en el conjunto formando el compositum o intratextualidad de conjunto. Los de *heterogeneidad* y *multiplicidad* se aplican a ambos, los textos discretos y los dispositivos diferenciales, por ser conjuntos discontinuos de significantes espacializados, esa condición cuantitativa que hemos definido con el término ‘discreto’ y que DG denominan principio de *ruptura asinificante*, habilitando la desmontabilidad y la permutabilidad de los textos. Finalmente, el principio de *cartografía* se aplica a la posibilidad

---

<sup>269</sup> “Dal *Livre* di Mallarmé a certe composizioni musicali esaminate, notiamo la tendenza a far sì che ogni esecuzione dell'opera non coincida mai con una definizione ultima di essa; ogni esecuzione la spiega ma non la esaurisce, ogni esecuzione realizza l'opera ma tutte sono complementari tra loro, ogni esecuzione, infine, ci rende l'opera in modo completo e soddisfacente ma al tempo stesso ce la rende incompleta poiché non ci da insieme tutti gli altri esiti in cui l'opera poteva identificarsi.” (52)

de entrar y salir de la colección por diferentes textos y recorrerla según diferentes trayectos; es decir, rige la multicursividad.

La condición de mera yuxtaposición que presenta el conjunto implica una coexistencia espacial en la lógica de la conjunción “y... y... y...” (mezcla, agregado) y una estructura espacial de correlación múltiple dada por la intersección ( $\{A4a\} \cap \{A4b\}$ ) o el producto cartesiano del conjunto ordenado de textos discretos. Lo que hemos denominado *intratextualidad de conjunto* es el espacio liso del *compositum* que, como objeto semiótico, carece de estructura de límites precisos (forma), no tiene centro, ni fin, ni principios marcados, solo entremedios, y, como un mapa, habilita múltiples entradas, recorridos y salidas. Solo adquiere estructuración (forma) en la secuenciación temporal de la lectura.

El funcionamiento potencial del *compositum* se rige por el principio de cartografía.<sup>270</sup> Los textos discretos  $\{A4a\}$  son *territorios* en el mapa del conjunto, y los dispositivos diferenciales  $\{A4b\}$  son las *líneas de fuga* que los conectan en la lectura.

En el libro-impreso hay dos mapas de la colección: el *mapa rizomático* de la semiosis del *compositum* (la distribución espacial de las intersecciones  $\{A4a\} \cap \{A4b\}$  según el diagrama de soporte/Autor  $\{A4c\}$ ) y el *mapa hipervincular diseñado en la maquetación* (el índice y demás dispositivos vistos en sección VI.3), el cual es un *calco* del orden exigido por el régimen de secuenciación del libro. Ante la lectura, el acceso al mapa rizomático es habilitado por el mayor o menor número de referencias cartográficas que haya en el dispositivo hipervincular.

El calco aparece en el libro-impreso a través del subgrama  $\{A4c\}$ , la secuencia soporte/Autor que debe ser repetida en todas las ediciones por tener los derechos legales. Según DG, “(u)n mapa es cuestión de performance, mientras que el calco siempre reenvía a una pretendida ‘competencia’.”<sup>271</sup> La *lectura-calco* respeta el orden del Libro, del Autor y de los *habitus*, y emplea una competencia hermenéutica para llegar a un sentido de Autor. En cambio, la

---

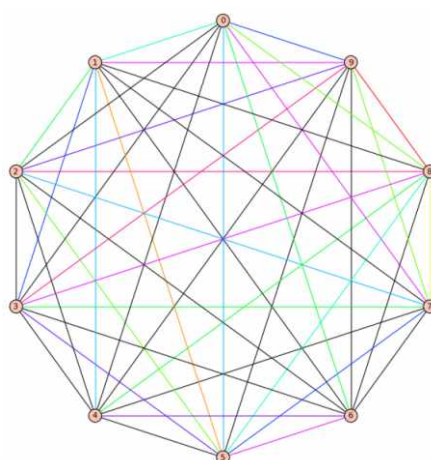
<sup>270</sup> “El mapa es abierto, se puede conectar en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible de recibir modificaciones constantemente. Se puede romper, voltear, adaptarse a todo tipo de montajes.” [“La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature (...)” (20)]

“El calco ya ha traducido el mapa en imagen, ya ha transformado el rizoma en raíces y raicillas. Ha organizado, estabilizado, neutralizado las multiplicidades a lo largo de los ejes de significación y subjetivación que son suyos. Ha generado, estructurado el rizoma, y el calco solo se reproduce a sí mismo cuando cree reproducir algo más.” [“Le calque a déjà traduit la carte en image, il a déjà transformé le rhizome en racines et radicales. Il a organisé, stabilisé, neutralisé les multiplicités suivant des axes de signification et de subjectivation qui sont les siens. Il a généré, structuré le rhizome, et le calque ne reproduit déjà que lui-même quand il croit reproduire autre chose.” (21)]

<sup>271</sup> “Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une “compétence” prétendue.” (20)

*performance*, habilitada por el subgrama {B3}, produce sus propios trayectos mediante la lectura multicursiva, manipulando el soporte y guiándose por el índice y el hojeo.

La *intratextualidad de conjunto* del *compositum* constituye un dispositivo de *agencement*,<sup>272</sup> en tanto acreción de dimensiones (los dispositivos diferenciales {A4b}) en una multiplicidad (los textos discretos {A4a}) que, ante la lectura, cambia de naturaleza a medida que aumentan sus intersecciones ( $\{A4a\} \cap \{A4b\}$ ). En la intratextualidad de conjunto no hay puntos o posiciones, sino solo líneas de fuga {A4b}. Esto se puede visualizar nuevamente mediante el hipergrafo que venimos empleando, en el que, bajo este marco, las aristas representan las líneas de fuga y, en su conjunto, el dispositivo de *agencement* del *compositum*.



Grafo de las líneas de fuga y el dispositivo de *agencement* de una colección

Pero también existen las líneas de segmentación o de (re)territorialización. Describen DG: “Todo rizoma incluye líneas de segmentación según las cuales se lo estratifica, territorializa, organiza, significa, atribuye, etc.”<sup>273</sup> En la colección, la flecha del tiempo en primera instancia, y luego los diagramas espaciales de soporte/Autor {A4c} y de lector {B3}, producen líneas de segmentación en el espacio liso del *compositum*, por lo cual deviene, en mayor o menor grado, pivotante y estriado según cada trayecto secuencial.

<sup>272</sup> “Un *agencement* es precisamente este crecimiento de dimensiones en una multiplicidad que necesariamente cambia de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones. No hay puntos o posiciones en un rizoma, como encontramos en una estructura, un árbol, una raíz. Solo hay líneas.” [“Un *agencement* est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu’elle augmente ses connexions. Il n’y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n’y a que des lignes.” (15)]

Según el *Dictionnaire de l’Académie française*, 9e édition: *Agencement* “Acción de distribuir los elementos de un conjunto; el resultado de dicha acción.” [“Action de disposer les éléments d’un ensemble; résultat de cette action.”] Es traducible como *disposición, distribución, arreglo*.

Sin embargo, la etimología del término se conecta con la noción de *agente* y la acción de ‘agenciar(se)’, señalando el empoderamiento activo en el que se ubica el lector al manipular estos textos en diferentes secuencias.

<sup>273</sup> “Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d’après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc.” (16)

En la configuración de las estructuras culturales humanas, DG postulan tres criterios: el linaje, el territorio y el número. El primero se verifica según la línea del tiempo y un origen legitimador; el segundo, según el espacio organizable (medido por el *número numerado*, la mensura) y el tercero según la multiplicidad de los elementos discretos incluidos en dichas estructuras. Esta multiplicidad se rige por el *número numerante*, el que enumera cardinalmente, sin ordenar, delimitar, distribuir o jerarquizar, sino, meramente, como elementos de un conjunto, y es la multiplicidad que provee las “condiciones de posibilidad que constituyen el nomadismo”, ya que organiza los elementos discretos sin linaje (el autor) ni territorio (el soporte).<sup>274</sup> Así, el espacio liso del *compositum* es ocupado por el número numerante (el número aritmético de intersecciones  $\{A4a\} \cap \{A4b\}$ ) sin medirlo; en tanto que la lectura temporal en soporte segmenta en él un espacio estriado, mensurado por el número numerado, métrico, con que los regímenes de secuenciación, temporal de la lectura y espacial del soporte, miden ese espacio liso para ocuparlo según sus dimensiones.

El número aritmético, autónomo, vectorial de las intersecciones (líneas de fuga) entre los textos discretos y los dispositivos diferenciales es el ocupante móvil, desplazable, en el espacio liso del *compositum*, por oposición a la geometría de lo inmóvil en el espacio estriado que dichas intersecciones adquieren en el libro y la lectura temporal.

---

<sup>274</sup> Según DG: “El número numerante (es) la organización aritmética, autónoma (...). (E)stos números aparecen tan pronto como se distribuye algo en el espacio, en lugar de dividir el espacio o distribuirlo. El número se vuelve sujeto. La independencia del número respecto del espacio no proviene de la abstracción, sino de la naturaleza concreta del espacio liso, que es ocupado sin ser contado. El número ya no es un medio de contar o medir, sino de desplazarse: es él mismo lo que se mueve en un espacio liso. Sin duda el espacio liso tiene su geometría; pero es, como hemos visto, una geometría menor, operativa, de la línea. Precisamente, cuanto más se independiza el espacio de una métrica, más se independiza del espacio el número. (...) El número deviene principio cada vez que ocupa un espacio liso y se despliega como un sujeto, en lugar de medir un espacio estriado. El número es el ocupante móvil, lo mueve en el espacio liso, en oposición a la geometría de lo inmueble en el espacio estriado. (...) El número numerante ya no está subordinado a determinaciones métricas o dimensiones geométricas, solo se encuentra en una relación dinámica con direcciones geográficas: es un número direccional, y no dimensional o métrico. (...) Número numerante, móvil, autónomo, direccional, rítmico, cifra (...).” [“Le Nombre nombrant, c'est-à-dire l'organisation arithmétique autonome (...) (C)es nombres apparaissent dès qu'on distribue quelque chose dans l'espace, au lieu de partager l'espace ou de le distribuer lui-même. Le nombre devient sujet. L'indépendance du nombre par rapport à l'espace ne vient pas de l'abstraction, mais de la nature concrète de l'espace lisse, qui est occupé sans être lui-même compté. Le nombre n'est plus un moyen de compter ni de mesurer, mais de déplacer: il est lui-même ce qui se déplace dans l'espace lisse. Sans doute l'espace lisse a-t-il sa géométrie; mais c'est, nous l'avons vu, une géométrie mineure, opératoire, du trait. Précisément, le nombre est d'autant plus indépendant de l'espace que l'espace est indépendant d'une métrique. (...) Le nombre devient principe chaque fois qu'il occupe un espace lisse, et s'y déploie comme sujet, au lieu de mesurer un espace strié. Le nombre, c'est l'occupant mobile, le meuble dans l'espace lisse, par opposition à la géométrie de l'immeuble en espace strié. (...) Le nombre nombrant n'est plus subordonné à des déterminations métriques ou à des dimensions géométriques, il est seulement dans un rapport dynamique avec des directions géographiques: c'est un nombre directionnel, et non pas dimensionnel ou métrique. (...) Nombre nombrant, meuble, autonome, directionnel, rythmique, chiffré (...).” (485)

Partiendo de todo esto, entonces, DG proponen la noción de *Nomadología* como lo opuesto a una historia de la lectura; una “ciencia menor o nómada” del desplazamiento del sujeto en el espacio liso del rizoma, de la cual se puede derivar un lector para la colección.<sup>275</sup>

El orden secuencial elegido en producción para publicar la colección en soporte libro muestra la *territorialización* del espacio liso del compositum por el *diagrama* {A4c} como *lectura de Autor*; y en la lectura temporal empírica cada permutación secuencial de textos territorializa un trayecto o *diagrama de lector* {B3} singular.

El lector nómada sería un lector activo adecuado a la colección-en-soporte porque ejercería físicamente la multicursividad. Operaría, primero, desterritorializando el diagrama de soporte/Autor {A4c}, remitiendo el conjunto de textos al espacio liso del compositum y, al operar con el subgrama {B3}, haría su (re)territorialización secuencial singular volviendo a estriar ese espacio con su diagrama. En cada permutación, todo el conjunto de líneas de fuga se redistribuye o reorienta espacialmente y eso produce lo diferencial de cada proceso.

Así, una nomadología de la colección sería una *trayectología*, una “ciencia menor” de los trayectos de lectura desautorizados, desjerarquizados, des-orientados y errantes a través del conjunto, de los cuales ninguno tiene prevalencia en la significancia, y en los que, para poder habilitar la multicursividad, la lectura según el soporte es denegada mediante la lógica **n-1**, en que ‘n’ es el número factorial de trayectos posibles ({A4n}), y la unidad que se le resta es el trayecto soporte/Autor ({A4c}).

### **Aarseth: Lector ergódico**

Espen Aarseth (1997) analiza un espectro muy diverso de obras, analógicas y digitales, de las últimas décadas del SXX en las que el soporte es parte integral del intercambio literario, y

---

<sup>275</sup> “Hay un tipo de ciencia, o un tratamiento de la ciencia, que parece muy difícil de clasificar, y cuya historia es incluso difícil de seguir. No son ‘técnicas’, según el significado habitual. Pero tampoco son ‘ciencias’, en el sentido real o legal establecido por la historia.” (...) “Las características de una ciencia tan excéntrica serían las siguientes: 1) Primero tendría un modelo hidráulico (...)”, es decir, de flujos. (...) “2) Es un modelo de devenir y heterogeneidad, que se opone a lo estable, lo eterno, lo idéntico, lo constante. 3) (...) El modelo es un vórtice, en un espacio abierto donde se distribuye el flujo de cosas, en lugar de distribuir un espacio cerrado para cosas lineales y sólidas. Esta es la diferencia entre un espacio liso (vectorial, proyectivo o topológico) y un espacio estriado (métrico): en un caso ‘se ocupa el espacio sin medirlo’, en el otro caso ‘se lo mide para ocuparlo.’” [“Il y a un genre de science, ou un traitement de la science, qui semble très difficile à classer, et dont il est même difficile de suivre l’histoire. Ce ne sont pas des ‘techniques’, suivant l’acception coutumière. Mais ce ne sont pas non plus des ‘sciences’, au sens royal ou u légal établi par l’histoire. (446) (...) Les caractères d’une telle science excentrique seraient les suivants: 1) Elle aurait d’abord un modèle hydraulique (...). 2) C’est un modèle de devenir et d’hétérogénéité, qui s’oppose au stable, à l’éternel, à l’identique, au constant. 3) (...) Le modèle est tourbillonnaire, dans un espace ouvert où les choses-flux se distribuent, au lieu de distribuer un espace fermé pour des choses linéaires et solides. C’est la différence entre un espace lisse (vectoriel, projectif ou topologique) et un espace strié (métrique): dans un cas ‘on occupe l’espace sans le compter’, dans l’autre cas ‘on le compte pour l’occuper.”] (447)

reemplaza la figura usual de ‘lector’ por la de un ‘usuario’ que manipula el soporte para producir su secuencia semiótica. Eso es lo que el autor denomina *fenómeno ergódico* (a partir del griego *εργον* y *οδος*, “trabajo” y “camino”). Para Aarseth, la noción usual de ‘lector’ implica un sujeto que atraviesa la obra sin “actividades extrañoemáticas”, solo moviendo los ojos a lo ancho del texto y pasando las páginas con fluidez según el orden de encuadernación. Y eso resulta en que “(...) no importa cuán fuertemente involucrado esté el lector en el desenvolvimiento de una narración, carece de poder” sobre ella. En cambio, para el ‘usuario’ que la literatura ergódica requiere, “el esfuerzo y la energía (...) elevan las apuestas de la interpretación a las de la *intervención*.” Este sujeto es “un jugador, un apostador” que puede “explorar, perderse, y descubrir senderos secretos en estos textos, no de manera metafórica, sino *a través de las estructuras topológicas de la maquinaria textual*.”<sup>276</sup> (Énfasis añadido).

Aarseth plantea, entonces, una categoría de ‘usuario’ que no es la misma que la propuesta por Eco, ya que, si bien ambos postulan un “uso libre” de la obra, el de Aarseth opera puntualmente a partir de considerar el soporte como un objeto a manipular para intervenir activamente, *con* la lectura, *en* la estructura y funcionamiento de la obra. Por tanto, al dar cuenta de este aspecto material que puede llegar a restringir las posibilidades de una *obra en movimiento* impresa en libro, hace que este *usuario ergódico* permita explicar mejor la praxis de *lectura interventora* viable para la colección.<sup>277</sup>

Por tanto, si a la colección se la propone explícitamente como multicursiva, como *obra en movimiento*, mediante instrucciones prefaciales y un dispositivo hipervincular adecuado, el lector *interviene en la producción final* de la misma, en lo material simbólico, en condición de *ejecutante*. Sin embargo, de no haber dicha propuesta, como es lo usual, el lector activo, nómada o ergódico, estaría *interviniendo el producto ‘final’* del orden soporte/Autor, apropiándose como *usuario*.

---

<sup>276</sup> En orden de aparición, las citas son: “however strongly engaged in the unfolding of a narrative, is powerless” [...] (t)he effort and energy (...) raise the stakes of interpretation to those of intervention. [...] “a player, a gambler; (...)” “(...) explore, get lost, and discover secret paths in these texts, not metaphorically, but through the topological structures of the textual machinery.” (4)

<sup>277</sup> Es dable observar que la lectura multicursiva puede ser una *intervención activa* del lector también en el sentido que le dan las Artes Plásticas, es decir, operar sobre un objeto artístico previo, el libro-impreso unicursivo, para transformarlo en algo impensado en producción.

## **Chartier: la lectura como apropiación**

A la noción de Kristeva ([1969] 2017:120), arriba citada, en que se describe la lectura como “una participación agresiva, una apropiación activa”, podemos agregar lo que Roger Chartier ([1997] 2000) sostiene:

La lectura siempre es apropiación, invención, producción de significaciones. (...) Apropriado por la lectura, el texto no tiene exactamente -o en absoluto- el sentido que le atribuye su autor, su editor o sus comentaristas. Toda historia de la lectura plantea, en su principio, esta libertad del lector que desplaza y subvierte lo que el libro intenta imponerle. Pero esta libertad lectora nunca es absoluta. Está sujeta a restricciones que proceden de las capacidades, de las convenciones y de los hábitos que caracterizan, en sus diferencias, las prácticas de lectura. Según los tiempos y los lugares, según los objetos leídos y las razones de la lectura, los gestos cambian. Se inventan nuevas actitudes y otras desaparecen. (51)

Por consiguiente, la colección requeriría un *lector activo* que considere el *uso libre*, la *apropiación*, o la *intervención*, como estrategias estructurales y funcionales constitutivas de la lectura. El lector *ejecutante* de una *obra en movimiento*. El lector *nómada* que reterritorializa con cada trayecto el espacio liso del compositum en la lógica n-1 que deniega el orden soporte/Autor. Un usuario *ergódico* que manipula el libro-impreso y su dispositivo hipervincular en función de esta intervención activa.

Sin embargo, la posibilidad de que el lector empírico promedio ejerza esta serie de ‘roles’ se ve altamente restringida por los *habitus* relacionados con el orden del soporte/Autor.

## **La lectura como participación**

La praxis de la *apropiación* connota una acción agresiva, como lo propone Kristeva, de toma de posesión ilegal y transformación del texto ajeno. Algo similar ocurriría con la lectura de intervención artística. Siempre hay un cambio de mano y de control de parte de los sujetos sobre la obra.

La praxis de *participación* en cambio, que Antonaya Núñez-Castelo (2000) emplea como actitud del lector, y Sánchez Vázquez (2006) propone como estética, se conecta más con las reglas de cooperación en la comunicación y de co-construcción de la obra entre el productor y el receptor.

En la colección, una vez más, se ambigua la diferencia entre esas praxis, dependiendo de la perspectiva. Dentro del campo literario y académico, incluso el editorial, regidos por el *habitus*, la lectura multicursiva resultaría de una apropiación, en palabra de Bourdieu, *impensable* y, de hecho, ilegal, ya que la secuencia soporte/Autor forma parte del copyright. Pero una *estética* de la participación no vulneraría ningún ‘derecho’ estructural y funcional de la obra, ya que implicaría,



de parte de la producción y la recepción, una aceptación de la intertextualidad y la apertura como axiomas autoevidentes de la literatura. El producto final sería una *coproducción* en la que el conjunto singular de textos y el lector singular entrarían al juego semiótico en igualdad de condiciones y jerarquías. No hay una semiosis legítima a develar, sino una producción de ilimitadas semiosis legítimas. No se opera sobre la singularidad de un original prístino sino que se producen originales singularizados.

### **Placer y goce en la colección**

En *El placer del texto* (1973), en sí una colección de textos discretos autónomos e interconectados, Barthes describe:

Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; el que viene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *cómoda* de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, el que desacomoda/incomoda (quizás hasta cierto aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales y psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje.<sup>278</sup> (énfasis original)

Si en la lectura se permutan sus partes o fragmentos, la obra continua sufre una disrupción estructural, cuya semiosis seguiría de todos modos conectada con la que se produce en la secuencia soporte/Autor y que, en definitiva, se impondría por detrás de la disrupción. Efectivamente, un lector que ejerciera un “uso libre” bajo la “presuposición aberrante” de leer los capítulos de una novela o un tratado en cualquier otro orden que no sea el del soporte/Autor, solo estaría sumando grados de dificultad a su experiencia, para llegar, en definitiva, a la única estructura semiótica que la obra ofrece: la leída en ese orden. Dicho uso libre podría agregar un “gocé” de lectura, violatorio de las reglas de cooperación en que fue producida y se prevén para su recepción.<sup>279</sup>

Sin embargo, esta manera de producir un *texto de goce* no es una praxis *normal* de un lector empírico promedio, ni común ni académico. La lectura de goce parece ser más propia de una praxis privada y ocultable como una ‘perversidad’, verificada tanto en lo estructural (etimológicamente, del verbo *pervertere*: ser volcado o invertido), como en la ruptura del contrato de lectura y las reglas de cooperación en la comunicación literaria.

---

<sup>278</sup> “Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.” (25)

<sup>279</sup> Comenta Eco ([1979] 2013: 57-8): “Nada es más abierto que un texto cerrado. Excepto que su apertura es el efecto de una iniciativa externa, una forma de usar el texto, no de ser utilizado gentilmente por él. Más que de cooperación se trata de violencia.” [“Nulla è più aperto di un testo chiuso. Salvo che la sua apertura è effetto di iniziativa esterna, un modo di usare il testo, non di esserne dolcemente usati. Si tratta, più che di cooperazione, di violenza.”]

En las colecciones, en cambio, especialmente en aquellas en que un efecto de *compositum* es perceptible, la permutación de los textos en la lectura temporal produce trayectos semióticos diferenciales que pueden constituir tanto un “placer” como un “goce”, dependiendo desde dónde se lo analice. Si lo vemos desde la perspectiva del *habitus* de lectura según la secuencia soporte/Autor, se constituiría en un ‘goce perverso’, pero, si lo vemos desde la perspectiva de la multicursividad habilitada por el conjunto mismo de textos, resultaría en un ‘placer’ inherente a una estructura compositiva que admite la permutación. Por consiguiente, la lectura de las colecciones pondría más de relieve el borramiento de los límites precisos entre ‘placer’ y ‘goce’ al que Barthes mismo alude.<sup>280</sup>

Esta ambigüedad es la misma que se produce entre el “uso libre” y el “esfuerzo presuposicional” en la ejecución singular de una colección como *obra en movimiento*. En obras construidas para la multicursividad, como *Composition N° 1* de Mark Saporta, ambos se superponen, ya que el esfuerzo presuposicional del lector implica un uso libre de la combinatoria de conjunto.

De la lectura multicursiva en las colecciones publicadas en libro no resulta una lectura de ‘goce’, en el sentido más transgresor descrito por Barthes, pero tampoco una de ‘placer’, presupuesta y esperada en la comunicación literaria. Se ubicaría, más bien, *entremedio*, ya que transgrede los *habitus* enganchados a la secuencia soporte/Autor, pero la discontinuidad estructural del conjunto habilita dicha transgresión. No hay una disrupción violatoria de la estructura, no hay un cuerpo textual descuartizado; sino máquinas discretas que se desmontan y reenganchan.

Para concluir, resulta totalmente factible que la primera vez que se lee una colección, se lo haga de tapa a contratapa. Con muy pocas excepciones (la antinovela en *Rayuela*, o *Pale Fire* y otros casos vistos en las secciones V y VI), las colecciones han sido diseñadas para que funcionen según esa secuencialidad. La cuestión reside en qué puede llegar a hacer que en las relecturas posteriores el lector empírico ejerza la multicursividad. En la antología y la mera colección de autor, la permutación de secuencia es una praxis de hecho ejercida por el lector común, a veces desde la primera lectura, entrando a los cuentos por separado, en cualquier orden, completando o

---

<sup>280</sup> “(Placer/goce: terminológicamente esto vacila todavía, me topo (contra un muro), me embrollo. De todas maneras, habrá siempre un margen de indecisión, la distinción no podrá ser fuente de seguras clasificaciones, el paradigma rechinará, el sentido será precario, revocable, reversible, el discurso será incompleto.)” [“(Plaisir/Jouissance: terminologiquement, cela vacille encore, j’achoppe, j’embrouille. De toute manière, il y aura toujours une marge d’indécision; la distinction ne sera pas source de classements sûrs, le paradigme grincera, le sens sera précaire, révocable, réversible, le discours sera incomplet.)” (10, paréntesis original)].

no el conjunto. Pero en colecciones como las consignadas en el Anexo depende del efecto de *compositum*. Así, podemos partir de la paradoja de que cuanto menos interrelacionados perciba el lector los textos discretos más probable es que ejerza la multicursividad sin sentir que está rompiendo ningún orden obligatorio en el contrato de lectura; y viceversa, cuantas más interrelaciones perciba en el conjunto, muy probablemente tenderá a la lectura unicursiva, ya que dará por supuesto que esa es la única orientación adecuada y legítima. Esta relación inversa entre el efecto de *compositum* y la posibilidad de una lectura multicursiva proviene exclusivamente de los *habitus* enganchados a la secuencia publicada de soporte/Autor. No hay estadísticas al respecto que permitan saber qué ocurre con los lectores empíricos comunes de estas colecciones; pero los lectores críticos y teóricos consignados en la bibliografía y analizados en el estado de la cuestión tácitamente han leído e interpretado las colecciones en su secuencia de soporte/Autor como *única* opción de lectura posible. Y eso parece dar una medida muy precisa de lo estructurante que históricamente ha resultado a la lectura la estructura estructurada del formato continuo extenso en régimen editorial de monotextualidad, hegemónico de la Modernidad, así como el grado de inculcación inconsciente que ha adquirido el *habitus* de la secuencia de tapa a contratapa y el respeto reverente al Autor.

## VIII. Conclusiones

El propósito de esta tesis ha sido analizar una serie de aspectos estructurales, funcionales y culturales pertinentes al *formato politextual discontinuo de las colecciones*, sus propiedades como objeto semiótico *per se* y su funcionamiento en soportes físico y electrónico. Las descripciones y explicaciones que han surgido cumplen con los principios empíricos de la metodología propuesta por Hjelmslev: *autoconsecuencia* lógica, *generalidad* a todos los casos posibles, *exhaustividad* al llevar el deslinde a sus límites pertinentes, y *simpleza* al operar con la aproximación analítica de menor complejidad; en nuestro caso, las matemáticas discretas y la geometría analítica. Asimismo, este modelo resulta *arbitrario*, por ser puramente deductivo; *calculatorio*, al permitir predecir realizaciones; *empírico*, ya que abarca todos los casos existentes; y *adecuado*, porque se extiende a todos los casos posibles, adaptándose al análisis de la singularidad de cada uno. Existe un *principio rector* que se verifica en todas las colecciones posibles: el de ser un *conjunto agregado de textos cuya estructura y funcionamiento dinámico es de orden lingüístico-discursivo en lo textual y de orden combinatorio matemático en lo compositivo*.

### *Síntesis categorial*

A lo largo del Estado de la Cuestión hemos planteado una serie de equivalencias entre los patrones, estrategias y principios enunciados en las teorías en inglés, francés y español. Así, el conjunto de los *dispositivos unificadores y autonomizadores* (Ingram y Lundén) constituirían *estrategias de serialidad* (Zavala) funcionando según un *principio de vectorialidad o asimetría* (Saint-Gelais) que inclinaría la percepción de la colección hacia lo misceláneo o hacia lo interconectado. Los *dispositivos unificadores* se asemejan a los *vectores unificadores* que pueden producir *efectos de totalización* o de *novelización* (Audet). Y los *dispositivos de autonomización* (Lundén), o la propiedad de *autonomía* (Mann), pueden regirse según una lógica de *disparidad* o *dispersión* (Audet). Los *patrones dinámicos de recurrencia* (Ingram) resultan ser las *interrelaciones* (Mann y Audet) que producen *efectos de reticulación* o de *difracción* (Audet). Y, por último, el *patrón estático de estructura externa* (Ingram) podría ser el producto de una estrategia de *quilting* (Audet), ya que ambos fijan una permutación única de la colección. Sin embargo, lo que estos términos, algunos de ellos metafóricos, están describiendo es una estructura y un funcionamiento ante la lectura que deben ser visualizados más allá de lo que esos términos denotan o metaforizan.

El paradigma matemático nos ha permitido así sintetizar y refuncionalizar estas categorías en tres clases de elementos. Los *dispositivos de autonomización*, o la *autonomía* como propiedad

cualitativa, solo pueden ser descriptos bajo la condición cuantitativa de TEXTO DISCRETO ENTERO, un conjunto de significantes espacializados *separado* de otros de similar descripción. Los *patrones estáticos de estructura externa* o la estructura fija del *quilt* constituyen el conjunto de TEXTOS Y PERITEXTOS incluidos en la colección, pero visualizados por los críticos y teóricos solo en la estructura fija de la secuencia publicada. Nuestro modelo abarca la dinamización de dicha estructura en su propia combinatoria matemática. Las *patrones dinámicos de repetición y desarrollo* (Ingram), las *interrelaciones* (Mann) o el *efecto de reticulación* (Audet) pueden ser subsumidos a la noción de DISPOSITIVOS DIFERENCIALES producidos por un *algoritmo de iteración diferencial* que produce la *intratextualidad multidimensional potencial* en el compositum. En cada lectura secuencial permutativa se verifica un *desarrollo* singular, sin que este proceso implique necesariamente una progresión o una teleología.

Finalmente, la *protohipertextualidad* (Aarseth, Audet, Landon y Aletto) de las colecciones se verifica como una *hipervinculación*, programada en los soportes electrónicos y maquetada en índices y tablas en los analógicos. Esta hipervinculación *determina* la multicursividad en los primeros y la *facilita* en los segundos. Si no hay hipervinculación el acceso al interior del soporte electrónico se hace prácticamente imposible; pero en el libro aún se puede acceder con la apertura del soporte en su espesor y el hojear.

## ***Summa***

En pos de la *exhaustividad*, a lo largo de este trabajo, hemos hecho una serie de deslindes instrumentales y categoriales implementados en el análisis. He aquí un resumen de ello.

El *texto* es una máquina semiótica de tecnología intelectual, codificada en lengua natural como un conjunto unitario y continuo de significantes espacializados en diversos niveles de integración vertical. Su unidad mínima es el *significante espacializado*.

El *libro-objeto* es una máquina de tecnología material cuyo funcionamiento axial deriva del dispositivo de encuadernación. Su unidad mínima es la *hoja*.

El *libro-impreso* es una máquina material y semiótica que almacena analógicamente lo textual y lo presenta a la lectura. En él, la *mise en texte*, o *maquetación*, puede adquirir función semiótica. Su unidad mínima de impresión es la *página*.

La *colección* es una máquina semiótica constituida como conjunto múltiple de *textos* en coexistencia espacial plurisimétrica. Su unidad mínima es el *texto discreto entero*. Sus propiedades son la *discontinuidad* de conjunto, la *espacialidad* de los textos componentes y su

*combinatoria factorial*. Su puesta en soporte para la publicación mantiene la primera y la segunda propiedades, pero estructuradas arbitrariamente en una sola de las secuencias permutativas posibles.

Para completar su dimensión volumétrica con texto impreso, el libro-objeto habilita dos alternativas lógicas: la de un único texto extenso o la de un conjunto de textos breves. Estas alternativas son lo que Bruno Monfort describió en términos de *regímenes de publicación editorial, monotextual y politextual*, poniendo en evidencia la determinación física primaria que ejerce el soporte sobre toda producción textual a ser publicada.

La hegemonía moderna del *texto continuo extenso* es históricamente muy posterior al surgimiento del *códice*, al que inicialmente se lo empleó para almacenar, transportar y preservar conjuntos heterogéneos de manuscritos breves; incluso de varios autores. En la Modernidad, se prestigia la equiparación volumétrica del soporte físico y la entidad textual, bajo lo que Deleuze ([1968] 2002) denomina “la primacía de la identidad”, y se consolida como parámetro modélico de producción y recepción de lo escrito y publicado. De esta manera, el régimen mismo de publicación termina oculto, por lo que se vuelve un *habitus* que desmaterializa el soporte físico y lo sustituye metonímicamente por la obra literaria que porta. Y de esta equiparación surge la equivalencia, generalizada, entre los enunciados “la *obra* de tal autor” y “el *libro* de tal autor”.

Esta desmaterialización del libro-objeto invisibiliza ciertas determinaciones que se ponen en evidencia con la *colección*. Para el *texto breve*, la relación cuantitativa entre unidad textual y unidad de publicación se disequipara por lo que el soporte determina *tres regímenes*, dos de naturaleza física, y el tercero, de naturaleza semiótica. Ellos son el régimen volumétrico de la *politextualidad* (Monfort) que estipula la *coexistencia de un múltiple*, el régimen de *secuenciación espacial* que fija una única permutación de una combinatoria factorial en potencia, y el régimen corolario de una *intratextualidad potencial* que la politextualidad habilita como semiosis multidimensional.

En el *proceso de lectura empírica*, los textos discretos y su red semiótica quedan inevitablemente secuenciados según el *tiempo físico*, por lo que en la colección esto se constituye en un RÉGIMEN DE SECUENCIACIÓN TEMPORAL que tiene precedencia lógica respecto del régimen de secuenciación espacial del soporte.

Separar el tiempo de lectura de la superficie en la que se verifica la percepción de lo codificado resulta relevante porque, en el caso de las colecciones, la lectura temporal en sí puede tanto atenerse a la *unicursividad* fijada por el régimen de secuenciación espacial (secuencia

soporte/Autor, o secuencia publicada, o *recibida*) como ejercer la *multicursividad* para acceder a otras permutaciones, manipulando el libro-impreso de manera discontinua y transversal, empleando, como referencia cartográfica, la apertura en espesor y el hojeo y los *dispositivos hipervinculares* maquetados en él.

Teniendo en cuenta entonces la relevancia que adquiere el *régimen de secuenciación temporal* en la lectura de la colección, replanteamos el esquema de regímenes planteado en sección IV.1, según lo pertinente a la lectura y lo pertinente al soporte:

$$\begin{aligned} \text{Soporte} + \{\text{textos breves}\} &= \begin{cases} \text{régimen de poli textualidad (constante volumétrica)} \\ \text{régimen de secuenciación (constante de distribución)} \end{cases} \\ \text{Lectura} + \{\text{politexto}\} &= \begin{cases} \text{régimen de secuenciación temporal (constante de distribución)} \\ \text{régimen de intratextualidad (variable semiótica del conjunto)} \end{cases} \end{aligned}$$

Una obra literaria constituye una permutación combinatoria singular y acotada del repertorio de la intertextualidad en su sentido más amplio, los elementos diversos “del infinito del lenguaje y otros códigos” (Kristeva); esto es, en lo imaginario del mundo posible y la trama, en lo simbólico de su codificación lingüística, textual, retórica y genérica, en la espacialización de lo textual, lo peritextual, y otros aspectos diferenciales de orden visual como el tipo de letra, los formatos paragrafícos de ‘prosa’ y ‘poema’, &c.

El objeto literario es, básicamente, un *conjunto de significantes espacializados*. La noción de *significante espacializado* describe la unidad combinatoria mínima discreta y permite anar ambas semiosis, la del significante en su integración sintagmática situada y la de su posición relativa respecto del entorno enunciativo mediato y lejano en el conjunto. La noción de *espacializado* no solo señala la condición *extensiva* del significante sino que sitúa su *función semiótica diferencial*, cercana y a distancia, en el conjunto.

La aproximación cuantitativa permite, además, reducir las *clases* de elementos a tres: el *texto discreto*, el *dispositivo diferencial* y el *compositum*.

El *texto discreto* es un *conjunto continuo de significantes espacializados* (fragmentario o entero, breve o extenso) *separado* de otros conjuntos de similar descripción. El *significante espacializado* aparece en él *integrado* al conjunto en diferentes niveles de articulación, mediante reglas y operaciones lingüístico-discursivas. En el formato monotextual continuo, el conjunto es unitario. En la colección, es múltiple y funciona según reglas y operaciones matemáticas.

Los *dispositivos diferenciales* funcionan, por un lado, como clases según un *aspecto cualitativo taxonómico* (lo nominativo o remático de los elementos: ‘personaje’, ‘setting’, ‘metáfora’, ‘género’, &c.) y, por el otro, constituyen materialmente *el conjunto discontinuo de fragmentos distribuidos entre los textos discretos enteros* que porta la información acerca del dispositivo en cuestión. En el *FORMATO MONOTEXTUAL CONTINUO* aparecen como *fragmentos del monotexto*, el cual, bajo la noción de cierre o autosuficiencia, carecería de *restos* no conectados al todo. En la *colección* (*FORMATO POLITEXTUAL DISCONTINUO*), en cambio, los dispositivos diferenciales se *intersecan* con los textos discretos enteros produciendo una *intratextualidad paragramática multidimensional*, desligada de cualquier orientación que la secuencia. El *texto discreto*, en tanto *unidad mínima del conjunto*, y el *dispositivo diferencial*, en tanto *unidad mínima de la intratextualidad*, son *conjuntos-signos*, gramas híbridos (lectorales/escriturales).

Dada la estructura compositiva **agregada** de la colección, en el contexto de la teoría de Kristeva, al conjunto de los *gramas escriturales* *A*, se debe agregar un *subgrama compositivo* {A4} que dé cuenta de esa propiedad espacial. Y debido a la desmontabilidad y permutabilidad de los textos, en los *gramas lectorales* *B* surge el subgrama {B3}, o *diagramas de lector*, que habilita las otras secuencias a la recepción.

Finalmente, en cuanto al *compositum*, comenzamos definiéndolo como el “conjunto de textos discretos” de la colección {A4a}, pero luego afinamos su alcance para designar la intersección espacializada de estos gramas híbridos lectorales/escriturales ( $\{A4a\} \cap \{A4b\}$ ) que es lo que, ante la lectura, produce la *semiosis intratextual* de la colección. sin embargo, siempre quedan restos textuales que no forman parte del *compositum*.

La colección posee la estructura dinámica de lo múltiple cuya propiedad inherente es la doble implicación entre lo discontinuo y lo discreto, habilitando la operación de permutación.

En el conjunto unitario en formato monotextual continuo, el *texto-signo* (grama) tiene tres dimensiones semióticas intersecadas, la *sintagmática*, la *paragramática* y la *intertextualidad general*. En cambio, en la colección (FPD) adquiere múltiples: la bidimensional *sintagmática/paragramática* de cada texto discreto, la *intratextualidad paragramática de conjunto* (en sí multidimensional en función del número de dispositivos diferenciales), y la *intertextual general*, tanto de cada texto como del conjunto.

En tanto agregado de dispositivos maquínicos permutables, la colección presenta un tipo de objeto semiótico dinámico incluíble entre los analizados por Umberto Eco en la plástica y la



música, y que denomina *obra en movimiento*. En la lectura temporal, los textos discretos pueden combinarse en un inmenso número de secuencias singulares.

Hemos empleado el término *multicursividad* para denominar la posibilidad de habilitar en el soporte esa *obra en movimiento* inherente al objeto semiótico y ejercer en la lectura trayectos alternativos al del soporte/Autor. Por parte del lector, este ejercicio implicaría la percepción de que esa secuencia es arbitraria (no justificada *per se*), la superación de los *habitus* de lectura unicursiva y del respeto al Autor, y el empleo de los instrumentos que se le brinden en el libro-impreso para ese propósito (índice, tablas). Los estudios desde el marco de la hipertextualidad digital (Audet, Aarseth) dejaron implícita la posibilidad de multicursividad, aunque no profundizaron en su funcionamiento en el soporte libro. Si bien la hipervinculación electrónica la habilita (por lo que el soporte electrónico resulta muy adecuado para publicar una colección), en el libro, de hecho, coexisten todos los trayectos.

Con ese propósito, la *manipulación del libro*, praxis que Aarseth denomina *ergódica*, implica cruces transversales a la dirección naturalizada de tapa a contratapa, entradas y salidas del soporte, para saltar a otros textos y al índice. Por lo que la praxis potencial de lectura ya no se limita a dejar quieto el soporte para percibir lo textual y decodificarlo, sino que incluye también una manipulación activa del mismo, que resulta ser productora de semiosis complementarias.

Esta operación es asistida por los *dispositivos hipervinculares*. En la mayoría de los casos, es suficiente un *índice*, lo cual requiere que los textos discretos tengan título propio; por eso su ausencia limita la posibilidad de que el lector oriente su lectura en otra dirección que no sea la impresa. Esta dificultad aumenta considerablemente en un soporte digital ya que la carencia de un índice electrónicamente hipervinculado obstaculiza seriamente llegar a cualquier punto de la colección en el interior del soporte: el avance o retroceso moviendo pantallas es mucho más lento que el hojeo en el libro.

Observamos tres *dispositivos habilitantes de la multicursividad*: (1) el *peritextual* de los *títulos* en los textos discretos, ya que produce el *índice*; (2) el *hipervincular* del índice *convencional* o diseños *ad-hoc*, intervenidos desde producción, de índices, tablas y gráficos, y (3) el dispositivo de las instrucciones autorales en un *peritexto prefacial*, convencional o *ad-hoc*. Estos dispositivos habilitan la multicursividad al lector en contra de su *habitus* de lectura unicursiva. Sin embargo, este *habitus* parece estar tan profundamente inculcado que la existencia de los dos primeros no resulta suficiente para sugerirlo, por lo que, en algunas colecciones, se agrega el tercero para instruir explícitamente esa lectura. En estos casos, es la figura legitimada del

Autor la que le instruye al lector que ‘rompa’ con su *habitus* de lectura de tapa a contratapa y ejerza la multicursividad, manipulando el libro.

La *multicursividad habilitada* produce dos efectos aparentemente contradictorios. Por un lado, ante el inmenso número de permutaciones posibles, la secuencia soporte/Autor pierde relevancia ya que apenas cubre una parte infinitesimal de la semiosis potencial de la colección. Sin embargo, por el otro, ya que cada permutación complementaria es diferencialmente singular, esa secuencia adquiere importancia, no solo por ser *la de Autor* en el campo, sino porque además registra una operación histórica concreta de producción, que remite a sujetos empíricos como el escritor y/o el editor, quienes, para publicar la colección en libro, tuvieron que tomar la decisión efectiva de seleccionar un determinado conjunto singular de textos (para cumplir con el régimen de politextualidad) y una determinada permutación singular (para cumplir con el de secuenciación espacial). Esta operación compositiva difiere completamente de la del *desarrollo* temático y discursivo de una trama narrativa o un argumento tratadístico.

Por su parte, el *subgrama {B3}* le otorga al lector los grados completos de libertad que el productor tuviera antes de seleccionar su permutación a publicar. En cada permutación complementaria se produce la *reconfiguración completa del engramado de intersecciones entre los textos discretos y los dispositivos diferenciales* por lo que cada proceso de significación adquiere *singularidad semiótica*.

Recurrentemente en esta tesis hemos señalado, como ya lo hiciera Eco, la *magnitud de permutaciones potenciales* en la colección, dada por el factorial del número de textos (el número de elementos combinables en una *obra en movimiento*). El caso de combinatoria mínima aparece en *The Wild Palms* (1939) de William Faulkner en el que se intercalan los capítulos de dos novelas breves, “The Wild Palms” y “The Old Man”, cuyas historias están completamente desconectadas, excepto por ser parte del mundo ficticio sureño. Solo se pueden leer por separado o intercaladas. El resto de las colecciones suelen tener un número mucho mayor de textos y por tanto, una combinatoria mucho más elevada. Y si consideramos casos extremos como los 250 microtextos de *La sueñera* de Ana María Shua o los 288 de *La Feria* de Juan José Arreola, llegamos a cifras inauditas del orden de la unidad seguida de 492 y 584 dígitos, respectivamente. Resultaría posible calcular el promedio de textos que componen las colecciones consignadas en los estudios académicos, pero siendo más de novecientas, y con un espectro de dos a centenas de textos, el muestreo debería ser muy cuidadosamente ponderado. No obstante, con el propósito práctico de dimensionar el fenómeno que estamos describiendo, vamos a suponer que la colección ‘promedio’ tenga unos 20 textos. El resultado de su combinatoria todavía puede ser escrito en su

totalidad sin recurrir a exponentes; es de 2.432.902.008.176.640.000 permutaciones posibles; esto es, 2,433 trillones de secuencias. De hecho, ya con 13 textos se alcanzaría un número de permutaciones muy cercano al de la actual población humana mundial ( $8 \times 10^9$ ).

Lo que intentamos dimensionar al asentar estos datos crudos es que la probabilidad de que dos lectores empíricos recorran alguna vez la misma permutación en su(s) (re)lectura(s) es, a los fines prácticos, nula. Cada lector secuenciará en el tiempo una colección propia. El poder operar a este grado sobre la estructura constituye la praxis de mayor participación, intervención o apropiación, de una obra literaria por parte de un lector empírico, produciendo una singularidad semiótica en la lectura que solo es posible en la colección. En contraste, la obra extensa en formato monotextual continuo solo puede producir su semiosis en la secuencia soporte/Autor, en una estructura fija de significantes espacializados, cuyos fragmentos (capítulos) no poseen la propiedad combinatoria, sino que permanecen fijados en la única posición designada por el Todo; por lo que se aproxima más al diseño arquitectónico, estático y rígido.

El análisis del *formato politextual discontinuo* ha puesto en evidencia *determinaciones físicas y semióticas* del soporte sobre la producción y la recepción de una obra, como los dos *regímenes de secuenciación: el temporal de la lectura, y el espacial del libro-objeto*. En el *formato monotextual continuo*, estos regímenes pasan desapercibidos al fundirse con la continuidad progresiva del discurso, una trama o un argumento. Podría decirse que este enganche entre las superficies de la máquina semiótica unitaria y la máquina física del soporte subyace a la hegemonía moderna de este formato.<sup>281</sup>

Es en la *monotextualidad* donde opera el *sistema genológico* determinando la producción y recepción de las obras. Sin embargo, el alcance de dicho sistema se limita solo al diseño del monotexto, sin poder abarcar el de un conjunto. Los fenómenos de monotextualidad y politextualidad anteceden de forma lógica a la problemática de los géneros literarios y son independientes de estos. Y el *género*, que en la obra en FMC es uno de los factores de diseño más relevantes, en la colección (FPD) se reduce a ser uno de los dispositivos diferenciales en juego.

El *libro-objeto*, en tanto conjunto encuadernado de páginas (objetos discretos unitarios) es un *dispositivo discontinuo*, por lo que la *colección* debería poder engancharse en él con facilidad. Sin embargo, eso no se verifica por los *habitus*. En el FMC hegemónico, al soporte se lo percibe

---

<sup>281</sup> De hecho, en la Modernidad, el régimen de monotextualidad continua, extensa y cerrada, se vuelve uno de los criterios de selección editorial básicos para aceptar la publicación de una obra.

como *continuo*, producto de extender el texto página tras página sin diferenciar estas más que por su número. A ello se agrega el diseño tipográfico de simetría especular en la doble página como unidad visual extendida a todo el volumen, el cual se ha naturalizado en un valor estético prescriptivo de la maquetación. Por consiguiente, se puede suponer que, por razones prácticas y eventualmente económicas, este diseño tipográfico homogéneo es impuesto a la discontinuidad de los textos breves de la colección, disminuyendo la visibilidad de sus diferencias y su condición discreta y permutable.

En pocos casos, como *In Our Time*, *Movimiento perpetuo*, *Storyteller*, los almanaques de Cortázar/Silva, o *Mobile*, la maquetación quiebra las leyes prescriptivas de este diseño continuo para producir uno reducido a la página como unidad. Eso le confiere a cada texto, o conjunto de ellos, un espacio físico discreto y un aspecto distinto. Sin embargo, este diseño heterogéneo no suele aparecer con mucha frecuencia. De hecho, no lo hace en la maquetación de colecciones de poemas breves o de minificción, que serían las más adecuadas para ello por igualar la unidad de texto discreto a la unidad de superficie impresa.

Por tanto, habría que considerar que, a pesar de la encuadernación, el libro-objeto en sí no tiene un funcionamiento necesariamente continuo y progresivo sino que se lo percibe como tal debido al monotexto extenso impreso en él, canonizado en el campo literario y cultural de la Modernidad como texto ‘pleno’; y, sobre todo, que de esta imposición ha surgido la naturalización de la lectura de tapa a contratapa volviéndose un *habitus*. De allí que el libro termine representando en lo cultural, la *continuidad* y la *extensión* de la entidad textual que porta.

Es así como, en el FMC, el texto extenso determina una percepción físicamente errónea de la máquina material como continua; y en la colección (FPD), esta percepción vuelta *habitus* determina a su vez la del múltiple de textos como un continuo, por lo que estos pasan a ser ‘fragmentos’ de una totalidad inexistente. De este modo, el *habitus* de lectura en la secuencia soporte/Autor restringe la percepción tanto de la discontinuidad inherente al soporte como del potencial de trayectos secuenciales de lectura temporal que el lector empírico tiene a su disposición.

## ***Literatura y discontinuidad***

### ***El artículo pionero de Roland Barthes***

Hasta el surgimiento de los estudios estadounidenses a comienzos de los 1970s no se había analizado la propiedad de *discontinuidad* en las colecciones, excepto por el ensayo

“*Littérature et discontinu*” de Roland Barthes publicado en 1964. Este artículo es la intervención del autor en una *querelle* académica que se produjo ese año alrededor de la publicación de *Mobile* de Michel Butor.

*Mobile*, subtitulada *Étude pour une représentation des États-Unis*,<sup>282</sup> es una colección de textos discretos, fuertemente fragmentados, que entremezcla una amplia gama de materiales. La obra está compuesta por citas de textos ajenos en un espectro inmenso de muestras que incluye obras de autores estadounidenses, como Thomas Jefferson y Benjamin Franklin, informes de los juicios de brujas de Salem, registros tradicionales y tratados de la historia de los nativos americanos, relatos periodísticos de la Feria Mundial de 1893, señales camineras, nombres de Estados, ciudades y condados, programas de radio y periódicos étnicos, descripciones de catálogos, retratos de aves tomados de Audubon, y los treinta y ocho sabores de helados de la cadena Howard Johnson. A nivel compositivo, carece de narrativa global y local alguna, excepto si el fragmento citado es un minirrelato, por lo que lo narrativo se verifica solo en el texto ajeno. El registro general es neutro, informativo, sin recursos retóricos, simbólicos o estéticos.

La distribución de los fragmentos no está configurada según un orden geográfico sino *alfabético*, jugando con la recurrencia de un extenso conjunto de nombres de lugares, y zonas horarias. Para ello, los nombres de ESTADOS y CIUDADES aparecen en mayúsculas, en una jerarquía de orden administrativo que produce series entremezcladas, solapándose en puntos arbitrarios de la obra. Recurrentemente, la correlación alfabética pasa, por homonimia, de un Estado a una ciudad o a un condado, y viceversa, por lo que la estructura se configura en una trama de series entrelazadas en las que el abecedario funciona como *shift*, “obligando a una imagen a saltar de Alabama a Alaska, de Clinton (Kentucky) a Clinton (Indiana)” (Barthes: 188).

---

<sup>282</sup> La traducción al inglés de Richard Howard reemplaza este subtítulo por la etiqueta “a novel”, como manera, quizás, de darle más viabilidad comercial a un texto que, notoriamente, se parece más a un poema extenso y fragmentario, como señala Barthes. Además, la edición no contiene el mapa de Estados Unidos que presenta la original.



Mapa político (solo estadual) de EE.UU.  
en la edición original de *Mobile*.

Asimismo, esto produce un desplazamiento geográfico discontinuo a través del mapa de los Estados Unidos, que trae adjunto la edición original, y cuyo hipergrafo luciría como una serie enorme de segmentos de recta superpuestos en todas direcciones a lo largo y ancho del mapa constituyendo una sola línea continua, aunque quebrada, que mostraría la estructura completamente cerrada de ciclo que estructura el objeto semiótico.

La dimensión de los fragmentos va del significante aislado al microtexto. (Cf. Figuras I y II) En la maquetación, se registran recortes de este entramado mediante *saltos de página* separando lo que se podría denominar ‘secciones’. Estos saltos recortan veintiséis de ellas iniciadas con la frase en mayúsculas “BIENVENIDOS A (‘ESTADO’)”, cita de los carteles viales (Figura I). Su énfasis en mayúsculas y su relevancia posicional (encabezando páginas luego del salto y con interlineado al menos tres veces mayor que el usado en el resto de los textos) los asimila visualmente a los *intertítulos* de Genette. Según la jerarquía institucional entre Estado, ciudad y condado, este recorte se situaría como el más externo.

Asimismo, en las secciones “BIENVENIDOS A GEORGIA” (9), “... A KANSAS” (14) y “... A UTAH” (26) aparecen *subsecciones*, separadas también por un salto de página, a nivel del nombre de CIUDAD o del *momento del día* según las zonas horarias, maquetadas en minúsculas e interlineado normal (Figuras IIa y IIb), por lo que no adquiere ningún énfasis peritextual.

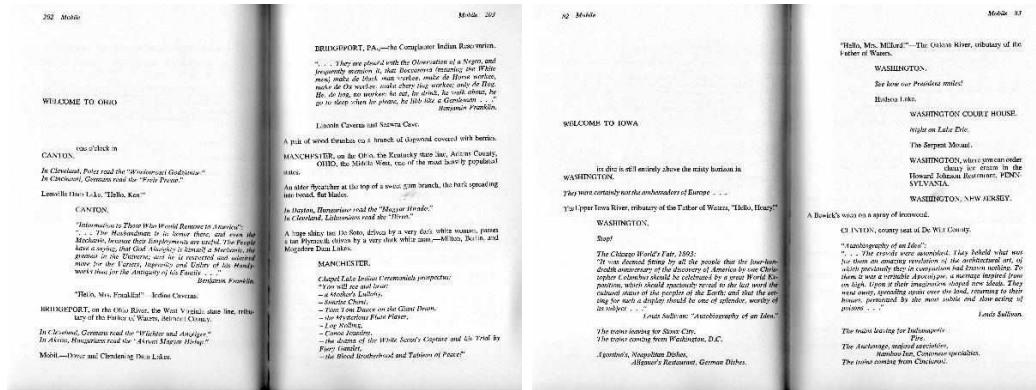


Figura I

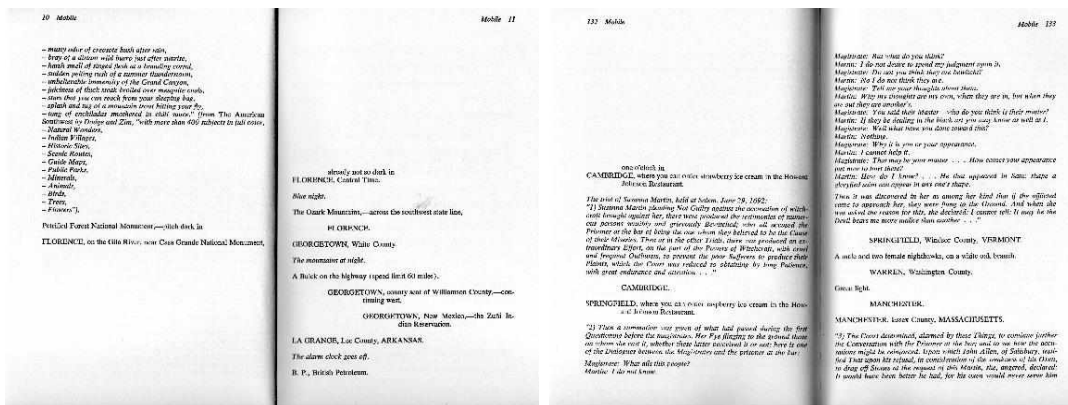


Figura IIa

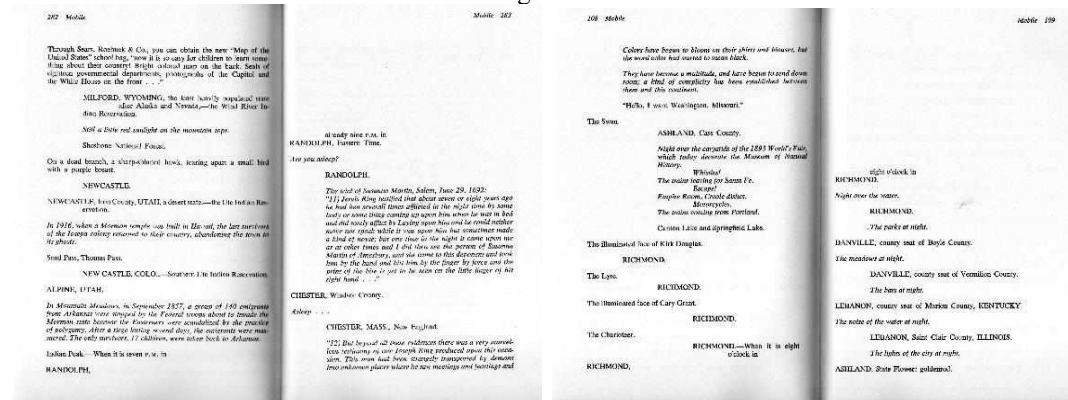


Figura IIb

Los fragmentos internos de todas estas segmentaciones se encuentran a su vez espacializados por un diseño de blancos tipográficos altamente irregular, careciendo de la simetría prescrita en la maquetación convencional, por lo que el aspecto de cada página se vuelve diferencialmente singular. Como en varios de los casos analizados en esta tesis, en *Mobile* no hay dos páginas iguales.

Como puede verse en la siguiente tabla, al nivel más externo de la serie de Estados, esta representación de los Estados Unidos incluye solo veintiséis: el rango alfabético comienza en (North) Carolina y termina en Utah y no incluye todas la letras intermedias, solo aparecen las C, D, F, G, I, K, N, O, P, R, T y U. El resto de las letras se agregan en los fragmentos interiores.

Nº de	sección "WELCOMETO"	Carillas totales	Subsecciones	Carillas por subsección	Paginación en soporte
26	[Comienzo del soporte] Utah	8	4	1+2+3+2	7-15
1	North Carolina	4	--	--	16-19
2	South Carolina	3	--	--	20-22
3	Colorado	4	--	--	23-26
4	Connecticut	2	--	--	27-28
5	North Dakota	2	--	--	29-30
6	South Dakota	2	--	--	31-32
7	Delaware	1	--	--	33
8	Florida	3	--	--	34-36
9	Georgia	9	2	8+1	37-45
10	Idaho	7	--	--	46-51
11	Illinois	18	--	--	52-69
12	Indiana	12	--	--	70-71
13	Iowa	19	--	--	72-81
14	Kansas	62	13	8+14+2+7+5 +4+2+4+6+ 4+2+1+2	82-100
15	New Hampshire	16	--	--	101-161
16	New Jersey	7	--	--	162-177
17	New México	2	--	--	178-184
18	New York	15	--	--	185-186
19	Ohio	8	--	--	187-201
20	Oklahoma	9	--	--	202-209
21	Oregon	13	--	--	210-218
22	Pennsylvania	18	--	--	219-232
23	Rhode Island	3	--	--	233-249
24	Tennessee	20	--	--	250-274
25	Texas	6	--	--	275-280
26	Utah [Fin de soporte]	40	7	2+12+8+7+2 +5+4	281-319

Debido al profundo entrelazamiento de las series alfabéticas, la estructura cíclica de la obra no tiene principio ni fin, cerrándose en sí misma; por lo que se verifica una autonomía completa del objeto semiótico respecto del soporte material.

Confrontada esa circularidad cerrada con la linealidad abierta del libro, surge la relevancia de la ubicación del corte. Este se verifica en uno de los saltos de página secundarios que separan subsecciones según CIUDAD. El último *nombre* que aparece en la página final en soporte es BUFFALO (319) (rodeado de otros con letra A, "ALBANY, Albany County") y se continúa con el que aparece en la página inicial, que es CORDOVA, ALABAMA (7). Este punto del ciclo está incluido en la sección alfabética correspondiente a la U ("BIENVENIDOS A UTAH"); siendo la *noche* ("pitch dark") la indicación temporal. (Figura III)



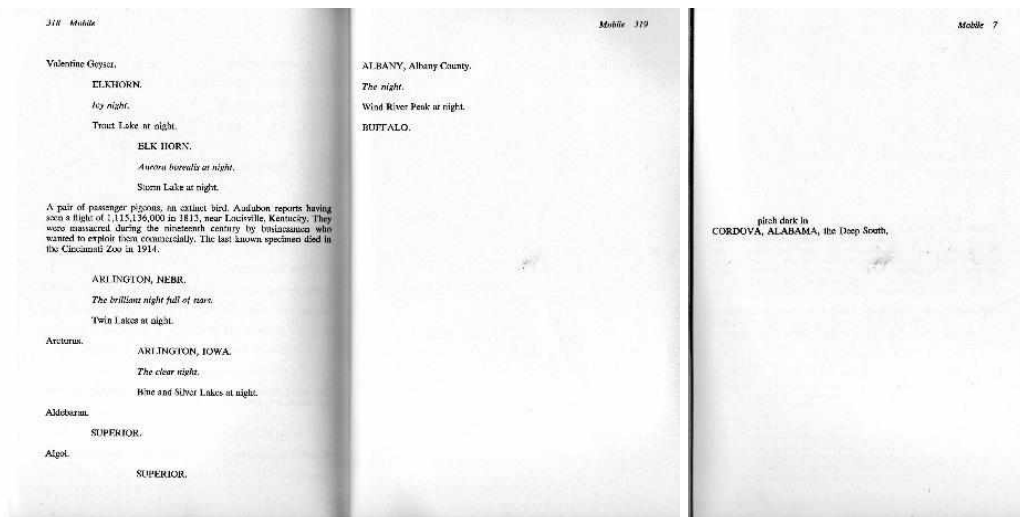


Figura III (última y primera páginas en el soporte)

Este corte cae en un salto de página, pero secundario, por lo que resulta arbitrario y aparentemente poco significativo. Si bien aparecen las primeras letras del alfabeto (A, B y C), estas no se ubican en el nivel estadual, sino en el de la serie hipotáctica de la CIUDAD. Para una apariencia *normal* del libro-impreso, lo esperable habría sido que el corte se ubicara en un salto de página al nivel del rango administrativo mayor de lo estadual, y empezando por la A. Sin embargo, la edición original lo ubica en este lugar arbitrario, neutro o menor; y los derechos legales hacen que este corte quede fijado en la secuencia vista arriba para todas las ediciones futuras. Si el interés del sujeto compositor fue indicar la ciclicidad cerrada de la obra mediante un corte *irrelevante*, cualquier otro punto del ciclo hubieran servido por igual, pero ante la fijación determinante de la publicación en libro, *este corte* se vuelve *de Autor*, adquiriendo un énfasis que en el ciclo mismo no tiene. Su misma irrelevancia lo vuelve significativo, ya que la *impertinencia* de este corte, obligado por el soporte, lo desjerarquiza y desautoriza completamente. Así, la obra (sin umbrales) no se acomoda o adapta al objeto físico y sus dos espacios legítimos de entrada y salida y la estructura, ideológica y estética, que eso implica. El objeto semiótico no está construido *para* el libro, que no puede habilitarle el espacio adecuado a su circularidad; por tanto, como soporte, resulta ineficaz. De hecho, en una edición digital se podría evitar toda división física al remitir el corte del ciclo adonde lo dejara la lectura, por lo que se percibiría perfectamente su circularidad ininterrumpida. Así, su lectura potencial sería de duración infinita.

Los blancos tipográficos entre los textos distribuidos en la bidimensionalidad de las páginas le permiten al lector enganchar su lectura, entrando y saliendo del ciclo (y del soporte) por donde quiera, seguir el flujo del conjunto o saltar de un punto a otro. A pesar de no haber ningún aparato peritextual interno que pueda ser hipervinculado en un índice, el acceso a los fragmentos es posible mediante el hojear. No solo porque las dos series delimitadas por saltos de página

resultan fáciles de localizar, sino también porque la alta variación en el uso de la indentación tipográfica produce aspectos visuales singulares en cada página, que ayudan a la memoria visual.

Según Barthes, “[l]a continuidad de *Mobile* repite, pero combina diferentemente lo que repite”.<sup>283</sup> (222) Por tanto, su funcionamiento dinámico se basa en el algoritmo de *iteración diferencial* propio de la colección, que, en *Mobile*, “[a] destruir en el discurso la noción de «parte» remite a una movilidad infinitamente sensible de elementos cerrados”. (218) Por lo que en su estructura dinámica

*Las unidades del discurso están definidas esencialmente por su función (en el sentido matemático del término), no por su naturaleza retórica: una metáfora existe en sí; una unidad estructural sólo existe por distribución, es decir, por la relación con otras unidades. Estas unidades son —y deben serlo— seres tan perfectamente móviles que, al desplazarlas a lo largo de su poema, el autor engendra una especie de gran cuerpo animado, cuyo movimiento no es de «crecimiento» interior, sino de traslación perpetua: así se encuentra justificado el título del objeto: *Mobile*, es decir, una armadura minuciosamente articulada, en la que todas las juntas, al desplazarse levemente (lo cual permite la finura del juego combinatorio), producen paradójicamente el más ligado de los movimientos.*<sup>284</sup> (Énfasis añadido)

Lo enfatizado en cursiva señala propiedades funcionales generalizables a toda colección. El resto pertenece al diseño singular de *Mobile*, “(...) una continuidad fugada, en la cual fragmentos identificables se reincorporan sin cesar”<sup>285</sup> en un entramado de series alfabéticas que parecen traducir el formato musical en contrapunto de líneas melódicas construyendo algún tipo de armonía polifónica.

Es explicable la ‘ira’ de los críticos ante *Mobile* en 1964, ya que su formato compositivo pone en evidencia tres aspectos fundamentales del *habitus* analítico académico: la “idea sagrada” del Libro como soporte del formato monotextual continuo, la (con) fusión del objeto semiótico con el libro-objeto, y la ideología de la continuidad perfecta. Dice Barthes:

Detrás de todo rechazo colectivo de la crítica regular con respecto a un libro, hay que buscar lo que ha sido herido. Lo que *Mobile* ha herido es la idea misma del Libro. *Un recueil* (mucho peor aún, puesto que el *recueil* es un género menor pero aceptado), una sucesión de frases, de citas, de recortes de prensa, de párrafos, de palabras, de letras mayúsculas, dispersos por la superficie de la página, a menudo con vacíos, todo ello concerniente a un objeto (América) cuyas partes mismas (los Estados de la Unión) se presentan en el más insípido de los órdenes, que es el orden alfabético. He ahí una técnica de exposición indigna del modo con que

---

<sup>283</sup> « Le continu de *Mobile* répète, mais combine différemment ce qu'il répète. » (187)

<sup>284</sup> « Les unités du discours sont en somme définies essentiellement par leur fonction (au sens mathématique du terme), non par leur nature rhétorique : une métaphore existe en soi ; une unité structurale n'existe que par distribution, c'est-à-dire par rapport à d'autres unités. Ces unités sont - et doivent être - des êtres si parfaitement mobiles, qu'en les déplaçant tout au long de son poème, l'auteur engendre une sorte de grand corps animé, dont le mouvement est de translation perpétuelle, non de « croissance » interne : ainsi se trouve honoré le titre de l'objet : *Mobile*, c'est-à-dire armature minutieusement articulée, dont toutes les brisures, en se déplaçant de très peu (ce que permet la finesse du jeu combinatorio) produisent paradoxalement le plus lié des mouvements. » (184-185)

<sup>285</sup> « (...) c'est, si l'on veut, un continu fugué, dans lequel des fragments identifiables rentrent sans cesse dans la course. » (187)

nuestros antepasados nos enseñaron a hacer un libro. (...) Lo que agrava el caso de *Mobile* es (...) la libertad que se toma el autor con respecto al Libro (...). En una literatura en la que cada cosa ocupa su lugar, (...) la poesía, y sólo la poesía, tiene por función recoger todos los hechos de subversión que conciernen a la materialidad del libro: desde el *Coup de dés*, y los *Calligrammes*, nadie puede tener nada que decir acerca de la «excentricidad» tipográfica o del «desorden» retórico de una «composición» poética. [Pero,] (...) *aparte de la poesía no se puede tolerar ningún atentado contra el Libro*. (...) toda sacudida impuesta por un autor a las *normas tipográficas* de una obra constituye un resquebrajamiento esencial: escalonar palabras aisladas en una página, mezclar la cursiva, la redonda y la versal según un proyecto que no es visiblemente el de la demostración intelectual (...), romper materialmente el hilo de la frase por medio de párrafos desiguales, igualar en importancia una palabra y una frase, todas estas libertades concurren en suma a la destrucción misma del Libro: *el Libro-Objeto se confunde materialmente con el Libro-Idea, la técnica de impresión con la institución literaria*, de modo que atentar a la regularidad material de la obra equivale a amenazar la idea misma de literatura. En suma, *las formas tipográficas son una garantía del fondo: la impresión normal atestigua la normalidad del discurso* (...).<sup>286</sup> (Énfasis añadido)

Así, Barthes advierte sobre el desplazamiento metonímico entre la entidad semiótica (*Libro-Idea*) y el soporte material (*Libro-objeto*), que se (con)funden en el *habitus* producido alrededor del prestigio del formato monotextual continuo. Con la *técnica de impresión* se refiere al diseño tipográfico convencional regido por preceptos axiomatizados, como el de la homogeneidad visual en la doble página simétrica, imponiendo una percepción de *continuidad* donde puede no haberla. Y la *institución literaria* se refiere a la entidad semiótica fijada en el soporte prestigioso del libro adquiriendo legitimación y garantía legal en el campo. El prestigio de la obra monotextual invisibiliza el soporte y, por carácter traslativo, este impone la percepción de continuidad a la colección politextual mediante la convención del diseño tipográfico.

En suma, *Mobile* presenta formato de *recueil*, cuya discontinuidad espacializada tabularmente en las páginas ejerce un atentado al diseño tipográfico normalizado y prescriptivo de la *técnica de impresión*, sostenedora de la regularidad de la *institución literaria* y del *libro-objeto*.

---

<sup>286</sup> « Derrière tout refus collectif de la critique régulière à l'égard d'un livre, il faut chercher ce qui a été blessé. Ce que *Mobile* a blessé, c'est l'idée même du Livre. Un recueil - et bien pire encore, car le recueil est un genre mineur mais reçu -, une suite de phrases, de citations, d'extraits de presse, d'alinéas, de mots, de grosses capitales dispersées à la surface, souvent peu remplie, de la page, tout cela concernant un objet (l'Amérique) dont les parties elles-mêmes (les États de l'Union) sont présentées dans le plus insipide des ordres, qui est l'ordre alphabétique, voilà une technique d'exposition indigne de la façon dont nos ancêtres nous ont appris à faire un livre. (...) Ce qui aggrave le cas de *Mobile*, c'est [...] la liberté que l'auteur prend à l'égard du Livre (...) Dans une littérature où chaque chose est à sa place, (...) c'est la poésie et la poésie seule qui a pour fonction de recueillir tous les faits de subversion concernant la matérialité du Livre : depuis *Coup de dés*, et les *Calligrammes*, personne ne peut trouver à redire à 'l'excentricité' typographique ou au 'désordre' rhétorique d'une 'composition' poétique. (...) passé la poésie, nul attentat au Livre ne peut être toléré. (...) toute secousse imposée par un auteur aux normes typographiques d'un ouvrage constitue un ébranlement essentiel : échelonner des mots isolés sur une page, mêler l'italique, le romain et la capitale selon un projet qui n'est visiblement pas celui de la démonstration intellectuelle (...), rompre matériellement le fil de la phrase par des alinéas disparates, égaliser en importance un mot et une phrase, toutes ces libertés concourent en somme : à la destruction même du Livre: le Livre-Objet se confond matériellement avec le Livre-Ideé, la technique d'impression avec l'institution littéraire, en sorte qu'attenter à la régularité matérielle de l'œuvre, c'est viser l'idée même de littérature. En somme, les formes typographiques sont une garantie du fond : l'impression normale ateste la normalité du discours (...). » (175-176).

Barthes, así, describe la ideología canonizadora de la obra en formato monotextual continuo mediante la regularidad prescrita por el diseño tipográfico.

Si todo lo que ocurre en la superficie de la página despierta una susceptibilidad tan viva, evidentemente es porque esta superficie es depositaria de un valor esencial, que es la continuidad del discurso literario (...). El Libro (tradicional) es un objeto que *liga, desarrolla, prolonga y fluye*, en una palabra, que tiene el horror más profundo al vacío. Las metáforas benéficas del Libro son la tela que se teje, el agua que fluye, la harina que se muele, el camino que se sigue, la cortina que desvela, etc.; las metáforas antipáticas son todas las de un objeto que se fabrica, es decir, que se elabora a partir de materiales discontinuos: por un lado, la «sucesión» de las sustancias vivas, orgánicas, la deliciosa imprevisión de los encadenamientos espontáneos; por el otro, lo ingrato, lo estéril de las construcciones mecánicas, de las máquinas chirriantes y frías (éste es el tema de lo *laborioso*). Pues lo que se oculta detrás de esta *condenación de la discontinuidad* es el mito de la Vida misma: el Libro debe *fluir*, porque en el fondo, a pesar de siglos de intelectualismo, la crítica quiere que la literatura sea siempre una actividad espontánea, graciosa, otorgada por un dios, una musa, y si la musa o el dios son un poco reticentes, al menos es necesario «ocultar su trabajo»: *escribir es hacer fluir palabras en el interior de esta gran categoría de la continuidad, que es el relato*; toda Literatura, incluso si es impresiva o intelectual (...), debe ser un relato, una afluencia de palabras al servicio de un acontecimiento o de una idea que “sigue el camino” hacia su desenlace o su conclusión: no «recitar» su objeto es, para el Libro, suicidarse.<sup>287</sup> (Énfasis añadido)

Así, la discontinuidad del soporte termina representando la *continuidad* del texto extenso; e, incluso, su cierre, que encuentra su correlato físico en las tapas. Por consiguiente, el prestigio moderno de la obra continua cerrada en régimen de monotextualidad sumado al diseño de maquetación homogéneo invierten la percepción del soporte, impiden ver la colección como conjunto de textos recombinables en diversos trayectos de lectura temporal y, asimismo, notar que la permutación secuencial publicada es producto en primera instancia de un régimen impuesto por el soporte físico, previo a toda intención autoral.

Barthes no desarrolló en escritos posteriores esta relación entre literatura y discontinuidad, quizás porque al haberse concentrado en este producto experimental de Michel Butor, no observó que en la colección *per se* (el *recueil*) también se pone en evidencia la “idea sagrada” del Libro

---

<sup>287</sup> « Si tout ce qui se passe à la surface de la page éveille une susceptibilité aussi vive, c'est évidemment que cette surface est dépositaire d'une valeur essentielle, qui est le continu du discours littéraire (...). Le Livre (traditionnel) est un objet qui enchaîne, développe, file et coule, bref a la plus profonde horreur du vide. Les métaphores bénéfiques du Livre sont l'étoffe que l'on tisse, l'eau qui coule, la farine que l'on moule, le chemin que l'on suit, le rideau qui dévoile, etc.; les métaphores antipathiques sont toutes celles d'un objet que l'on fabrique, c'est-à-dire que l'on bricole à partir de matériaux discontinus : ici, le « filé » des substances vivantes, organiques, l'imprévision charmante des enchaînements spontanés; là, l'ingrat, le stérile des constructions mécaniques, des machines grinçantes et froides (c'est le thème du laborieux). Car ce qui se cache derrière cette condamnation du discontinu, c'est évidemment le mythe de la Vie même : le Livre doit couler, parce qu'au fond, en dépit de siècles d'intellectualisme, la critique veut que la littérature soit toujours une activité spontanée, gracieuse, octroyée par un dieu, une muse, et si la muse ou le dieu sont un peu réticents, il faut au moins « cacher son travail » : écrire, c'est couler des mots à l'intérieur de cette grande catégorie du continu, qui est le récit; toute Littérature, même si elle est impresive ou intellectuelle (il faut bien tolérer quelques parents pauvres au roman), doit être un récit, une fluence de paroles au service d'un événement ou d'une idée qui 'va son chemin' vers son dénouement ou sa conclusion : ne pas « réciter » son objet, c'est pour le Livre, se suicider. » (177)

como soporte del formato monotextual continuo, la (con) fusión entre objeto semiótico y libro-objeto, la homogeneización de la diferencia que impone la maquetación unificada, y la ideología de la continuidad perfecta. “O sea que si *Mobile* defrauda la idea consagrada (es decir, sagrada) del Libro, no es por negligencia, sino en nombre de otra idea de otro Libro.”<sup>288</sup>

Este ‘otro Libro’ sería un Libro-colección, el soporte que contiene lo múltiple, desvalorado como *cuasi-libro* porque no alcanza la plenitud monádica del Libro-novela: su discontinuidad lo hace “menor”. Sin embargo, es un modo de producción que ha coexistido con el formato canonizado por la Modernidad, es muy anterior a esta, y en el cual se encuentran obras de suma relevancia en la historia literaria mundial (Ver Anexo).

Después de este ensayo, que habría abierto el estudio estructural a toda esa zona de la producción literaria, Barthes no volvió al tema, ni su artículo fue retomado por ningún crítico o teórico de las colecciones. Curiosamente, después de defender con vehemencia la discontinuidad en soporte de *Mobile*, en 1966 publicó “Análisis estructural de relato” en el que analiza “esta gran categoría de la continuidad”, produciendo uno de los hitos teóricos fundantes de la Narratología, pero dejando de lado las determinaciones estructurales e ideológicas del diseño tipográfico y el soporte que examinara en 1964.

La pregunta es si, ante la magnitud de los casos históricos relevantes que funcionan de manera similar a *Mobile*, en tanto *recueil*, Barthes hubiese llegado a unir los dos términos que opone adversativamente en su artículo, *literatura* y/(versus) *lo discontinuo*, para proponer una *literatura discontinua* y dar cuenta de esa producción extendida que, desde al menos el *I Ching*, aparece intermitentemente en la literatura mundial y se expande desde el siglo XIX hasta la actualidad.

### ***La constante del libro-objeto: obras continuas y discontinuas***

La cuantificación que hace Monfort de la relación entre textos y soporte transforma el libro-objeto en una constante volumétrica y los textos en variables discretas. Los dos regímenes dividen todo lo publicado en la historia del libro en dos formatos: *monotextual continuo* y *politextual discontinuo*. De este modo, el libro-objeto se vuelve el parámetro de delimitación de dos funcionamientos claramente distintos.

Estos regímenes editoriales permitirían también reducir la nomenclatura según el parámetro fundamental en esta problemática: el par de opuestos CONTINUO/DISCONTINUO. Por lo

---

<sup>288</sup> « Si donc *Mobile* manque à l'idée consacrée (c'est-à-dire sacrée) du Livre, ce n'est pas par négligence, c'est au nom d'une autre idée d'un autre Livre. » (176)

que se podría hablar entonces de *obras continuas* (en formato monotextual) y *obras discontinuas* (en formato politextual).

Denominar “obra” a una novela o un tratado no necesita justificación alguna, ya que el término ha sido utilizado para señalar esa condición compleja en la que intervienen las propiedades de totalidad, autosuficiencia, cierre, cohesión y coherencia. Pero en cuanto a la colección, que carece de dichas propiedades, el considerarla “obra” requiere de sostén. Para ello, recurrimos a la noción planteada arriba de un *efecto de compositum*, producto de la función de intratextualidad de conjunto proveniente del algoritmo de iteración diferencial que genera los multiconjuntos de dispositivos diferenciales. A partir de sus saberes y *habitus*, el lector empírico, común o académico, percibirá conexiones en mayor o menor medida de modo que el espectro de posibilidades hace imposible una delimitación precisa. Hay casos claros de un efecto de compositum débil, como en las antologías editoriales (selecciones de editor o autor), o en colecciones como *Nine Stories* de J.D. Salinger, *El llano en llamas* de Juan Rulfo, *Ficciones* y *El hacedor* de Jorge Luis Borges, *Lost in the Funhouse* de John Barth, entre muchas otras. Hay casos con un efecto de compositum intermedio, en un amplio espectro, como en *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes, *Pago Chico* de Roberto Payró, *Bartleby y compañía* de Enrique Vila Matas, *The Woman Warrior* de Maxine Hong Kingston, entre también muchas otras. Y finalmente están aquellos efectos considerablemente más fuertes que han dado pie a la denominación de *novela fragmentaria*, como *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying*, y *Absalom, Absalom!* de William Faulkner, *La feria* de Juan José Arreola o *Rayuela* de Julio Cortázar, entre otros ejemplos.

De este modo, la noción de *obra discontinua* podría aplicarse a aquellos casos con efectos de compositum relativamente altos y conspicuos, quedando de todos modos como una noción lectoral difusa y sin posibilidades objetivas de circunscripción nítida, ya que, en el espectro de casos, la percepción del lector singular resulta primordial, sobre todo en la zona intermedia, que es justamente la que ha originado el debate acerca de la colección entre lectores académicos. Se podría considerar, entonces, que ante un *efecto de compositum* relativamente alto sería factible emplear la noción de *obra discontinua*; de modo que el término *colección*, tal cual lo venimos usando, abarque más ampliamente *todo conjunto de textos publicado bajo el régimen de politextualidad*, independientemente de la intensidad de dicho efecto. Bajo este término, por un lado, se incluirían las *colecciones editoriales de autor* y *antologías editoriales* y por otro, las *obras discontinuas*. Entonces tendríamos:

- (1) *Obra continua*: efecto de compositum cerrado y totalizado sin restos textuales.
- (2) *Colecciones*

(2a) *Antológicas*: efecto de *compositum* mínimo, intratextualidad limitada al criterio de selección y muy alta proporción de restos textuales no conectables.

(2b) *Obras discontinuas*: efecto de *compositum* relativamente alto, intratextualidad limitada por una proporción relativamente baja de restos textuales no conectables.

La configuración de la *obra continua* genera semiosis según el orden de tapa a contratapa, el más adecuado para contener la progresión secuencial de una trama y destacarla a la atención del lector, haciendo que la manipulación del soporte requiera el mínimo esfuerzo ergonómico que la máquina material habilita: el *pasar de hojas*. En cambio, la configuración de la colección, especialmente la de la *obra discontinua*, genera semiosis alternativas, parciales y complementarias en todos los trayectos secuenciales permutativos requiriendo un uso activo del soporte para entrar y salir de él de manera transversal.

*Abrir el libro en algún punto de su espesor y el hojeo* son las dos maneras básicas de operar sobre el código para habilitar la multicursividad. Por consiguiente, no es el soporte material *per se* el que impide la percepción de esta praxis de lectura en la colección sino la naturalización de las convenciones tipográficas de la obra continua y los *habitus* de lectura que se le han enganchado.

Con la denominación de *novela fragmentaria* la teoría genológica traspasó el límite del texto unitario para dar cuenta de aquellas colecciones en las que la intratextualidad de conjunto se verifica en una cantidad de aspectos formales y semióticos lo suficientemente perceptibles como para llamar la atención del lector. Por su parte, el uso de *novela* como etiqueta ha dependido de intereses editoriales, del autor o de la crítica, de modo que ya no resulta un parámetro objetivo fiable.<sup>289</sup>

Sin embargo, la noción de *continuidad textual* ha resultado tan impositiva al análisis que, ante lo múltiple de la colección, los estudiosos se enfocaron solo en la unidad mínima, el cuento, el ensayo o el poema breves; por lo que, por mucho tiempo, el conjunto en sí, como entidad múltiple, permaneció desdeñado por su falta de unidad global y cierre. En los siglos XIX y XX se produjo un importante cúmulo de poéticas de autor y teorías académicas acerca de dichos textos, pero estos análisis no incluían los efectos que produce en la lectura la coexistencia múltiple en la que son publicados y recibidos por el lector. Y cuando, a partir de la década de 1970, se comienza

---

<sup>289</sup> El límite preciso entre lo continuo y lo discontinuo es imposible de determinar, desde el hecho mismo de que todo texto está compuesto de significantes, que ya son unidades discretas diferenciales. Por tanto, no vamos a disputar si el avance de la genología por sobre la discontinuidad en la novela fragmentaria es legítimo o no. Aquí es la singularidad del lector, común o académico, la que pone el límite y la etiqueta. Se podría decir que la discontinuidad es una propiedad modular de lo textual; por lo cual en lo material de los signos la continuidad no existe, solo se produce como efecto semiótico en la recepción.

a estudiar la colección como conjunto, inmediatamente se la compara con el texto continuo próximo superior, el extenso de la novela, por lo que los textos discretos enteros son percibidos como fragmentos de un todo orgánico inexistente. Así, la confusión de lo *breve* y lo *fragmentario* ha sido efecto de esta naturalización de lo continuo extenso en el libro.

En los estudios académicos acerca de la colección se registran dos *tensiones*. La primera aparece en la proliferación de nomenclatura (Cf. Anexo, II), demostrando la imposibilidad de acuñar un nombre descriptivo adecuado en el marco de la genología. Por tanto, esta percepción de una tensión es motivada; fuera de ese sistema, no existe. La segunda aparece entre el texto individual y el conjunto, entre el (supuesto) cierre propio y la apertura producida por la coexistencia con los otros, y es expresada en el lema “the one and the many”. En sí, esta es una propiedad real de la colección, la *intratextualidad de conjunto*, pero no necesariamente resulta en una *tensión*, sino que usualmente adquiere una función de *complementariedad*.

Sin embargo, la diferencia más relevante de la obra discontinua yace en su relación problemática con la fisicalidad del soporte, que determina los regímenes. Los estudios académicos no han dado cuenta de esta tensión más relevante, que es la producida entre la estructura *dinámica* del conjunto y el régimen *estático* de secuenciación del soporte. Esta tensión no depende de las propiedades genológicas de los textos y visibiliza una serie de aspectos: (a) la determinación del soporte sobre la producción, (b) la posibilidad de otros trayectos de lectura, (c) la diferencia entre tiempo y espacio de lectura, ya que durante el primero se puede seguir el orden de encuadernación o atravesarlo mediante la multicursividad, y (d) la determinación de los *habitus* de la lectura continua de tapa a contratapa y el respeto reverente al Autor legal.

Potencialmente, ante la lectura, la colección podría funcionar como una baraja de naipes,<sup>290</sup> como lo instrumenta Marc Saporta publicando su novela *Composition N° 1* sin encuadernación, en una caja, o Cortázar usando en el cuaderno de bitácora su equivalente en inglés, *shuffling*, como procedimiento de producción y recepción de *Rayuela*. *Barajar* es una expresión del algoritmo de permutación. Si, según Barthes (1964), “(...) la discontinuidad es el estatuto fundamental de toda combinación (...)”,<sup>291</sup> la multicursividad permutativa en la colección es corolario de dicho estatuto.

---

<sup>290</sup> O mejor, un conjunto de *tarjetas*, porque el naipe implica la totalidad del mazo que, si se pierde uno de ellos, queda incompleto y deja de funcionar.

<sup>291</sup> “(...) le discontinu est le statut fondamental de toute combinaison (...)” (185)



La producción de colecciones en la literatura mundial, desde el *I Ching* hasta la actualidad, no constituye un *género*, ya que esta noción ha surgido, como metáfora biológica, del estudio de monotextos continuos y no se adecua a las propiedades de un conjunto de ellos. Los *géneros* son de orden textual y sus reglas no dependen de la fisicalidad del soporte. La genología se fundamenta en la unicidad orgánica del individuo y la especie, por lo que no puede haber géneros politextuales. Los *bestiarios*, las *silvas de varia invención*, los *marginalia*, los *relatos enmarcados*, son colecciones, homogéneas o heterogéneas, pero no géneros.

La producción de colecciones tampoco ha constituido una *tradicón* única ni uniforme, sino solo apariciones esporádicas a lo largo de la historia y con diferente alcance geográfico, ya sea (1) constituyendo tradiciones acotadas (o, al menos, series) a partir de obras puntuales (*Canzoniere*, *Las mil y una noches*, *Decameron*) que se vuelven modelos estructurales adaptables a diferentes contenidos semióticos; (2) producto del cambio en la demanda de textos en el mercado editorial moderno que hizo surgir los géneros breves; o, como vemos en Anexo III, (3) producto de políticas representacionales de lo comunitario en literaturas de mujeres y etnias; entre otros factores. Ha sido notorio el incremento en la producción y el uso diversificado de la colección desde la primera mitad del *sxix*, pero especialmente en el *sxx* y lo que va del *sxxi*.

Podemos llamarla *formato politextual discontinuo*, *colección* u *obra discontinua*; lo relevante es que el funcionamiento semiótico ante la lectura de un múltiple de textos discretos enteros resulta muy diferente al de un texto continuo extenso. Su propiedad permutativa en la secuencia temporal de lectura queda anulada por el eje de encuadernación, una determinación no solo del soporte físico en sí sino enfatizada por los *habitus* culturales que se le han adherido durante la Modernidad. El lector empírico naturaliza la lectura de tapa a contratapa y el respeto reverente a la voluntad de un Autor que, en círculo vicioso, remite a un sujeto histórico que ha funcionado también según esos mismos *habitus*. Así, la proporción de escritores que han diseñado sus colecciones para ser leídas *a los saltos* en el libro ha sido mínima: Baudelaire, Macedonio Fernández, Cortázar, Perec, del Paso, Nabokov, Butor... El grado de fijación que, sobre el conjunto de textos, impone la impresión, el respeto por el sujeto productor, y el diseño de maquetación tipográfica homogéneo ha sido, física y culturalmente, tan determinante de la percepción que, aun sin base estadística, podríamos sostener que las colecciones publicadas a lo largo de la historia han sido exclusivamente diseñadas según el orden de encuadernación sin abrirlas a la combinatoria de trayectorias. Y de ese modo han sido recibidas.

La continuidad aducida al soporte ha sido un factor determinante de la producción y la recepción en la literatura mundial, más allá del contenido impreso en él. Y solo en las colecciones

se pone en evidencia, al transformarse en una restricción de su funcionamiento semiótico potencial ante la lectura.

Para finalizar, planteamos un esquema diferencial de los formatos que surgen del soporte físico y sus respectivas propiedades y funcionamientos.

<b>Soporte</b>	
Régimen de monotextualidad	Régimen de politextualidad
Formato Monotextual Continuo u Obra continua	Formato Politextual Discontinuo u Obra discontinua
	Régimen de secuenciación Régimen de intratextualidad
<b>Propiedades y funcionamientos</b>	
Continuidad textual	Discontinuidad textual
Un TD (compositum monotextual): conjunto discreto unitario, fijo y constante de significantes espacializados	Múltiples TDs (compositum politextual): conjuntos discretos, móviles y permutables de significantes espacializados
DDs = subconjuntos incluidos en el TD	DDs = conjuntos intersecados con TDs
Operaciones propias: iteración diferencial interna al bloque	Operaciones propias: iteración diferencial en DDs, permutación en TDs e intersección entre ambos
Codificación y funcionamiento según algoritmos solo lingüísticos	Codificación y funcionamiento según algoritmos lingüísticos y matemáticos
Un solo trayecto en lectura temporal	Muchos trayectos en lectura temporal
Unicursividad en soporte	Multicursividad en soporte
Estructura estática unidireccional de orientación teleológica	Estructura dinámica pluridireccional sin orientaciones
Espacialización semiótica en potencia: bidimensional en lo paragramático	Espacialización semiótica en potencia: multidimensional en lo hiperparagramático
Espacialización semiótica en la lectura temporal: bidimensional en lo paragramático en una única secuencia	Espacialización semiótica en la lectura temporal: bidimensional en lo paragramático en cada secuencia permutativa
Enganche de direcciones progresivas: la del discurso continuo, la de la trama o el argumento globales y la longitudinal tapa-contratapa del soporte	Desenganche del politexto con el soporte: discontinuidad de lo discursivo, ausencia de trama o argumento globales y saltos transversales al eje de encuadernación
El soporte se invisibiliza Manipulación ergonómica del 'pasar de hojas'	El soporte se visibiliza Manipulación ergonómica del salto entre textos mediante el uso de dispositivos de hipervinculación
Dispositivos hipervinculares <i>opcionales</i> para habilitar la multicursividad entre fragmentos discretos del monotexto en función interpretativa	Dispositivos hipervinculares <i>necesarios</i> para habilitar la multicursividad entre TDs y DDs en el compositum en función productiva
Engramado fijo y único de DDs	Re-engramado de DDs en cada trayecto
Compositum sin restos textuales	Compositum + restos textuales
Lectura y relectura en función de la interpretación	Lectura y relectura en función de la intervención productiva (+ interpretación)
Lectura pasiva: sujeto lector	Lectura activa: sujeto usuario, ejecutante, nómade, ergódico
Maquetación no significativa, en función de la claridad de la lectura y el diseño estético.	Maquetación significativa en la distribución tabular de los textos ( <i>mise en texte</i> ) y en los parámetros físicos del soporte ( <i>mise en page</i> )

## *Soportes mecánicos y electrónicos*

En el *Cambridge Dictionary* se consigna la siguiente definición de *hipertexto*:

(...) (U)na manera de unir una palabra o imagen a otra página, documento, etc., en Internet o en otro programa de computadora, para poder moverse fácilmente de una a otra.<sup>292</sup>

Esa “manera de unir” es un dispositivo de *hipervinculación*, o sea, la conexión que permite el salto entre dos objetos semióticos no contiguos en el espacio del soporte, posibilitando la lectura ‘hipertextual’, o más apropiadamente designada como *multicursiva*. Si comparamos el fenómeno de la *hipertextualidad* de las colecciones en el soporte electrónico y en el libro-impreso, surgen las siguientes conclusiones:

(1) El prefijo “hiper”, usado como aumentativo, no se corresponde con ninguna diferencia propiamente *textual*. Los “trozos de texto”, como los denomina Theodor Nelson, aparecen también, impresos, en un libro. Lo que adquiere nivel de “hiper” aquí es la *vinculación entre ellos*, es decir, a distancia, en grados mayores a la contigüidad. Por consiguiente, lo que se denomina *hipertextualidad* se verifica en realidad como una *hipervinculación* entre textos discretos que coexisten en un espacio, sea el real del libro impreso o el virtual del soporte electrónico.

(2) El *sistema de hipervinculación* no es una propiedad solo de los dispositivos digitales sino también de los analógicos como el libro-impreso o la revista. En aquellos, las conexiones son electrónicas. En estos, se realizan mediante el aparato tipográfico de paginación, índice y tabla de contenido. Este constituye un sistema de localización de lo codificado en el espacio material del libro-impreso. Por supuesto, en los dispositivos electrónicos, la vinculación resulta *instantánea*, e implica una ergonomía con aún menos carga que el hojear. Quizás por eso, la función de salto a distancia, similar en ambos soportes, queda oculta bajo ese aumento extremo en la velocidad de acceso, al que también parece aludir el prefijo “hiper”.

(3) El sistema de hipervinculación posibilita el acceso al interior del soporte, mecánico o electrónico, que contiene los textos. Y este sistema está programado. A lo que no está hipervinculado no se tiene acceso directo. En caso de no haber índice, el libro se vuelve más eficiente que el soporte electrónico ya que su apertura en cualquier punto del espesor y el hojear proporcionan un acceso que en el segundo, al tener que desplazar pantallas que se reemplazan lentamente, puede volverse muy engorroso, sino imposible.<sup>293</sup>

---

<sup>292</sup> “a way of joining a word or image to another page, document, etc. on the internet or in another computer program so that you can move from one to the other easily” <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/hipertext>

<sup>293</sup> En efecto, como veremos también en el punto siguiente, para buscar en el libro un fragmento al que se quiere volver, el lector promedio suele haber fijado visualmente en su mente, con mayor o menor exactitud, su

(4) El hipertexto electrónico *per se*, ejemplificado tanto por la Wikipedia, en el ámbito de la información, como por *afternoon: a story* (1990) de Michael Joyce, en el de la producción literaria, sumerge al lector en el conjunto de textos discretos sin proporcionarle información con qué posicionarse en la trayectoria de su lectura. Theodor Nelson en *Literary Machines* (1987:18) lo plantea como problemática a resolver:

EL PROBLEMA DE LA ORIENTACIÓN: Aquí hay problemas engañosos. Uno de los mayores es cómo hacer que el lector se sienta cómodo y orientado. En los libros y revistas hay muchas maneras en que el lector puede ver dónde está (y reconocer lo que ha leído antes): el grosor de un libro, la posición recordada de un párrafo en la página izquierda o derecha, y si estaba en la parte inferior o superior. Estas señales incidentales son importantes para saber lo que se está haciendo. Se deben crear nuevas para ocupar su lugar. Es imposible adivinar cómo se relacionarán con las imágenes de las pantallas futuras, pero es imprescindible crear ahora un sistema en que se las pueda construir.<sup>294</sup>

En cambio, en el libro-impreso, además de la memoria visual de posicionamiento, los índices y tablas funcionan como referencias de un mapa que le habilita al lector un mayor dominio de sus trayectos de lectura, situarse fácilmente en el conjunto y ubicar la posición relativa de los otros textos con respecto al que se está leyendo.

(5) Otro aspecto es la manipulación ergonómica del soporte en la lectura. En el soporte electrónico el trabajo de acceder a los textos lo hace la máquina; el lector solo tiene que clicar en un link, tocarlo en una pantalla o pulsar *Enter*, para pasar inmediatamente de un texto a otro. En cambio, en el libro, el proceso de acceso es comparativamente más lento, el trabajo lo hace el cuerpo del lector, yendo y viniendo entre los textos y el índice o tabla para ver dónde se localiza un texto discreto o un dispositivo diferencial y/o buscarlo mediante el hojear orientado por la paginación. Así, la interacción del lector con el libro cambia enfáticamente. Este ya no resulta un mero contenedor invisibilizado sino un dispositivo a ser manejado activamente para hacer funcionar la obra según su propiedad combinatoria. Por tanto, cada tipo de soporte produce una ergonomía de lectura distinta.

(6) Ya que la *hipertextualidad* no depende del tipo de soporte sino de la existencia de *hipervínculos*, entonces, no es una praxis de lectura exclusiva del *hipertexto digital*, sino de

---

localización en la doble página y el espesor. En cambio, buscar un texto en un soporte electrónico significa tener que recordar con exactitud aunque sea una cita mínima para poder usar el *buscador* que el aparato tiene incorporado. Asimismo, el display continuo del texto en pantalla es similar al del rollo ya que carece de la espacialidad orientadora de la página y esa uniformidad vuelve más difícil la posibilidad de recordar la localización de los fragmentos.

<sup>294</sup> [“THE PROBLEM OF ORIENTATION: There are tricky problems here. One of the greatest is how to make the reader feel comfortable and oriented. In books and magazines there are lots of ways the reader can see where he is (and recognize what he has read before): the thickness of a book, the recalled position of a paragraph on the left or right page, and whether it was at the bottom or the top. These incidental cues are important to knowing what you are doing. New ones must be created to take their place. How these will relate to the visuals of tomorrow's hot screens is anybody's guess, but it is imperative to create now a system on which they may be built.”]

cualquier conjunto de textos en soporte unitario, sea mecánico o electrónico. El dispositivo hipervincular no se encuentra incluido en el conjunto politextual, sino que está programado y maquetado en los respectivos soportes. De allí su apropiación por parte de algunos productores para habilitar y sugerir la multicursividad en sus colecciones.

(7) Por tanto, existen solo tres diferencias fundamentales entre el “hipertexto” impreso y el digital: el *tipo de hipervinculación*, tipográfica o electrónica, la *velocidad de acceso* que estas implican, y la *ergonomía de la lectura*. Todos los demás parámetros permanecen iguales, sobre todo los textuales, protegidos legalmente.

Esto nos permite postular, entonces, que la *hipertextualidad* no es ni una condición de lo *textual* ni una propiedad exclusiva del *soporte digital-electrónico* inventado el siglo pasado, sino que ha existido y ha sido ejercida desde hace siglos a medida que la tecnología tipográfica desarrolló los dispositivos hipervinculares de la paginación, el índice y la tabla de contenidos. La *hipertextualidad* es solo *multicursividad*, la lectura que recorre trayectos diversos entre los textos y que, en el caso del libro, se mueve *a los saltos*, es decir, de manera transversal a la continuidad culturalmente naturalizada del soporte.

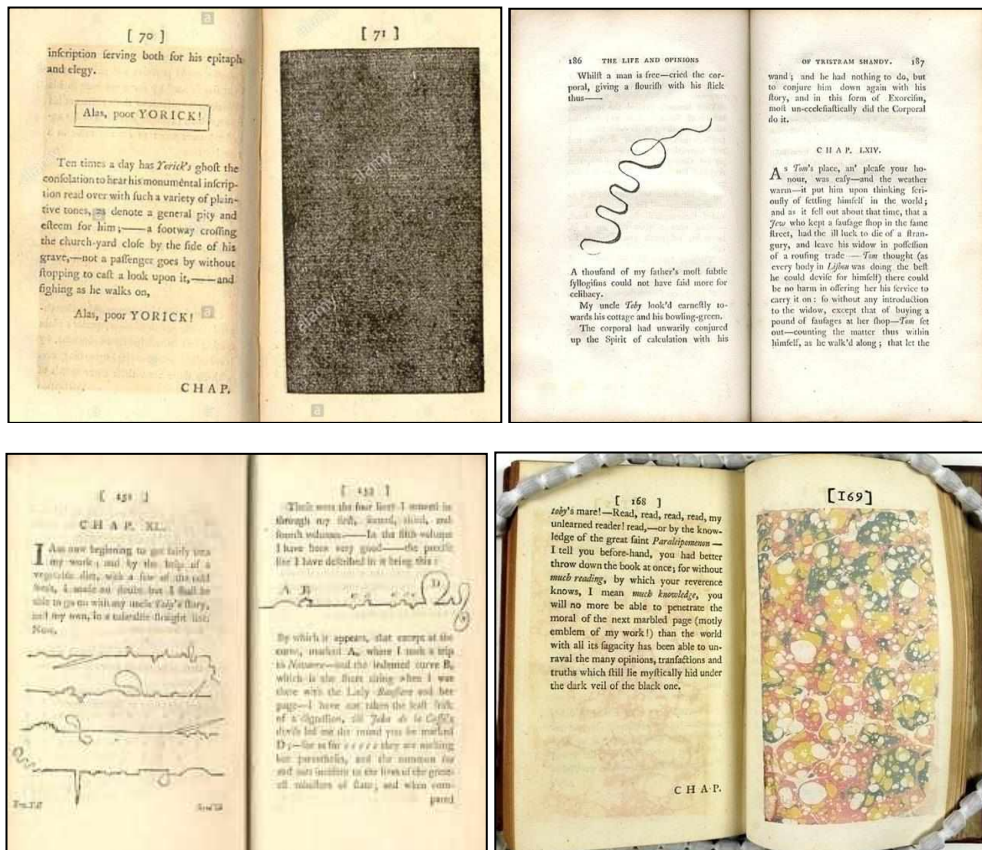
A los fines prácticos, en una obra continua también se ejerce la multicursividad, generalmente con el objetivo de buscar información, releer partes preferidas o efectuar un análisis. Y también se la ejerce en un *uso libre* (Eco [1979] 2013) o un *goce* (Barthes [1973] 1993) *transgresores*, no previstos por el texto. Sin embargo, en la colección, la multicursividad se vuelve una praxis de relectura altamente productiva, ya que, por la reconfiguración de la estructura y su proceso de significación en cada trayecto, las prácticas de uso o goce ya no constituyen transgresiones, sino que se encuentran habilitadas desde la estructura discontinua misma.

Por tanto, al menos nominalmente, el *hipertexto* como condición textual no existe. Solo hay conjuntos de *textos hipervinculados* a través de dispositivos electrónicos o impresos. Y dado que esta hipervinculación ya aparece en el libro, la *hipertextualidad/multicursividad* como praxis de lectura ya existía como tal en la Era Gutenberg.

### ***Avances de la producción sobre lo tipográfico***

En muchas colecciones, entre las que se encuentran varias de las analizadas en esta tesis (*Movimiento perpetuo, Storyteller, La vie mode d'emploi, Rayuela, José Trigo, &c.*), hay un avance de la producción sobre la *mise en texte* del libro-impreso, para apropiarse de los dispositivos tipográficos de diseño e hipervinculación.

Históricamente, este avance tiene al menos un antecedente fundamental en la novela *Tristram Shandy* (1759) de Laurence Sterne, cuyas instrucciones autorales de posicionamiento espacial de los textos lingüísticos y gráficos llegan hasta el diseño en la bidimensionalidad de la página, el uso de líneas dibujadas, la distribución de blancos y negros, el uso de asteriscos para reemplazar palabras, de letra gótica en algunos pasajes, de incontables guiones a lo largo de toda la obra, y el agregado de páginas en blanco, en negro, y jaspeadas (*marbled pages*), diseñadas por el autor, entre otros elementos.<sup>295</sup>



Marie-Ève Thérénty (2009) asevera que

La mayoría de los escritores del siglo XIX intentaron controlar o participar en el proceso de diseño e impresión, conscientes de que el formato del libro, los ajustes del diseño, las formas de dividir el texto, las convenciones y los tipos de letra están investidos de una función expresiva.<sup>296</sup>

<sup>295</sup> Para estudios sobre estos aspectos de la novela, ver Christopher **Fanning** (1998) "On Sterne's Page: Spatial Layout, Spatial Form, and Social Spaces in *Tristram Shandy*" *Eighteenth-Century Fiction*, Volume 10, Number 4, July, pp. 429-450. University of Toronto Press. Karen **Schiff** (2000). "Topics in The History of Artist's Books: *Tristram Shandy's* Original Marbled Page" Chicago: Columbia College Chicago Center for Book & Paper Arts. Y Peter **de Voogd** (1985) "Laurence Sterne, the Marbled Page and 'the use of accidents'", *Word & Image* I, no. 3 (July-September), 279-87.

<sup>296</sup> "La plupart des écrivains du XIXe siècle tentent de contrôler ou de participer au processus de la mise en page et de l'impression, conscients que le format du livre, les dispositions de la mise en page, les modes de découpage du texte, les conventions typographiques sont investis d'une fonction expressive." (114)

Sobre casos históricos más recientes, vimos que Barthes (1964) sostiene que en la modernidad “(...) es la poesía, y sólo la poesía, la que tiene por función recoger todos los hechos de subversión que conciernen a la materialidad del Libro (...).<sup>297</sup> Desde los poemas de Mallarmé y Apollinaire esta tendencia sigue su desarrollo en obras de las vanguardias históricas y el *Modernism*, la poesía concreta, los denominados *libros de artista* (Drucker 1994) y la literatura ergódica (Aarseth 1997). Las *colecciones* también forman parte de este conjunto de producciones literarias en que la espacialidad del libro-objeto y el diseño tipográfico dejan de ser transparentes y se los agrega al diseño compositivo. Así, la tabularidad heterogénea y la apertura a la multicursividad cuestionan el régimen de secuenciación espacial del soporte.

Finalmente, en un grupo más restringido de colecciones, hay un avance sobre la *mise en page*, más típico de los *libros de artista*, que incorpora al diseño de la obra también los parámetros físicos del soporte, en casos como *Storyteller* y los almanaques de Cortázar-Silva.

### ***Productor y receptor***

Realizados desde y para el estudio de las obras continuas, los modelos teóricos de AUTOR, cuya *imagen* se construye discursivamente, como el “autor implícito” o el “ethos autorial”, resultan inaplicables a la colección ya que no pueden dar cuenta de un *sujeto compositor* que opera con el múltiple discontinuo de textos enteros permutables, y cuyas acciones se encuentran determinadas por los regímenes físicos de politextualidad y secuenciación del libro-objeto. Este sujeto no aparece inscripto en los textos ya que opera en el código matemático de una combinatoria y una distribución espacial. No es el sujeto que *escribe* sino el que *selecciona* y *secuencia* los textos para publicar una colección.

El parámetro elegido por Eco para definir su AUTOR MODELO no es el de *imagen discursiva* sino el de *estrategia*. Aquella remite a un sujeto *producido* por el texto, en cambio esta, a un sujeto *productor*. Y esto habilita su aplicación a la selección del conjunto politextual y su distribución en el libro. Por lo que, en la colección (FPD), el *autor modelo* sería el sujeto de estrategias en dos códigos: el *lingüístico* para los textos discretos y el *matemático* para el conjunto publicado bajo los regímenes del soporte.

La RECEPCIÓN LECTORAL, por su parte, es un proceso que se desarrolla fundamentalmente según la flecha del tiempo físico. Siendo la colección un múltiple de textos, esta dimensión

---

<sup>297</sup> “(...) c'est la poésie et la poésie seule qui a pour fonction de recueillir tous les faits de subversion concernant la matérialité du Livre: (...).” (175)

determina su disposición consecutiva por lo que hemos empleado la noción de *régimen de secuenciación temporal* para señalar esa determinación sobre la lectura de una colección. En una obra en formato monotextual, el tiempo de la lectura se superpone y se orienta según el espacio del libro-impreso. En cambio, en las colecciones puede haber un desfasaje entre ambos, en que el espacio de lectura se vuelve discontinuo al ser interrumpido por los saltos multicursivos. Por tanto, en la colección hay dos tipos de lectura respecto del libro-impreso: la espacial continua de la secuencia soporte/Autor que lo recorre de manera longitudinal y la espacial discontinua (salteada o multicursiva) que lo cruza transversalmente para armar trayectos alternativos y complementarios de aquel. El lector ya no es solo el *intérprete* o *exégeta* de una estructura significativa fija y estática, sino el *diseñador* de la estructura de semiosis final del conjunto.

Esta propiedad dinámica de lo múltiple expande la productividad de semiosis a la reconfiguración compositiva desde la materialidad misma de los signos/textos discretos; y los saberes y experiencias que se producen no tienen que ver con la compleción final de un Todo o Unidad, sino con un trayecto de lectura. Para la colección, el soporte libro debería ser percibido como un contenedor en donde se guarda un conjunto de piezas textuales, no sueltas, sino ordenadas según un diseño fijo, arbitrario, alternativo y singular, determinado fundamentalmente por la naturaleza material visual del texto impreso y la mecánica de la encuadernación. Estas determinaciones primarias sobre lo múltiple discreto vuelven a la secuencia soporte/Autor en un diseño de semiosis potencial *impuesto* a la intención de Autor por la naturaleza misma del código y la materialidad del soporte. En el monotexto continuo extenso que completa el volumen del soporte, estas determinaciones desaparecen. Los capítulos son fragmentos posicionalmente fijos y no permutables por lo que ni el productor ni el receptor se encuentran con la problemática de la combinatoria secuencial.

Por tanto, toda construcción teórica de sujetos que se enfoque solo en lo textual no puede explicar el lector del conjunto discontinuo intratextualizado y mucho menos la posibilidad de que ejerza la multicursividad. Factores físicos y culturales en los *habitus* de lectura, como el dispositivo de encuadernación, lo unitario del soporte, su economía ergonómica en el funcionamiento lineal, la naturalización de la ecuación entre contenido impreso y contenedor físico, el prestigio de la continuidad y el cierre, el etiquetado editorial, la crítica periodística y académica, todos aunados al respeto reverente por la secuencia publicada de Autor, constituyen el conjunto de factores que suelen restringir la percepción del lector empírico de ese potencial de trayectos secuenciales de lectura temporal que tiene a su disposición.



Por consiguiente, en la obra discontinua no se puede proponer un Lector Modelo cuya praxis satisfaga la condición de felicidad de una (re)lectura multicursiva, se requiere un sujeto empírico por fuera de la obra, un lector activo (usuario, ejecutante, nómada o ergódico), consciente de las determinaciones de esos *habitus* y dispuesto a ignorarlas.

Para concluir con una generalización que permite el modelo propuesto, en esta tesis hemos considerado *solo* las colecciones que se publican en un *volumen*.<sup>298</sup> Sin embargo, este modelo de estructura y funcionamiento es extensible a casos en los que, en realidad, ha resultado mucho más visible, ya que al estar sus partes discretas publicadas en soportes unitarios distintos se ha hecho de la multicursividad una práctica aceptada. Y nos referimos a casos como *La Comédie humaine* de Balzac; *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust; las novelas, colecciones y cuentos aislados de William Faulkner referidas al condado de Jefferson; las seis colecciones que constituyen la obra narrativa de Sam Shepard (*Hawk Moon*, *Motel Chronicles*, *Cruising Paradise*, *Great Dream of Heaven*, *Day Out of Days* y *The One Inside*); o las series de personaje, como las novelas de Sherlock Holmes; y muchos otros ejemplos. En casos como los de Balzac y Proust, hay esquemas diseñados del conjunto que indican un orden secuencial según el cual leer las novelas (por ejemplo, las subcolecciones de la *Comédie* tituladas *Escenas de la vida...*) pero al lector empírico no se le exige ese orden y suele realizar un recorrido del conjunto, propio y singular. La restricción se da cuando el soporte es unitario.

Finalmente, al visualizarla como *conjunto múltiple*, la lógica de la estructura dinámica de la *colección* resulta independiente de la dimensión de los textos. Desde la microficción a las novelas, el modelo de estructura y funcionamiento es el mismo.

---

<sup>298</sup> Existe también la tradición prestigiosa de la obra “de largo aliento”, que lleva al monotexto continuo a superar las dimensiones ergonómicas del libro-objeto, de modo que surgen las ediciones en *tomos*. En estos casos, la unidad textual es mayor que la de publicación (UT>UP), invirtiendo la relación implicada en los regímenes de Monfort, requiriéndose dos o más códigos para una sola unidad textual, por lo que  $UT = \sum_2^n\{UP\}$ .

## *Coda*

Si desde una perspectiva sociocultural comparamos la recepción de esta literatura discontinua con la de la música, es interesante observar cómo una misma operación forma parte de *habitus* completamente opuestos.

El *shuffle* como opción incorporada a los lectores electrónicos o los servicios de *streaming* solamente ha reafirmado una manera de escuchar música que ya existía con el soporte de vinilo. En él, las pistas discretas (*tracks*) están visualmente separadas por un desplazamiento del surco que permite ver la superficie del soporte, volviéndolas espacialmente diferenciables. El acceso a ellas se verifica poniendo la púa en el surco continuo en alguna de esas separaciones contrastantes. La naturaleza electromecánica de las bandejas giradiscos no habilitaba ningún dispositivo que permitiera leer la ubicación espacial de las pistas en cada vinilo singular. En cambio, en los dispositivos digitales esa ubicación de la ‘pista’ como archivo en la memoria forma parte de la información básica que la programación maneja. Por lo que, en ellos y en los servicios de *streaming*, el *shuffle* está preprogramado y el sujeto empírico se puede desligar de esa operación. De modo que, aquí, también, los soportes analógicos y electrónicos se diferencian fundamentalmente por su ergonomía y la velocidad de acceso. Pero, en la recepción de la música, se admite incluso *fragmentar* la escucha de las *obras cerradas* canonizadas, como los movimientos de una sinfonía o las arias de una ópera, que es lo que Roger Chartier y otros han temido como disrupción de las obras cerradas de la literatura en este nuevo medio.

En suma, en estas dos *artes temporales* con obras espacialmente continuas y discontinuas, enteras y fragmentarias, una misma praxis de recepción multicursiva se halla normalizada en la música pero todavía resulta *impensable* en la literatura. Quizás esta autonomía del objeto discreto se verificó en la música debido a la experiencia de la obra ejecutada en vivo y al recambio veloz de soportes que se llevó a cabo durante el *sxx* (*pasta, vinilo, cassette*, y otros que no prosperaron en el mercado como el *magazine*) lo cual permitió separar el objeto sonoro respecto del soporte, en tanto que en la literatura se pasó abruptamente del libro milenario a los soportes electrónicos, por lo que la autonomía del objeto semiótico aún se ve limitada a su aparición visual en la página impresa.

## **IX. Aportes de esta investigación**

### ***A los estudios de la colección***

Partiendo de un marco matemático y tecnológico hemos propuesto un modelo de la *colección* que permite describir y explicar la estructura y funcionamiento inherentes a su condición de *conjunto de textos*, un múltiple determinado por el soporte editorial promedio en *régimen de publicación politextual*. Este modelo es de doble orden lingüístico-matemático, el primero para los textos y el segundo para el conjunto. Con este enfoque de análisis creemos haber resuelto las incongruencias que surgieron en el dominio de los estudios previos en inglés, español, francés e italiano por haberse atendido al marco de la genología, el cual solo puede explicar los textos pero no la colección como conjunto.

### ***A los estudios estructurales o formales***

La integración textual se agota en el nivel de las macroestructuras (Van Dijk). La colección no se constituye en tal nivel sino como agregado de textos en coexistencia yuxtapuesta, desmontables y permutables; por lo que la lógica que rige ese espacio es el de las matemáticas discretas. Así, su articulación semiótica se verifica mediante una función de iteración diferencial de dispositivos en todos los niveles de lo imaginario (mundo ficticio), lo lingüístico, textual, genérico, paratextual y aspectos visuales de la maquetación. Esa función genera multiconjuntos de dispositivos iterados que aparecen distribuidos entre los textos discretos y cuyo producto cartesiano produce ante la lectura una función de intratextualidad multidimensional, mapeable en el conjunto de significantes espacializados, cuantificable en pares o conjuntos ordenados y diagramable mediante grafos. La permutabilidad de los textos habilita una combinatoria factorial que genera un número inmenso de secuencias de lectura temporal en las que los elementos de esos multiconjuntos se distribuyen de manera singular por lo que, en cada trayecto, el producto cartesiano de los textos resulta en conjuntos de pares ordenados o n-tupas que adquieren esa misma singularidad.

### ***A la teoría del Autor***

La aplicación de teorías acerca de la figura de AUTOR a la colección pone en evidencia que toda aproximación que construya ese sujeto desde algún parámetro inherente a lo lingüístico, discursivo y textual, como por ejemplo, su *imagen* (Booth, Amossy) no puede dar cuenta de la operación compositiva con los textos, su selección (bajo el régimen de politextualidad) y su

distribución lineal (bajo el régimen de secuenciación). Ese sujeto compositor no puede estar inscripto en los textos, porque su accionar se produce sobre el conjunto, compuesto para ser publicado en libro.

Al cambiar el parámetro al de *estrategia*, el modelo de Eco construye un sujeto *productor* de las estrategias discursivas inferibles de los textos como causa inicial de su instrumentación. Así, el Autor Modelo no está inscripto en el texto, sino que es el diseñador implicado por el diseño. En consecuencia, por la lógica interna del modelo, este sujeto sería *extratextual*, y en tanto productor, podemos extender sus estrategias a la selección de los textos y su montaje en la secuencia del libro. En dicha lógica, entonces, el *Autor Modelo de la colección* daría cuenta de *tres operaciones*: la lingüístico-discursivo-genérica en la producción de los textos, la selectiva en la composición del conjunto y la permutativa en la secuenciación en soporte.

Pero además, estas operaciones inferibles, más allá del Autor Modelo, remiten a sujetos empíricos, el escritor y/o editor, que se encontraron históricamente determinados por un conjunto de *habitus* prevalecientes en el campo literario, editorial y cultural del momento de producción. De este modo, fue un Julio Cortázar de carne y hueso quien con las instrucciones de multicursividad en el Tablero de *Rayuela* intentó atacar la institución de la Novela, atacando, en realidad, la institución del Libro, sus determinaciones físicas como soporte y los *habitus* culturales que le han sido asociados.

### ***A la teoría del Lector***

El lector de una obra continua (FMC) ejerce solo tareas intelectivas sobre el texto produciéndose la fusión de varios aspectos: la continuidad progresiva y teleológica de una trama narrativa o de un argumento, la continuidad progresiva del texto impreso en un diseño constante de maquetación, y el trayecto de tapa a contratapa. Esa fusión orienta al lector a concentrarse en el texto, volviendo invisibles la maquetación y el soporte físico mismo ya que funciona según un principio de acción mínima en el *pasar de hojas*. Este es el trabajo ergonómico del lector de este formato de obras.

En cambio, desde su condición discontinua, especializada y dinámica, la colección (FPD) exige un lector empírico que desnaturalice el *habitus* del trayecto soporte/Autor para recorrer la colección según otros. Ese lector activo tiene algunos modelos en el *lector ejecutante* de Eco, que parte del conjunto y su potencial combinatorio como *obra en movimiento* para finalizar el proceso con su ejecución permutativa singular, completa e incompleta al mismo tiempo, pero complementaria; el *lector nómada* de Deleuze-Guattari, que desterritorializa la secuencia

soporte/Autor, volviendo tácitamente al espacio liso potencial del que partió el productor, para territorializar *su* secuencia de lectura; el *usuario ergódico* de Aarseth, que hace de la manipulación del soporte parte relevante de la producción semiótica, despojándolo de la continuidad que se le ha asignado; o, simplemente, un lector que se *apropia* de la obra ya sea para un *uso libre* que transgrede la secuencia soporte/Autor, ya sea como *estrategia constitutiva* que oriente su lectura hacia “el uso más libre posible” del conjunto.

### ***A la sociología de la lectura***

Del estudio de la colección surgen dos *habitus* de lectura que se conjugan reforzándose mutuamente: uno relacionado exclusivamente con el soporte físico, y el otro con la posición en el campo del productor de la colección (Autor y/o Editor). Estos *habitus* son el de la *lectura de tapa a contratapa según el eje de encuadernación*, el cual produce continuidad por contigüidad física y una ergonomía de acción mínima, y el del *respeto reverente a la figura de Autor*, por su estatus en el campo literario, la legitimación conferida por dicha figura, garante con su firma y poseedor de los derechos de copia. Este *respeto reverente* se fundamenta en el mito moderno del productor como ‘creador’ espontáneo, sin necesidad de trabajo de elaboración de la obra ni antecedentes intertextuales. Un sujeto pleno ante su texto que ha podido fijar en él una semiosis interna a los límites del conjunto de significantes, coherente consigo misma y autosuficiente. El sujeto creador y la obra son vistos como mónadas. A pesar de la ‘muerte intertextual’ del Autor, estos *habitus* siguen completamente vigentes en los lectores empíricos, comunes y académicos.

### ***A los estudios de lo híbrido***

Considerada la *hibridez cultural* como “ampliación metafórica de [la] definición biológica” (Stross), se pueden deslindar dos entidades: el *híbrido monotextual* o *género híbrido* que presenta la *combinación de rasgos de distintos géneros ‘puros’* (poema-en-prosa, novela epistolar, *cyberpunk*, cuento-ensayo, entre otros). Y el *híbrido politextual* o *híbrido genérico* que surge de la mezcla de múltiples textos, los cuales participarían de un género ‘puro’ diferente, o, incluso, de uno híbrido. Tendríamos, entonces, una *hibridez unitaria por combinación intratextual de rasgos genéricos diversos* y una *hibridez de conjunto por mezcla de textos de diversos géneros*. La diferenciación entre las *colecciones homogéneas*, narrativas, ensayísticas, poemarios, y las *poligénicas* se volvería, si se requiere, una taxonomía adecuada, que permitiría ubicar en las primeras el corpus de colecciones en la bibliografía que han resultado percibidas con más frecuencia como novelas fragmentarias; y en las segundas, las combinaciones más heterogéneas, imposibles de percibir bajo ese modelo.

## ***Al corpus literario bajo la noción de obra en movimiento***

En su naturaleza de múltiple combinatorio, el funcionamiento potencial de la colección se puede recuperar en soporte mediante la lectura multicursiva, por lo que adquiere así “capacidad de asumir diversas estructuras imprevistas, físicamente irrealizadas” (Eco); las que también hemos denominado *diagramas de lector* {B3} contrapuestos al *diagrama de soporte/Autor* {A4c}, la estructura física efectivamente *realizada* en la secuencia publicada. De allí que la colección, como formato, es en potencia una *obra en movimiento*. La mayoría estadística de las colecciones publicadas conservan esa potencialidad multicursiva sin restricciones. De hecho, escritores, como Angélica Gorodischer o Waldo Frank, se han visto obligados a *sobrelegitimar* la lectura de tapa a contratapa, lo que implica que la secuencia en libro de sus colecciones no sostiene la lógica de su orden por sí misma y debe salir el escritor/Autor a reafirmarla.

## ***A la teoría del hipertexto***

En el hipertexto nelsoniano lo que realmente ejerce la función *hipertextual* no es un dispositivo *textual* en sí, sino un sistema de vinculación entre textos discretos discontinuos, que en los soportes digitales es electrónico y en el libro está impreso en índices y tablas. Por tanto, el *hipertexto no es un formato o tipo de texto*, sino una *función de acceso remoto*, una *hipervinculación* que ya existe desde la invención del códice. Esto altera también la percepción de la denominada *lectura hipertextual*, porque ya no depende del tipo de soporte, sino de la existencia de un sistema de hipervinculación, programado en los electrónicos e impreso en el libro, que la habilite o facilite. La *lectura hipertextual* sería, entonces, más apropiadamente denominada *hipervincular* o *multicursiva*, es decir, la posibilidad de desplazarse entre textos no contiguos recorriendo el conjunto en diferentes trayectos de lectura temporal; y esto se puede llevar a cabo en ambos tipos de soporte. El dispositivo clave para habilitarla es el *aparato hipervincular*, siendo el electrónico notoriamente más veloz que el del libro. Su ausencia dificulta o entorpece la lectura en ambos soportes; sin embargo, mientras que en los soportes electrónicos el pasaje lento entre pantallas, a los efectos prácticos de la lectura, vuelve los textos inaccesibles, en el libro queda la posibilidad física de emplear el hojear. Por tanto, si no hay dispositivo de hipervinculación, el volumen físico del libro habilita un acceso a su interior más eficiente y versátil que los soportes electrónicos.

## *A los estudios de los soportes*

Los *regímenes de publicación* del soporte libro enunciados por Monfort dividen nítidamente todo lo publicado en dos formatos: el monotextual continuo (FMC) y el politextual discontinuo (FPD). Este estudio de las colecciones (FPD) ha permitido la visualización de dos *regímenes* más, el de *secuenciación* y el de *intratextualidad*, que pasan desapercibidos en las obras continuas (FMC).

La convención tipográfica considera dos funciones de la maquetación normalizada: una *pragmática*, presentar el texto con claridad ante la lectura, y la otra *estética*, mediante relaciones geométricas equilibradas en la caja, el tamaño de letra, las fuentes y otros detalles de diseño visual. Esta convención prescribe una *homogeneidad de la maquetación*, con la unidad visual en la doble-página, repetida en todo el soporte. En la colección, esa convención homogeneiza el aspecto visual de los textos discretos, asimilando lo múltiple, y posiblemente heterogéneo, al de una obra monotextual. Así, el *diseño* de maquetación que fuera *estructurado para* la obra continua se vuelve *estructurante* de la maquetación en todos los libros-impresos, independientemente de su contenido. En las lecturas críticas y teóricas de las colecciones, eso ha contribuido a percibir los textos discretos como *fragmentos* de una totalidad y una continuidad sugeridas por el soporte y la maquetación pero inexistente en la entidad semiótica politextual.

Finalmente, el estudio de las colecciones en *ambos soportes* nos ha llevado al debate acerca de las determinaciones que imponen a la textualidad, por lo que aportamos la siguiente reflexión.

Chartier (2014) sostiene que la *textualidad electrónica* desancla la diferencia que los géneros textuales basaban en su inscripción material, confunde los discursos inscriptos en objetos que permitían clasificarlos, jerarquizarlos y reconocerlos por su naturaleza, desafiando así el orden tradicional de los discursos al igualar tipos de textos que, en el mundo de la cultura manuscrita e impresa, se habían distribuido en soportes distintos, proporcionando coherencia a las obras y su tipo textual.<sup>299</sup>

---

<sup>299</sup> Parafraseamos a partir de la siguiente cita: “Electronic textuality challenges that *order of discourse*. One support – in this case, the computer screen – confronts the reader with various *types of texts that*, in the world of manuscript culture and, for even greater reason, in print culture, *had been distributed among distinct objects*. Now all texts, whatever they may be, can be produced or received on the same support and in a form usually chosen by the reader himself. This creates a textual continuity that no longer differentiates *genres on the basis of their material inscription*. (...) The relation that makes the coherence of works visible, imposing a perception of them as a textual entity even on a reader who only wants to read a few pages, is thus broken. (...) in the world of digital textuality (...)”

De modo que, según esta perspectiva, el *orden discursivo*, la *taxonomía genológica*, la *jerarquización*, el *reconocimiento* y la *coherencia* de las entidades semióticas (textos u obras) serían propiedades y funciones que estas adquieren al ser presentadas en el soporte físico del libro y no propias de su naturaleza. Si bien hay géneros, como el epistolar, que poseían sus propios soportes impresos (el sobre), la gran mayoría de los géneros textuales históricamente han compartido soportes como el diario, la revista y el libro. De hecho, el diseño propiamente textual de la carta puede aparecer en todos ellos. Desde la perspectiva de Chartier, un ensayo o una novela no se reconocerían al tratar de leerlos en un dispositivo electrónico, no se podría saber de qué género participan, carecerían de coherencia semiótica. En esta tesis, hemos analizado las determinaciones del soporte libro en las colecciones al examinar los tres regímenes, pero no se puede sostener que el orden discursivo, la coherencia semiótica, el género de un texto y su reconocimiento por parte de un lector empírico dependan del soporte. El objeto semiótico tiene de por sí una estructura espacializada y un funcionamiento correlacionado que resultan independientes de cualquier puesta en soporte.

El verdadero peligro lo ve Chartier en dos aspectos: (1) el económico-legal de la propiedad intelectual, que no compete ni a las obras ni a los soportes sino a la economía de la propiedad privada en el campo; y (2) la posible interrupción de una praxis de lectura naturalizada por siglos de recibir los textos en la ‘linealidad’ del soporte libro.<sup>300</sup> En Chartier y Rodríguez de las Heras (2001), el primero afirma

Los comentarios tradicionales sobre el texto electrónico en el mundo digital hacen hincapié en la plasticidad, la movilidad, la apertura del texto. Estas son las categorías que se utilizan para oponer esta nueva textualidad frente a la textualidad impresa o manuscrita que tiene cierta fijeza, que no se abre al lector y que no tiene plasticidad. Si estos diagnósticos o criterios de descripción son verdaderos (...) existe la posibilidad de *mantener la definición del libro no como un objeto particular, sino como una obra que tiene una identidad particular, que supone una cierta coherencia y que se recibe como una entidad textual diferenciada de otras.* (14, énfasis añadido)

Si bien Chartier diferencia aquí el “objeto particular” de los diversos soportes materiales de la “entidad textual” singular que pueden contener, el adherirle a esta “la definición del libro” persiste en la operación sinecdócica que (con)funde la entidad semiótica contenida con el soporte físico contenedor. Según lo enfatizado, el *libro electrónico* vendría a ser el *libro-impreso* sin el

---

*discourses are no longer inscribed in objects that permit us to classify them, set up a hierarchy among them, or recognize them by their nature.* (Edición para Kindle, posición 1945-1950. Énfasis añadido)

<sup>300</sup> Dice el autor: “El mundo digital encierra una promesa seductora, ofrecida por la capacidad de la nueva tecnología de inventar formas originales de escritura liberadas de las limitaciones impuestas por la morfología del código y el régimen jurídico de los derechos de autor.” [“The digital world bears a seductive promise, offered by the new technology's ability to invent original forms of writing freed of the constraints imposed by the morphology of the codex and the juridical regime of copyright.”] (Ibidem, posición 1967)



*libro-objeto*, el contenido despojado de un contenedor que lo definiría como tipo textual y genológico. Sin embargo, lo que se digitaliza es el conjunto de significantes espacializados, el objeto semiótico (texto, obra) que aparece tanto en los soportes físicos analógicos-mecánicos como en los digitales-electrónicos. Y ese conjunto, al menos en ediciones legales y cuidadosas, no se desnaturaliza al pasar de unos a otros.

Por tanto, esta idea de ‘libro’ contradice la diferencia anteriormente planteada entre el objeto semiótico diseñado en producción del objeto material en que se lo publica. La etimología de *libro* (*livre, libro*), así como la de *book*, proviene de los materiales del soporte y no de la naturaleza del texto manuscrito o impreso en él.<sup>301</sup> Entonces, con este término habría que referirse al soporte material inventado con el nombre de *códice*, ya que ese es el tipo de soporte que ha perdurado por siglos y sigue vigente. Estos autores hablan de *libro-rollo*, *libro-códice* y *libro-electrónico* como *variaciones* (o *distorsiones*) del objeto semiótico y no del contenedor físico. La estructura de semiosis ya está configurada en el conjunto de significantes espacializados, no la produce el soporte. Lo que cambia fundamentalmente en esos tres es el acceso del lector a los textos, pero el texto es el mismo en todos ellos. El *rollo* vuelve casi imposible el acceso; el *códice* incorpora el hojear y la tecnología tipográfica desarrolla el dispositivo hipervincular de índices y tablas; y el *dispositivo electrónico*, en todas sus variedades, no solo acelera el dispositivo hipervincular hasta literalmente la velocidad de la luz, sino también permite acceder al significante aislado mediante un subprograma de búsqueda. Para Chartier,

El mundo digital es un mundo de fragmentos descontextualizados, yuxtapuestos e indefinidamente recomponibles, liberados de cualquier necesidad o deseo de comprensión de la relación que los inscribe dentro de las obras de las que han sido extraídos.<sup>302</sup>

El ‘mundo digital’ es mucho más que esto. Posee un espectro en uno de cuyos extremos puede presentar el texto u obra tal cual fuera publicado en una edición en libro, con la más absoluta fidelidad, producto de una copia facsimilar, y en el otro extremo, están las posibilidades de lo electrónico que lleva no solo a la hipervinculación de fragmentos con propósito informativo (como Wikipedia y diversos tipos de sitios-web) sino también a la producción de una ‘nueva’

---

<sup>301</sup> **Libro.** *Liber, libri*, cuyo significado recto es albura, alborno, corteza segunda o interior de los árboles: Liber interior; *ligno adhoerens*. cortex exterior. Y como esa corteza o película sirvió antiguamente de papel para escribir, de ahí el haber pasado *liber* a significar lo que entendemos por un libro. (Monlau Y. Roca ([1856] 2013). *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Forgotten Books. [www.ForgottenBooks.org](http://www.ForgottenBooks.org)) **Book.** The word probably derives from *boks*, 'beech' (Germanic), the wood of that tree usually providing the tablets on which runes were carved. (*Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* 4Th Ed.)

<sup>302</sup> “The digital world is a world of decontextualized, juxtaposed, and indefinitely recomposable fragments freed from any need or desire for a comprehension of the relation that inscribes them within the works from which they have been extracted.” (Posición 1955). De hecho, esta misma descripción negativa se podría emplear para referirse a la disrupción que produce la *cita* descontextualizada que se emplea en los epígrafes. Por tanto, tampoco sería una problemática solo de los dispositivos electrónicos.

textualidad hipervinculada, en obras como *afternoon: a story* (1990) de Michael Joyce. Chartier conecta lo digital-electrónico solo con este extremo, que, al extrapolarlo a la lógica del libro como contenedor cerrado, obviamente ofrece la imagen disruptiva y fragmentadora de la ‘totalidad’ que atemoriza al autor.

Lo que ocurre con el “libro electrónico” queda mejor expresado en lo que Rosalba Cruz y Carmen Frangano (2012), entre otros, ya han señalado:

El libro digital adopta como nuevo soporte una pantalla con luz, ya sea de computadora, tableta o celular; sin embargo, todavía no encuentra el formato que habrá de tomar, pues aún trata de *emular el formato del libro impreso*. Y si bien se han incorporado recursos propios del medio digital, tales como hiperenlaces y multimedia, seguimos encontrando en mayor medida *la emulación del libro en papel*. (Énfasis añadido)

Esta *emulación* ha sido consecuencia de la necesidad de aproximarse al nuevo medio con categorías textuales y formatos de diseño tipográfico previamente desarrollados en la tradición del código. En realidad, es más que una emulación. No solo existe la posibilidad de la reproducción facsimilar de la obra en cualquiera de sus ediciones históricas, sino que un mismo diseño de maquetación puede reproducirse en ambos soportes, de modo que, en ese aspecto, un texto (obra) publicado en libro y en un e-reader no varían en cuanto al objeto semiótico contenido. A la versatilidad hipervincular del medio digital-electrónico, Chartier (2014) la confunde con (*la amenaza de*) la fragmentación de las obras predigitales impresas que en el libro son presentadas en una aparente totalidad ‘cerrada’, la cual desaparecería para dejar una distopía de fragmentos descontextualizados.<sup>303</sup> En las pantallas se pueden leer tanto obras completas como fragmentos, por lo que el soporte digital-electrónico no implica inherentemente una fragmentación.<sup>304</sup>

En la variedad compleja de formatos de archivos abarcados por lo digital, existen además *archivos-contenedores* como *pdf, epub, mobi, &c.*, que se pueden considerar *soportes* de texto en sí mismos. Estos, a su vez están almacenados en la memoria material y visualizados por programas o aplicaciones específicas. Así, una ‘obra’ puede estar en libro, en pdf, o cualquier otro contenedor digital y, ya que esos contenedores suelen presentarla en el aspecto de la maquetación analógica, no se diferencian básicamente entre sí.

---

<sup>303</sup> Esa versatilidad hipervincular del medio digital-electrónico es lo que llevaría a un modo de producción textual y compositiva diferente del tradicional impreso, posibilitando una miríada de hipervínculos al nivel, incluso, de los significantes, como es el caso puntual de *afternoon: a story* de Michael Joyce, considerada la primera obra literaria hipertextual, es decir, producida para el nuevo medio (Aarseth, Landow y Bolter, entre otros). Pero, como sostienen Cruz y Frangano, el medio ha persistido en el uso traslativo del diseño tipográfico del libro, e incluso del rollo vertical sin paginación, como en un archivo *html*.

<sup>304</sup> De hecho, esa fragmentación a la que teme el autor ya se verificó mediante la tecnología de la fotocopia, décadas antes de la era digital.

En conclusión, en el dominio digital-electrónico, en realidad, coexisten todos los formatos y modelos. Se pueden reproducir facsimilarmente y, al mismo tiempo, operar con la fragmentación en red, ya sea en función informativa, enciclopédica, o, simplemente, la explotación de las posibilidades hipervinculares del soporte digital-electrónico en la producción de obras. Pero esto no supone ningún peligro para la ‘cultura’ del Libro. El dominio digital-electrónico puede absorber completamente toda la producción previa para el libro y reproducirla fielmente, cuestión que se observa en la digitalización que se está verificando en bibliotecas e instituciones culturales en muchos países del mundo, con cientos de repositorios, en los que se encuentran las obras completas de autores y autoras, cuidadosamente fieles a la maquetación de los impresos originales, e incluyendo materiales, como ediciones raras e inéditos, que nunca antes estuvieron a disposición del lector académico, y mucho menos, del común. Mediante el medio digital-electrónico, tenemos acceso a la cultura e historia del Libro, a ediciones y obras que ya no están disponibles físicamente. Y sin embargo, el libro no ha perdido terreno sustancial.

Finalmente, Chartier describe una “escritura digital” que

(...) combina polifonía y palimpsesto y es abierta y maleable, infinita y en movimiento, trastoca[ndo] las categorías que, desde el siglo XVIII, han sido el fundamento de la propiedad literaria y de todas las prácticas y hábitos de lectura.

Esta descripción podría aplicarse adecuadamente a la de una colección de textos en soporte: *polifonía en palimpsesto, apertura, maleabilidad, multiplicidad y dinámica*. Por tanto, surgirían dos conclusiones: (1) que una ‘escritura digital’, así descrita, ya existía previamente en la literatura en soporte libro, puntualmente, en las colecciones; y, que, por tanto, (2) la multicursividad de la colección también trastocaría potencialmente la categoría moderna de propiedad literaria (los derechos legales se verifican sobre la secuencia publicada en libro) y las prácticas y hábitos de lectura, habilitando la multicursividad transversal como una modalidad alternativa a la unicursividad longitudinal impuesta por *habitus* inveterados de lectura bajo la mecánica del libro y una concepción del productor como sujeto pleno.

# Bibliografía

Aarseth, Espen J. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Aletto, Carlos (2014). *Julio Cortázar. Diálogo para una poética*. Buenos Aires, Punto de encuentro.

Amossy, Ruth (2009). “La double nature de l’image d’auteur”. *Argumentation et Analyse du Discours* 3: 1-13, <http://aad.revues.org/662>.

Amossy, Ruth (ed.) (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l’ethos*. Lausana: Delachaux y Niestlé.

Anderson Imbert, Enrique. (1979) “Abriendo camino: una primera definición de los ciclos cuentísticos” en Brescia y Romano (2006:47-52)

Anderson, Sherwood ([1919] 1968). *Winesburg, Ohio*. Madrid: Alianza Editorial. Traducción de A. Ros.

Anderson, Sherwood ([1919] 1976). *Winesburg, Ohio*. New York: The Viking Press.

Anderson, Sherwood ([1919] 1986). *Winesburg, Ohio*. London: Penguin.

Anderson, Sherwood ([1919] 1990). *Winesburg, Ohio*. Madrid: Cátedra. Traducción de A. Ros.

Anderson, Sherwood ([1919] 1996). *Winesburg, Ohio*. A Norton Critical Edition. New York: Norton & Company.

Antonaya Núñez-Castelo, María Luisa (2000). “El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española.” *RILCE* 16.3 (433-78)

Arreola, Juan José ([1963] 1987). *La feria*. México, D.F.: Lecturas Mexicanas. (1ª Edición: México, D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, S.A.)

Arreola, Juan José (2003). *La feria*. Madrid: Casa del Libro. Versión de formato *epub* para lector electrónico.

Asselin, Isabelle (2003). “Le roman fragmenté: L’exemple D’Eugène Savitzkaya” En Langlet (2003). URL: <http://books.openedition.org/pur/32043>

Audet, René (1998a) “La nouvelle au pluriel: Le recueil.” *Québec français* 108:74–78. URL : [id.erudit.org/iderudit/56374ac](http://id.erudit.org/iderudit/56374ac)

Audet, René (1998b). “Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles” *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, p. 69-83. Stable URL: <http://id.erudit.org/iderudit/501203ar>

Audet, René (2000). *Des Textes À l’œuvre: La lecture du recueil de nouvelles*. Quebec: Éditions Nota Bene.

Audet, René (2003a). “Le recueil de nouvelles, le roman et leurs tensions génériques.” En: Langlais, Irène (2003) *Le recueil littéraire: Pratiques et théorie d’une forme* [en ligne]. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Audet, René (2003b). “Logiques du tout et du disparate: Le recueil de nouvelles, le roman et leurs tensions génériques.” En Langlet (2003). URL: <http://books.openedition.org/pur/32053>

Audet, René (2010) “Roman éclaté ou diffraction narrative et textuelle?: Repères méthodologiques pour une poétique comparée.” *Voix et Images* 361:13–26. URL: [id.erudit.org/iderudit/045232ar](http://id.erudit.org/iderudit/045232ar)

Audet, René (2014). “To Relate, to Read, to Separate. A Poetics of the Collection and A Poetics of Diffraction”, in: d’hoke, Elke r & Bart Van den Bossche (eds.). *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, February 2014, 12, “Cycles, Recueils, Macrotxts: The Short Story Collection in Theory and Practice”, 35-45.

Austin, Lloyd James (1959). Reseña del libro de Scherer (1957) en *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 59e Année, No. 3 (Jul.-Sep.), pp. 409-412. *Presses Universitaires de France*. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/40521890>

Baetens, Jan (2003). "Discohérence et mise en recueil" En Langlais (2003) Disponible en <http://books.openedition.org/pur/32038>

Barrenechea, Ana María (1979). "La génesis del texto: *Rayuela* y su *Cuaderno de bitácora*." *Revista de literatura hispánica*: No. 10, (Otoño-Primavera Artículo 11. Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss10/11>

Barth, John (1968). *Lost in the Funhouse*. New York: Doubleday

Barthes, R. et al ([1966] 1982). *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires. Traducción de Beatriz Dorriots.

Barthes, Roland ([1970] 1986). *S/Z*. México DF: Siglo Veintiuno Editores. Traducción de Nicolás Rosa.

Barthes, Roland (1964). "Littérature et discontinu". *Essais critiques*, Paris, Seuil, pp175-187.

Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.

Batarce Barrios, Graciela (2002). "La vuelta al día en ochenta mundos: La teoría del camaleón" *Acta Literaria* N° 27 (145-155).

Batres, Izara (2014). "Julio Cortázar y París: 'Último round'. Pasaje al centro del mandala". URL: <http://www.fronterad.com/?q=julio-cortazar-y-paris-%E2%80%98ultimo-round%E2%80%99-pasaje-al-centro-mandala>

Baudelaire, Charles ([1869] 1962). *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Paris, Éditions Garnier Frères. Introducción, notas, bibliografía y elección de variantes de Henri Lemaitre.

Beaudet, Marie-Andrée (2003). "L'impossible recueil : Lecture de deux suites de Gaston Miron." En Langlais (2003) URL: <http://books.openedition.org/pur/32066>.

Bessard-Banquy, Olivier (2007). "Le livre entre noir et blanc: l'espace de la page imprimée." Milon, Alain & Perelman, Marc (dirs.). (2007) URL: <http://books.openedition.org/pupo/503>.

Bonenfant, Luc (2003). "Le laboratoire du genre." En Langlais (2003). URL: <http://books.openedition.org/pur/32024>.

Bonin, Kate M (2011). "Review of *Intratextual Baudelaire: The Sequential Fabric of the Fleurs du mal and Spleen de Paris* by Randolph Paul Runyon". *The French Review* Vol. 85, No. 1 (October), pp. 183-184

Booth, Wayne ([1961] 1983). *The Rhetory of Fiction*. Second Edition. Chicago: University of Chicago Press.

Boucher, Jean-Pierre (1992). *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*. Montreal: Fides.

Bouchet, André du; Brault, Jacques; et Bissonnette, Thierry. "Esthétique du désordre et poétique du recueil de poèmes contemporain" En Langlet (2003). URL: <http://books.openedition.org/pur/32039>.

Bourdieu, Pierre ([1980] 1992). *El sentido práctico*. Buenos Aires: siglo xxi editores. Traducción de Ariel Dillon. Revisión de la traducción, Pablo Tovillas.

Bourdieu, Pierre ([1994] 1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama. Traducido por Thomas Kauf.

Bowers, Fredson ([1949] 2001). *Principios de descripción bibliográfica*. Madrid: Arco Libros.

Brescia, Pablo y Evelia Romano (eds.) (2006). *El ojo en el caleidoscopio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Brogan, Jacqueline Vaught (1998). "Hemingway's 'In Our Time': a cubist anatomy" *The Hemingway Review* (Spring).

Brouillette, Marc André (2003). "La mise en recueil de livres d'artistes dans l'œuvre de Gilles Cyr." En Langlais (2003). URL: <http://books.openedition.org/pur/32033>.

Bürger, Peter ([1974] 1984). *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: Manchester University Press, University of Minnesota. Traducción al inglés de Michael Shaw. [Bürger, Peter ([1974] 1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península. Traducción de Jorge García.]

Burhans, Clinton, Jr. (1975). "The Complex Unity of *In Our Time*" in Jackson J. Benson ed., *The Short Stories of Ernest Hemingway: Critical Essays* (Durham, N.C.: Duke UP, 1975:29)

Butor, Michel (1962). *Mobile*. Illinois, Dalkey Archive Press, 2004. Traducción al inglés de Richard Howard.

Calabrese, Omar ([1987] 1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra. Traducción de Anna Giordano.

Campos, Edgar (2010). "El aplazamiento de la voz: dialogismo y simultaneidad en *La feria* de Juan José Arreola" *Literatura Mexicana XXI.2*, pp. 235-261.

Cappello, Giovanni (1998). *La dimensione macrotestuale*. Ravenna: Longo.

Carpentier, André (1993), "Commencer et finir souvent. Rupture fragmentaire et brièveté discontinuée dans l'écriture nouvelle". Agnès Whitfield et Jacques Cotnam (dir.). *La nouvelle: écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/Éditions du GREF, p. 35-48. (Coll. "Documents"/"Dont actes", no 10.)

Carpentier, André, et Denis Sauvé (1996). "Le recueil de nouvelles", dans François Gallays et Robert Vigneault (dir.). *La nouvelle au Québec*, Montréal, Fides, p. 11-36. (Coll. "Archives des lettres canadiennes", no IX.)

Cavallo, Chartier et al. ([1997] 2001). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Alfaguara.

Chartier, Roger ([1997] 2000). *Las revoluciones de la cultura escrita*. Barcelona: Gedisa.

Chartier, Roger (1995). *Forms and Meanings: Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Chartier, Roger (2006). "Materialidad del texto, textualidad del libro." *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 11(12). Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/sumario/> y [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.201/pr.201.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.201/pr.201.pdf)

Chartier, Roger (2008). "Escuchar a los muertos con los ojos". Lección inaugural en el Collège de France. Buenos Aires: Katz Editores. Traducción de Laura Fóllica.

Chartier, Roger y Antonio Rodríguez de las Heras (2001). "El futuro del libro y el libro del futuro" *LITTERAE*. Cuadernos sobre Cultura Escrita, 1, pp. 11-40.

Clément, Anne-Marie (2003). "Expériences de la discontinuité dans le recueil de proses narratives (Diane-Monique Daviau et Jean Pierre Girard)" En Langlet (2003). *Le recueil littéraire: Pratiques et théorie d'une forme*. p. 165-176.

Cohen, Milton A. (2005). *Hemingway's Laboratory: The Paris in our time*. Tuscaloosa: The University Of Alabama Press.

Combe, Dominique (2002), "Du "recueil" au "poème-livre" ", *Méthode!*, « Le recueil poétique », n° 2 (printemps), p. 15-22.

Conte, Rafael (1981). "Doce proposiciones para un festival Cortázar". En Lastra, Pedro (ed.). *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus (Colección "El escritor y la crítica"): 268-279.

Cortázar, Julio ([1963] 2007). *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Punto de lectura.

- Cortázar, Julio (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos*. México D.F. Siglo XXI Editores.
- Cortázar, Julio (1969) *Último round*. México D.F. Siglo XXI Editores.
- Cortázar, Julio (2000). *Cartas 1964-1968*. Buenos aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio y Ana María Barrenechea (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Corti, Maria (1978). “Testi o macrotesto? I racconti di *Marcovaldo*”, en *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 185. Publicado por primera vez en *Strumenti critici*, 1975, 9, 27, 182-97.
- Cowley, Malcolm “Go Down to Faulkner’s Land” *The New Republic* 106, 1942.
- Creighton, Joanne Vanish (1969). “*Dubliners* and *Go Down, Moses*: The Short Story Composite.” Dissertation. University of Michigan, *DAI* 31:4 (1970): I792-93-A.
- Darnton, Robert “What Is the History of Books?” (1982). *Daedalus* Vol. 111, No. 3, Representations and Realities (Summer) pp. 65-83 Published by: [The MIT Press](http://www.mit.edu/~press/) Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20024803> [Darnton, Robert (2010). “¿Cuál es la historia de los libros?”, en *Las razones del libro. Futuro, presente, pasado*. Madrid: Trama editorial, pp. 177-204.]
- Dávila, María de Lourdes (2001). *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- Davis, Rocio G (1997). “Identity in Community in Ethnic Short Story Cycles” In Brown Julie (ed.) *Ethnicity and the American Short Story*. New York: Routledge, 3-23.
- Davis, Rocio G (2001). *Transcultural Reinventions: Asian American and Asian Canadian Short-Story Cycles*. Toronto: TSAR Publications.
- Del Paso, Fernando (1966). *José Trigo*. Buenos Aires. Siglo xxi Editores, S.A.
- Deleuze, Gilles ([1968] 2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu editores. Traducción de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1980). *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les éditions de Minuit.
- Depaz González (2004). La concepción estética de la posmodernidad en la obra cuentística de Augusto Monterroso: La oveja negra y otros cuentos. Tesis doctoral. San Salvador: Universidad de El Salvador.
- Derrida, Jacques ([1978] 2001). “Parergon.” En *La verdad en pintura*. Buenos Aires, Paidós, pp27-153. Traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino.
- D’Lugo, Carol Clark (1997). *The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form*. Austin, The University of Texas Press.
- Doob, Penelope Reed (1990). *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca, New York, and London: Cornell University Press.
- Doucet, Isabelle (2003). “Les corps composés: Polytextualité et lecture science-fictionnelle” En Langlet (2003) URL: <http://books.openedition.org/pur/32051>
- Drucker, Johanna (1994). “Artists' Books and the Cultural Status of the Book.” *Journal of Communication* 44 (1 Winter).
- Ducrot, Oswald. 1984. *Le dire et le dit*. París: Minuit.
- Dunn, Maggie, and Ann Morris (1995). *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. New York: Twayne.
- Eco, Umberto ([1962] 2004). *Opera aperta*. Roma: Tascabili Bompiani
- Eco, Umberto ([1979] 2013). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.

Eco, Umberto ([1984] 1986). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.

Emond, Paul (2011). «Le personnage dans un coin du tableau» URL: <http://www.paulement.com/article-le-personnage-dans-un-coin-du-tableau-88355297.html> (consultado el 22/4/2019)

Epple, Juan A. (2000) “Novela fragmentada y micro-relato” *El cuento en red. Estudios sobre la ficción breve*. Nº 1, primavera Revista virtual, [www.cuentoenred.org](http://www.cuentoenred.org)

Fernández, Macedonio ([1967] 1982). *Museo de la novela de la eterna*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Frédéric, Madeleine. “Le recueil a deux mains” En Langlet (2003) URL: <http://fbooks.openedition.org/pur/32030>.

Gaskell, Philip (1999). *Nueva introducción a la bibliografía material*. Gijón: Trea.

Genette, Gérard ([1987] 2001). *Umbrables*. México DF: Siglo Veintiuno Editores. Traducción de Susana Lage.

Genette, Gérard (1969). “La littérature et l'espace.” En *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, pp43-48.

Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré* (Collection Poétique). Paris: Seuil. [Genette, Gérard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. Traducción de Celia Fernández Prieto.]

Gioia, Ted. (2013) “The Rise of the Fragmented Novel.” URL: [http://fractiousfiction.com/rise\\_of\\_the\\_fragmented\\_novel.html](http://fractiousfiction.com/rise_of_the_fragmented_novel.html)

Godenne, René (1995), *La nouvelle*, Paris, Honoré Champion. [Édition revue et augmentée de *La nouvelle française*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.]

Goloboff, Mario (2004). “Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar”. En: Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina*. V.9 “El oficio se afirma”, 293.

Gomes, Miguel (2000). “Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano” Pamplona: *Rilce*, 555-583.

Greg, W. W. ([1950] 1997). “The Rationale of Copy-Text”. En *Studies in Bibliography*. Bibliographical Society of the University of Virginia.

Harde, Roxanne (ed.) (2007). *Narratives of Community: Womens Short Story Sequences*. Newcastle. Cambridge Scholars Publishing.

Heyndels, Ralph (1985), *La pensée fragmentée: discontinuité formelle et question du sens (Pascal, Diderot, Hölderlin et la modernité)*, Bruxelles, Pierre Mardaga.

Hiddleston, J. A. (1991). “‘Chacun Son Spleen’: Some Observations on Baudelaire's Prose Poems”. *The Modern Language Review*. Vol. 86, No. 1 (January), pp. 66-69.

Hjelmslev, Louis ([1943] 1971). *Prolegómenos de una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos SA. Traducción de José Luis Díaz de Llano.

Huárag Álvarez, Eduardo (2004). “Cortázar y la heterogeneidad discursiva en Último round” *Lexis* XXVIII. 1-2 (2004): 555-570.

Ingram, Forrest L. (1971) *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. The Hague: Mouton.

Iribe, Nora Gabriela “La palabra dialoga con la imagen: La vuelta al día en ochenta mundos de Julio Cortázar” (2011) Actas del *Cuarto Congreso Internacional Celehis* de Literatura española, latinoamericana y argentina. Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011.

Iser, Wolfgang ([1979] 1989). “El proceso de lectura” en Rainer Warning (1989) *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 149-164.



Iser, Wolfgang. (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London and Henley: The Johns Hopkins University Press. Traducción del alemán por J. A. Gimbernat. [(1976] 1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus. Traducciones del inglés por Manuel Barbeito.]

Ivins, William (1953). *Prints and Visual Communication*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Justo, Luis. “Cortázar: ¿Misticismo o arte-prop?” en *Sur* n° 35 julio-agosto. Buenos Aires: Sur: 77-82.

Kane, John (2005). *Manual de tipografía*. México D.F.: Editorial Gustavo Gili.

Kennedy, J. Gerald (1988). “Toward a Poetics of the Short Story Cycle.” *Journal of the Short Story in English* 11 (Autumn 1988): 14.

Kennedy, J. Gerald (1995) (ed.). *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.

Kristeva, Julia ([1969] 2017). *Semeiotiqué. Recherche pour une sémanalyse*. París. Éditions du Seuil.

Kristeva, Julia. (1997) “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” En Navarro (1-24). [“Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” (1967), *Critique*, n° 239, pp.440-441.]

Kuttainen, Victoria (2010). *Unsettling Stories. Settler Postcolonialism and the Short Story Composite*. London: Cambridge Scholars Publishing.

Lachmann, Renate (1984). “Niveles del concepto de intertextualidad”. En Navarro (2004:15-24).

Landow, George P. ([1992] 1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós. Traducción de Patrick Ducher.

Landow, George P. ([2006] 2009). *Hipertexto 3.0 La teoría crítica y los nuevos medios en una época de globalización*. Barcelona: Paidós. Traducción de Antonio José Antón Fernández.

Landow, George P. (1997). *Teoría del Hipertexto*. Madrid: Paidos Iberica.

Langlet, Irène (dir.) (2003). *Le recueil littéraire: Pratiques et théorie d'une forme*. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes: Presses universitaires de Rennes. URL: <http://books.openedition.org/pur/32013>

Lelièvre, Valérie (2007). “La page: entre texte et livre” En Milon, Alain (dir.); Perelman, Marc (dir.). *Le livre et ses espaces* [en ligne]. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre URL: <http://books.openedition.org/pupo/486>.

Lidl, Christl (2018) “La Vie mode d’emploi: cartographies en ‘jeux’” En Isabelle Ost (dir.) *Cartographier. Regards croisés sur les pratiques littéraires et philosophiques contemporaines*. Presses de l’Université Saint-Louis. <https://books.openedition.org/pusl/4415> (consultado el 22/4/2019)

Lister, Rachel (2007). “Female expansion and Masculine Immobilization in the Short Story Cycle.” *Journal of the Short Story in English*, 48 Spring URL: <http://jsse.revues.org/index682.html>.

Lundén, Rolf (1999) *The United Stories of America. Studies on the Short Story Composite*. Rodopi, Amsterdam (Netherlands) and Atlanta (USA).

Luscher, Robert (1989). “The Short Story Sequence: An Open Book.” *Short Story Theory at a Crossroads*. Edited by Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey. Baton Rouge: LSU P.

Lynch, Gerald (2001). *The One and the Many. English-Canadian Short Story Cycles*. Toronto, University of Toronto Press.

Maingueneau, Dominique (1999). “Ethos, scénographie, incorporation”. En *Images de soi dans le discours. La construction de l’ethos*, editado por Ruth Amossy, 75-102. Lausana: Delachaux et Niestlé.

Maingueneau, Dominique (2002). “Problèmes d’ethos”. *Pratiques* 113/114: 55-67.

Maingueneau, Dominique (2004). « La situation d'énonciation entre langue et discours », texte paru dans le volume collectif Dix ans de S.D.U., Craiova, Editura Universitaria Craiova (Roumanie), , pp.197-210.

Maingueneau, Dominique (2005). « L'analyse du discours et ses frontières » *Marges linguistiques*. Numéro 9, Mai.

Maingueneau, Dominique (2013). "L'ethos: un articulateur". *CONTEXTES* 13 | 2013, <http://contextes.revues.org/5772>

Maingueneau, Dominique (2014). "Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire". Paris. *Fabula* <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>

Mann, Susan Garland (1989). *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*. Connecticut: Greenwood Press.

Marais, Sue (2005) "Queer small town people": Fixations and fictions of fellowship in the modern short story cycle, *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, 17:1, 14-36. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/1013929X.2005.9678204>

Maria Corti (1978). "Testi o macrotesto? I racconti di *Marcovaldo*". En Maria Corti, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi,. Previamente publicado en *Strumenti critici*, 1975, 9, 27, 182-97.

Marmon Silko, Leslie (1981). *Storyteller*. New York: Arcade Publishing.

Marmon Silko, Leslie (1994) "Yellow Woman and a Beauty of the Spirit" *Los Angeles Times Sunday magazine*, December 29. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-12-19-tm-3661-story.html>

Marmon Silko, Leslie (2012). *Storyteller*. New York: Penguin Books.

Matelo, Gabriel (2010). "Short Story Cycle/Cuentos integrados: apropiaciones nacionales y continentales de un formato narrativo" Congreso internacional de Letras. CABA, UBA.

Matelo, Gabriel (2011) "Estética del fragmento versus estética del entero en Textos Integrados de minificción" *Jornadas de minificción*, Mendoza UNC.

Matelo, Gabriel (2012). "El short story cycle como tradición nacional estadounidense." En Costa Picazo, Rolando y Armando Capalbo. *Realidad y ficción. Reflexiones sobre novela y cultura estadounidense*. Buenos Aires: bmpress, p237-247. ISBN 978-1-873671-00-9 Presentado en las XLII Jornadas de la AAEA. Santa Fe, 2010.

Matelo, Gabriel (2012). "Los ciclos cuentísticos como híbridos genéricos." En Montezanti, Miguel Ángel y Matelo, Gabriel (Eds.). *El resto es silencio. Ensayos sobre literatura comparada*. Buenos Aires: Biblos S.A., pp. 227-242.

Matelo, Gabriel (2012). "Variaciones compositivas en los ciclos de textos de Sam Shepard." En Costa Picazo, Rolando y Armando Capalbo. *Oigo cantar a América. Estudios críticos sobre cultura estadounidense*. Buenos Aires: bmpress, p226-234. ISBN 978-987-1500-13-0

Matelo, Gabriel (2013) "Fragmentación, montaje y forma espacial en William Faulkner" XLIV Jornadas de la AAEA. UN de la Rioja.

Matelo, Gabriel (2013): "Funcionamiento del relato marco: duplicidad textual-paratextual, espacialidad y parergonalidad." Conferencia. Sexta Jornada Comparatista. Centro de Estudios Comparativos. Facultad de Humanidades y Artes. Rosario.

Matelo, Gabriel (2014). "Heterogeneidades compositivas en tres obras de Zitkala-Sa, Scott Momaday y Leslie Marmon Silko." XLVI Jornadas de la AAEA. FFyL, UBA.

Matelo, Gabriel (2014). "Problemas de la teoría estadounidense de la forma espacial en narrativa", *TRANS*-[En ligne], N° 17. Presses Sorbonne Nouvelle. <http://trans.revues.org/904>.

Matelo, Gabriel (2015). "Heterogeneidades discursivas y compositivas en *Cane* de Jean Toomer y *Uncle Tom's Children* de Richard Wright." En Costa Picazo, Rolando y Armando Capalbo.

*Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística.* Facultad de Filosofía y Letras. UBA

Matelo, Gabriel (2017) “La hipertextualidad en el libro-impreso.” o “El libro y los soportes electrónicos. Una intervención en el debate” Jornadas de la AALC, Córdoba.

Matelo, Gabriel (2018). “Del storytelling nativo a la literatura escrita e impresa en libro: *The Way to Rainy Mountain* de N. Scott Momaday y *Storyteller* de Leslie Marmon Silko.” En Spoturno, M. L. (Coord.). *Escrituras de minorías, heterogeneidad y traducción.* La Plata: UNLP. FaHCE. URL: <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/102>

McGann, Jerome (1991). *The Textual Condition.* Princeton: Princeton University Press.

McKenzie, Donald F. ([1986] 2004). *Bibliography and the Sociology of Texts.* Cambridge: Cambridge University Press. [McKenzie, Donald F. ([1986] 2005). *Bibliografía y sociología de los textos.* Madrid: Akal.]

McKerrow, Ronald (1998). *Introducción a la bibliografía material.* Madrid: Arco/Libros.

McLuhan, Marshall ([1962] 1985). *La galaxia Gutenberg.* Buenos Aires: Planeta.

Mélançon, Robert (1975). “Entretien avec Michel Butor.” *Études françaises* 111: 67–92. URL: [id.erudit.org/iderudit/036599ar](http://id.erudit.org/iderudit/036599ar)

Mellard, James M. (1968). “Narrative Forms in *Winesburg, Ohio*” *PMLA*, Vol. 83, No. 5. (Oct. 1968), pp. 1304-1312.

Milon, Alain y Perelman, Marc (dirs.) (2007). *Le livre et ses espaces.* Nouvelle édition [en ligne]. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, (généré le 13 octobre 2017). URL: <http://books.openedition.org/pupo/453>

Miner, Margaret (1996). “Heads and/Are Tails: Eccentric Conjunctions in Baudelaire's ‘Spleen de Paris’.” *South Central Review*, Vol. 13, No. 4 (Winter), pp. 38-53.

Mitchell, W. J. T (1980). “Spatial Form in Literature. Toward a General Theory Critical Inquiry.” *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 3 (Spring), pp. 539-567

Mollier, Jean-Yves (2012) “Historias nacionales e historia internacional del libro y la edición”, en *Actas del Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición.* Facultad de Humanidades de la UNLP. URL: <http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar/actas>

Monfort, Bruno (1992). “La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain”. *Poétique*, no 90 (avril), p. 153-171.

Monterroso, Augusto ([1972] 1991). *Movimiento perpetuo.* México DF: Biblioteca Era.

Monterroso, Augusto ([1972] 1999). *Movimiento perpetuo.* Madrid: Alfaguara.

Montiel, Carlos-Urani. (2007) “La poética del almacén. Julio Cortázar y la literatura de almanaque.” En Civil, Pierre & Françoise Crémoux (coord.) *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo.* París, del 9 al 13 de julio de 2007 Vol. 2, 2010 ([CD-ROM]), p. 253

Mora, Gabriela “Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados” En Brescia y Romano (2006: 53-77). [*Revista Chilena de Literatura*, No. 42 (Agosto, 1993), pp. 131-137. Universidad de Chile (Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40356713>)]

Morales Ortiz, Gracia (2011). “Entre camaleones, cronopios y esponjas: la trans-realidad Cortazariana en La vuelta al día en ochenta mundos.” *Letral*, Número 7, Año 2011 (Universidad de Granada).

Moretti, Franco ([2013] 2015). *Lectura distante.* México: Fondo de cultura económica. Traducción de Lilia Mosconi. (Título original: *Distant Reading*, Verso)

Motte, Warren (ed.) (1986) *Oulipo A Primer of Potential Literature* Lincoln: University of Nebraska Press.

Moulthrop, Stuart (1994). "Rhizome and Resistance: Hypertext and the Dreams of a New Culture." [https://www.academia.edu/890742/Rhizome\\_and\\_resistance\\_Hypertext\\_and\\_the\\_dreams\\_of\\_a\\_new\\_culture](https://www.academia.edu/890742/Rhizome_and_resistance_Hypertext_and_the_dreams_of_a_new_culture) (consulta: 19/4/2017). Aparece en Landow, George P (ed.). *Hyper/Text/Theory*. Johns Hopkins UP), pp. 299-322.

Murphy, Steve (2007). *Logiques du dernier Baudelaire: Lectures du Spleen de Paris*. Paris: Honoré Champion.

Nabokov, Vladimir (1962). *Pale Fire*. New York: Berkley Books.

Nagel, James (2001). *The Contemporary American Short-Story Cycle: The Ethnic Resonance of Genre*. Baton Rouge: LSU Press.

Narbeshuber, Lisa (2006). "Hemingway's *In Our Time*: Cubism, Conservation, and the Suspension of Identification." *The Hemingway Review* (Spring).

Navarro, Desiderio (1997). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas/UNEAC. Selección y traducción de Desiderio Navarro.

Navarro, Desiderio (2004). *Intertextualität I. La Teoría de la Intertextualidad en Alemania*. La Habana: Casa de las Américas/UNEAC. Selección y traducción del alemán y el inglés Desiderio Navarro.

Noguerol Jiménez, Francisca (1999). "Híbridos genéricos: La desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX" *RILCE* 15.1 pp.239-250

Noguerol Jiménez, Francisca (2008). "Juntos, pero no revueltos: la colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas" En Vicente Cervera Salinas M<sup>a</sup> Dolores Adsuar Fernández (editores) *Alma América* (in honorem Victorino Polo) Tomo II Universidad de Murcia, pp. 164-174.

Orloff, Carolina (2013). "*La vuelta al día en ochenta mundos* and *Ultimo Round*: The Politics of Julio Cortázar's Collage Books." *Bulletin of Spanish Studies*, Volume XC, Number 2. Edinburgh: University of Edinburgh.

Perec, George ([1978] 2002). *La vie mode d'emploi. Romans et récits*. Paris: Le livre de poche, La pochothèque, (Classiques modernes). [Perec, G. (2009). *Life A User's Manual*. Boston: A Verba Mundi Book. Edición digital en formato epub. Traducción al inglés de David Bellos.]

Perec, George (1979). "Polygraphie du cavalier" Paris. *L'Arc* n° 79.

Pfister, Manfred (1985). "Concepciones de la intertextualidad". En Navarro (2004:25-49).

Phillips, William L. (1951). "How Sherwood Anderson Wrote Winesburg, Ohio" *American Literature*, Vol. 23, No. 1. (Mar. 1951), pp. 7-30. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0002-9831%28195103%2923%3A1%3C7%3AHSAAW%3E2.0.CO%3B2-C>

Pollastri, Laura (2006). "Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico" En Brescia y Romano (79-137)

Ponce, Javier (2007). "El efecto lúdico: manifestaciones y funcionamiento del juego en *La vuelta al día en ochenta mundos*, de Julio Cortázar" *Sincronía. A Journal for the Humanities and Social Sciences*. Department of Literature University of Guadalajara. Spring 2007 Año 12 / Número 42 Marzo-Junio. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/poncespring07.htm>

Ricard, François (1976). "Le recueil." *Études françaises* 121-2:113-133. URL: [id.erudit.org/iderudit/036628ar](http://id.erudit.org/iderudit/036628ar)

Roubaud, Jacques (1986). "Mathematics in the Method of R. Queneau" En: Motte, Warren (ed.) *Oulipo A Primer of Potential Literature* Lincoln: University of Nebraska Press pp. 44-50.

Roumette, Julien (2007). “Quand la fin paralyse le début, ou l'impossibilité de commencer chez Perec, des Choses à *La Vie mode d'emploi*” Disponible en <http://www.fabula.org/colloques/document713.php> (consultado el 22/4/2019)

Runyon, Randolph (2003). “La séquence et la symétrie comme principes d'organisation chez Montesquieu, La Fontaine et Montaigne.” En Langlet (2003). URL: <http://books.openedition.org/pur/32047>.

Runyon, Randolph Paul (2010). *Intratextual Baudelaire: The Sequential Fabric of the Fleurs du mal and Spleen* de Paris. Ohio State University Press; 2 edition.

Sáez, Carlos (1999). “Los nuevos formatos del libro” *SIGNO Revista de Historia de la Cultura*. N° 6 Universidad de Alcalá (179-190)

Said, Edward ([1975] 1985). *Beginnings. Intentions and Method*. New York: Columbia University Pres.

Saint-Gelais, Richard (2003). “Le roman saisi par la logique du recueil.” En Langlet (2003). URL: <http://books.openedition.org/pur/32055>.

Sánchez Carbó, José (2009). “Rincones del Mundo. La función del espacio en las colecciones de relatos integrados en México”. Tesis Doctoral Universidad de Salamanca Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana.

Sánchez Vázquez, Adolfo (2006). “De la estética de la recepción a la estética de la participación”. En Simón Marchán (comp.) *Real/Virtual en la estética y en la teoría de las artes*. Barcelona, Paidós.

Sarlo, Beatriz (1985). “Releer ‘Rayuela’ desde El cuaderno de bitácora” en *Revista Iberoamericana*, vol 51, n° 132-33 (Julio-Diciembre)

Scherer, Jacques (1957). “Physique du Livre” (Cap. III). En *Le “Livre” de Mallarmé (Premières recherches sur des documents inédits)*, París: Gallimard.

Shepard, Sam (1985). *Motel Chronicles & Hawk Moon*. London, Faber and Faber.

Shepard, Sam (1997). *Cruising Paradise*. Tales. New York, Vintage Books.

Shepard, Sam (2010). *Day Out of Days*. Stories. New York, Alfred A. Knopf.

Shepard, Sam. (2003) *Great Dream of Heaven*. Stories. New York, Vintage Books.

Silverman, Raymond Joel (1970). “The Short Story Composite: Forms, Functions, and Applications.” Dissertation. University of Michigan 1970, *DAI* 31:12: 6633-A

Smith, Jennifer (2011). *One Story, Many Voices: Problems of Unity in the Short-Story Cycle*. Tesis doctoral.

Smith, Jennifer. (2018). “The American Short Story Cycle”. Edinburgh University Press. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1tqxb3j.4>

Smith, Keith A. (2000). “The Book as Physical Object” En Rothenberg, Jerome & Steven Clay (eds.) *A Book of the Book: some works and projections about the book and writing*. New York: Granary Books, pp.54-70.

Smitten, Jeffrey R. & Ann Daghistany, eds. *Spatial Form in Narrative*. Ithaca and London: Cornell UP, 1981.

Soriano y García, Ros. 1990 “El carácter de literatura desmontable y reutilizable en los cuentos de Cortázar” *Anales de Filología Hispánica*, Vol. 5, 1990, pp. 243-253

Starobinski, Jean (1971). *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris, Gallimard. [*Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*, Barcelona, Gedisa, 1996].

Thérenty, Marie-Ève (2009). “Pour une poétique historique du support”, *Romantisme* 2009/1 (n° 143), p. 109-115. DOI 10.3917/rom.143.0109

Tomassini, Graciela (2004) “La frontera móvil: las series de cuentos ‘que se leen como novelas’” Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

Tomassini, Graciela (2006) “De las constelaciones y el Caos: Serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua” *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, ISSN-e 1527-2958, Nº. 13.

Torné, Emilio (2001). “La mirada del tipógrafo. El libro entendido como una máquina de lectura.” *LITTERAE. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, I, pp. 145-177.

Van Dijk, Teun ([1978] 1996). *La ciencia del texto*. México D.F., Paidós. Traducción de Sibila Hunzinger.

Vandendorpe, Christian (1997), “De la textualité numérique: l’hypertexte et la ‘fin’ du livre”. *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 17, nos 1-2-3, p. 271-286.

Vaugeois, Dominique (2003). “‘Ma belle construction page à page.’: Éléments pour une poétique du recueil d’écrits sur l’art (Breton, Éluard, Aragon)” En Langlet (2003). URL : <http://books.openedition.org/pur/32029>.

Viti, Alessandro (2014). “Macrotesto: Original Conceptualization and Possible Extensions” En Elke D’hoker & Bart Van Den Bossche, eds. (2014) *Cycles, Recueils, Collections. The Short Story Collection in a Comparative perspective*. Interférences littéraires/Littéraire Interferenties. Multilingual e-Journal for Literary Studies ISSN: 2031-2790. URL: <http://www.interferenceslitteraires.be/nr12>

West, Suzanne (1991). *Cuestión de estilo: Los enfoques tradicional y moderno en maquetación y tipografía*, Madrid: ACK Publish.

Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994

Zambrano, Álvaro Neil Franco (2009). “La metaficción postmoderna en la literatura de Augusto Monterroso” *Cuadernos de Lingüística Hispánica* N.º 14 Julio-Diciembre; p. 183-196

Zavala, Lauro (2005). *La minificación bajo el microscopio*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

Zavala, Lauro (2006). “La serie como proyecto literario” *Nueva Revista del Pacífico*, Nº 51 Facultad de Humanidades, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso: Chile.

# Índice

AGRADECIMIENTOS .....	2
<b>I. INTRODUCCIÓN SUMARIA .....</b>	<b>4</b>
<i>Trabajos precedentes</i> .....	6
<i>Advertencias al lector</i> .....	7
<b>II. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....</b>	<b>8</b>
ESTUDIOS EN INGLÉS .....	8
ESTUDIOS EN FRANCÉS .....	16
ESTUDIOS EN ESPAÑOL .....	30
ESTUDIOS EN ITALIANO .....	36
CONCLUSIONES: PROBLEMAS DEL ENFOQUE GENOLÓGICO .....	40
<i>Novela, género exógeno</i> .....	41
<i>Tensión entre el uno y los muchos</i> .....	42
<i>Fragmentación versus brevedad</i> .....	43
<i>Post hoc ergo propter hoc</i> .....	46
<i>Hibridez</i> .....	46
<i>Especificidad, dependencia genérica y transversalidad</i> .....	49
<i>La monotextualidad del género</i> .....	50
<i>Los mitos de la unidad, la fragmentación y la tensión</i> .....	50
<i>Los tres parámetros cuantitativos de la colección</i> .....	51
<b>III. CORPUS, MARCOS, METODOLOGÍA, ALCANCE E HIPÓTESIS .....</b>	<b>52</b>
CORPUS .....	52
MARCOS TEÓRICOS .....	53
<i>Marco matemático</i> .....	53
<i>Paradigma tecnológico</i> .....	54
<i>Singularidad</i> .....	54
<i>Intertextualidad</i> .....	55
<i>Paragrama</i> .....	56
<i>Soporte</i> .....	56
<i>Saberes y habitus</i> .....	57
ENFOQUE METODOLÓGICO .....	59
ALCANCE DE LA INVESTIGACIÓN .....	62
HIPÓTESIS .....	62
<b>IV. CATEGORÍAS Y CLASES .....</b>	<b>63</b>

1. COLECCIÓN Y SOPORTE .....	63
<i>Colección</i> .....	64
<i>Los soportes</i> .....	65
<i>Los tres regímenes del libro</i> .....	67
<i>Texto espacializado</i> .....	68
<i>Libro-objeto</i> .....	70
<i>Libro-impreso</i> .....	71
2. CLASES DE ELEMENTOS .....	72
<i>Textos discretos (TD)</i> .....	72
<i>Dispositivos diferenciales (DD)</i> .....	75
<i>Compositum</i> .....	78
3. FORMATOS COMPOSITIVOS.....	79
<i>Formato monotextual continuo (FMC)</i> .....	79
<i>Formato Polítexual Discontinuo (FPD)</i> .....	80
<b>V. ESTUDIO DE CASOS .....</b>	<b>82</b>
WINESBURG, OHIO DE SHERWOOD ANDERSON .....	82
IN OUR TIME DE ERNEST HEMINGWAY.....	92
<i>Descripción del compositum</i> .....	93
<i>La lectura de Hemingway</i> .....	101
<i>Efectos de la maquetación en diferentes ediciones</i> .....	104
MOVIMIENTO PERPETUO DE AUGUSTO MONTERROSO.....	110
<i>El compositum</i> .....	110
<i>La maquetación secuencial en el libro</i> .....	112
<i>Orientaciones de lectura habilitadas y sugeridas</i> .....	114
La naturalizada de tapa a contratapa .....	114
Orientación pendular-palíndroma.....	115
Orientación de saltos de lectura .....	117
STORYTELLER DE LESLIE MARMON SILKO.....	120
<i>La primera edición de 1981</i> .....	120
La obra en soporte.....	123
Las fotografías, función local y global.....	126
La página como unidad de diseño .....	128
<i>La re-issue vertical de 2012</i> .....	128
<i>La maquetación para Kindle</i> .....	130
LOS LIBROS-ALMANAQUE DE CORTÁZAR Y SILVA .....	134
<i>La vuelta al día en ochenta mundos</i> .....	136
<i>Último round</i> .....	137
<i>UR como parte de VDOM</i> .....	140



<i>Ediciones Pocket</i> .....	141
<i>Trayectos de lectura</i> .....	147
<i>La incomodidad ergonómica de los formatos</i> .....	148
<b>VI. SEMIOSIS DE CONJUNTO Y EN SOPORTE</b> .....	<b>150</b>
1. MODELO PARAGRAMÁTICO DE LA INTRATEXTUALIDAD DE CONJUNTO .....	150
<i>La espacialización del paragrama</i> .....	152
<i>Gramas lectorales/escriturales</i> .....	155
Subgrama {A4a}.....	156
Subgrama {A4b}.....	156
Subgrama {A4c}.....	157
Subgrama {B3}.....	158
<i>Intratextualidad, intertextualidad y restos</i> .....	159
<i>Geometría de la colección</i> .....	161
<i>Dinámica de la colección</i> .....	168
2. PUESTA EN SOPORTE, ENGRAMADO Y MULTICURSIVIDAD .....	171
<i>Las restricciones del soporte</i> .....	171
<i>(Re)engramado de la semiosis potencial</i> .....	171
<i>Multicursividad habilitada o programada</i> .....	175
El acceso a los textos en el interior de los soportes .....	176
1. Colecciones des Encuadernadas.....	176
2. Hipertextos impresos.....	180
A. Obras argumentativas .....	182
Roland Barthes <i>S/Z</i> .....	182
Julia Kristeva <i>Semeiotiké</i> .....	186
Deleuze y Guattari <i>Mille plateaux</i> .....	188
B. Obras literarias .....	192
Julio Cortázar <i>Rayuela</i> .....	192
Charles Baudelaire <i>Le Spleen de Paris</i> .....	202
Georges Perec <i>La vie mode d'emploi</i> .....	207
Juan José Arreola <i>La feria</i> .....	215
Fernando del Paso <i>José Trigo</i> .....	219
Vladimir Nabokov <i>Pale Fire</i> .....	220
Sam Shepard <i>Motel Chronicles</i> .....	221
Conclusión.....	223
<b>VII. SUJETOS Y PRÁCTICAS</b> .....	<b>225</b>
PRODUCCIÓN Y PRODUCTORES .....	225
<i>El Autor en los estudios sobre la colección</i> .....	226
<i>Modelos teóricos de Autor</i> .....	228
Teorías del autor como imagen textual .....	229

Wayne Booth: el autor implícito .....	229
Amossy et al: <i>Ethos</i> discursivo aural.....	230
Eco: las estrategias del Autor Modelo .....	231
<b>RECEPCIÓN: LECTURAS Y LECTORES.....</b>	<b>233</b>
<i>Tiempo y espacio de lectura</i> .....	233
<i>Espacios de lecturas</i> .....	235
El espacio continuo de la lectura unicursiva.....	235
El espacio discontinuo de la lectura multicursiva .....	235
<i>Primera lectura y relecturas</i> .....	236
<i>Tipos de lectores</i> .....	238
El lector en los estudios de la colección.....	238
Modelos teóricos de Lector .....	239
Lectores activos.....	239
Eco: uso libre, interpretación y estrategias constitutivas.....	240
Eco: Lector ejecutante.....	241
Deleuze-Guattari: Lector nómada .....	242
Aarseth: Lector ergódico.....	246
Chartier: la lectura como apropiación .....	248
La lectura como participación.....	248
Placer y goce en la colección .....	249
<b>VIII. CONCLUSIONES.....</b>	<b>252</b>
SÍNTESIS CATEGORIAL .....	252
SUMMA.....	253
LITERATURA Y DISCONTINUIDAD .....	260
<i>El artículo pionero de Roland Barthes</i> .....	260
<i>La constante del libro-objeto: obras continuas y discontinuas</i> .....	269
SOPORTES MECÁNICOS Y ELECTRÓNICOS .....	275
AVANCES DE LA PRODUCCIÓN SOBRE LO TIPOGRÁFICO.....	277
PRODUCTOR Y RECEPTOR .....	279
CODA.....	282
<b>IX. APORTES DE ESTA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>283</b>
A LOS ESTUDIOS DE LA COLECCIÓN.....	283
A LOS ESTUDIOS ESTRUCTURALES O FORMALES .....	283
A LA TEORÍA DEL AUTOR.....	283
A LA TEORÍA DEL LECTOR .....	284
A LA SOCIOLOGÍA DE LA LECTURA .....	285
A LOS ESTUDIOS DE LO HÍBRIDO .....	285
AL CORPUS LITERARIO BAJO LA NOCIÓN DE OBRA EN MOVIMIENTO.....	286

A LA TEORÍA DEL HIPERTEXTO .....	286
A LOS ESTUDIOS DE LOS SOPORTES .....	287
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>292</b>
<b>ÍNDICE .....</b>	<b>303</b>

# Literatura discontinua: la *colección de textos* y sus tensiones con el soporte y los *habitus* de lectura

Tesis para el grado de doctor

Gabriel Matelo

## Anexo

### ***I. Compilación de corpus inventariado en la bibliografía***

Consignamos aquí el corpus de colecciones analizadas y mencionadas en la bibliografía en inglés, español y francés empleada en esta investigación.

#### ***1. Colecciones antiguas***

Ver ítem III.1

#### ***2. Colecciones modernas***

##### ***2.1. Corpora según teórico***

#### **Estudios en inglés**

##### **Ingram 1971**

1914 James Joyce *Dubliners*  
1957 Albert Camus *L'Exil et le royaume*  
1932 John Steinbeck *The Pastures of Heaven*  
1924 Franz Kafka *Ein Hungerkünstler*  
1938 William Faulkner *The Unvanquished*  
1919 Sherwood Anderson *Winesburg, Ohio*

##### **Kennedy 1988**

1909 Gertrude Stein *Three Lives*  
1905 Willa Cather *The Troll Garden*  
1824 Franz Kafka *Ein Hungerkünstler*  
1910 Edith Wharton *Tales of Men and Ghosts*  
1924 Virginia Woolf *Monday or Tuesday*  
1927 Ernest Hemingway *Men Without Women*  
1927 Jean Rhys *The Left Bank*  
1922 Francis Scott Fitzgerald *Tales of the Jazz Age*  
1930 Katherine Ann Porter *Flowering Judas*  
1951 Kay Boyle *The Smoking Mountain*  
1947 Eudora Welty *The Golden Apples*  
1955 Flannery O'Connor *A Good Man is Hard to Find*  
1932 John Steinbeck *Pastures of Heaven*  
1965 James Baldwin *Going to Meet the Man*  
1968 John Barth *Lost in the Funhouse*  
1969 Robert Coover *Pricksongs and Descants*  
1968 Ernest Gaines *Bloodline*  
1970 Reynolds Price *Permanent Errors*  
1973 Alice Walker *In Love and Trouble*  
1974 Joyce Carol Oates *The Goddess and Other Women*

1979 John Updike *Too Far to Go*  
1979 Jayne Anne Phillips *Black Tickets*  
1981 Raymond Carver *What We Talk About When We Talk About Love*  
1982 Charles Johnson *The Sorcerer Apprentice*  
1989 Bobbie Ann Mason *Love Life*  
1991 Sandra Cisneros *Woman Hollering Creek*  
1990 Tim O'Brien *The Things They Carried*  
1992 Robert Olen Butler *A Good Scent from a Strange Mountain*  
1992 Edward P Jones *Lost in the City*

##### **Luscher 1989**

1820 Washington Irving *The Sketch Book*  
1868 Bret Harte *The Luck of Roaring Camp*  
1871 Harriet Beecher Stowe *Oldtown Fireside Stories*  
1891 Hamlin Garland *Main-Traveled Roads*  
1891 Mary Wilkins Freeman *A New England Nun*  
1896 Sarah Orne Jewett *The Country of the Pointed Firs*  
1899 Charles Chesnutt *The Conjure Woman*  
1919 Sherwood Anderson *Winesburg, Ohio*  
1938 William Faulkner *The Unvanquished*  
1940 William Saroyan *My Name is Aram*  
1942 William Faulkner *Go Down, Moses*  
1947 Eudora Welty *The Golden Apples*  
1953 J D Salinger *Nine Stories*  
1955 Ernest Hemingway *In Our Time*  
1976 Joyce Carol Oates *Crossing the Border*  
John Updike *Olinger Stories*

## Mann 1989

- 1914 James Joyce *Dubliners*  
1919 Sherwood Anderson *Winesburg, Ohio*  
1923-1955 Ernest Hemingway *In Our Time*  
1932 John Steinbeck *The Pastures of Heaven*  
1938 William Faulkner *The Unvanquished*  
1942 William Faulkner *Go Down, Moses*  
1947 Eudora Welty *The Golden Apples*  
1965 Flannery O'Connor *Everything That Rises Must Converge*  
1979 John Updike *Too far to Go: The Maples Stories*

## Kennedy 1995

- Henry James *The Finer Grain*  
Jean Toomer *Cane*  
1923-55 Ernest Hemingway *In Our Time*  
1938-1940 Richard Wright *Uncle Tom's Children*  
1942 William Faulkner *Go Down, Moses*  
1947 Eudora Welty *The Wide Net*  
1953 J D Salinger *Nine Stories*  
1958 John Cheever *The Housebreaker of Shady Hill and other stories*  
1964 John Updike *Olinger Stories*  
1984 Louise Erdrich *Love Medicine*  
1983 Raymond Carver *Cathedral*

## Dunn & Morris 1995

- 1820 Charles Maturin *Melmoth the Wanderer*  
1820 Washington Irving *The Sketch Book*  
1821 John Gait *Annals of the Parish*  
1824 Mary Russell Mitford *Our Village*  
1829 Sarah Josepha Hale *Sketches of American Character*  
1831 Alexander Pushkin *The Tales of Ivan Belkin* (Russia)  
1831 Nikolai Gogol *Evenings near the Village of Dikanka* (Russia)  
1835 Augustus Baldwin Longstreet *Georgia Scenes*  
1837 Hannah Farnham Sawyer Lee *Three Experiments of Living*  
1938 Eliza Buckminster Lee *Sketches of a New England Village, in the Last Century*  
1839 Caroline Kirkland *A New Home—Who'll Follow? or, Glimpses of Western Life*  
1840 Mikhail Lermontov *A Hero of Our Time* (Russia)  
1844 Louisa Caroline Tuthill *The Belle, the Blue, and the Bigot; or, Three fields for Woman Influence*  
1844 A J Graves *Girlhood and Womanhood; or, Sketches of My Schoolmates*  
1846 Caroline Lee Hentz *Aunt Patty Scrap-Bag*  
1846 Donald George Mitchell *Reveries of a Bachelor; or, A Book of the Heart*  
1851 Alice Cary *Clovernook; or, Recollections of Our Neighborhood in the West*  
1851 Nathaniel Hawthorne "Legends of the Province House" *en Twice-Told Tales*  
1853 Elizabeth Gaskell *Cranford*  
1853 Fanny Fern (Sarah Willis Parton) *Fern Leaves from Fanny Portfolio*  
1854 Mary Russell Mitford *Atherton*  
1855 Ivan Turgenev *A Sportsman Sketches* (Russia)

- 1856 Anna Cora Mowatt Ritchie *Mimic Life; or, Before and behind the Curtain: A Series of Narratives*  
1856 Herman Melville *The Piazza Tales*  
1858 George Eliot *Scenes of Clerical Life*  
1861 Harriet A Jacobs *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself*  
1863 Louisa May Alcott *Hospital Sketches*  
1865 Marion Harland *Husbands and Homes*  
1865 Washington Irving *Tales of a Traveler*  
1870 Alphonse Daudet *Letters from My Mill* (Francia)  
1871 Harriet Beecher Stowe *Sam Lawson's Oldtown Fireside Stories*  
1872 Louisa May Alcott *Aunt Jo Scrap Bag*  
1872 Frances E W Harper *Sketches of Southern Life*  
1875 Constance Fenimore Woolson *Nowhere: Lake Country Sketches*  
1879 George Washington Cable *Old Creole Days*  
1880 Constance Fenimore Woolson *Rodman the Keeper: Southern Sketches*  
1880 Gustave Flaubert *Three Tales* (Francia)  
1884 Mary Noailles Murfree *in the Tennessee Mountains*  
1889 Lafcadio Hearn *Chita: A Memory of Last Island*  
1891 Thomas Hardy *Dreams Olive Schreiner A Group of Noble Dames*  
1891 Hamlin Garland *Main-Travelled Roads*  
1892 Grace King *Balcony Stones*  
1892 Rebecca Harding Davis *Silhouettes of American Life*  
1893 Jane Barlow *Irish Idylls*  
1894 Kate Chopin *Bayou Folk*  
1894 Brander Matthews *Vignettes of Manhattan*  
1894 Selma Lagerlof *The Story of Gosta Berling* (Suecia)  
1895 James William Sullivan *Tenement Tales of New York*  
1896 Sarah Orne Jewett *The Country of the Pointed Firs*  
1897 Kate Chopin *A Night in Acadie*  
1898 Margaret Deland *Old Chester Tales*  
1898 Maley Bainbridge Crist *Patchwork*  
1898 Mary E Wilkins Freeman *The People of Our Neighborhood*  
1899 Charles Chesnutt *The Conjure Woman*  
1899 Alice Dunbar-Nelson *The Goodness of St Rocque and Other Stories*  
1901 Mary E Wilkins Freeman *Understudies*  
1901 Stephen Crane *Whilomville Stories*  
1902 Susie King Taylor *Reminiscences of My Life: A Black Woman Civil War Memoirs*  
1903 Mary Austin *The Land of Little Rain*  
1903 Sara Jeannette Duncan *The Pool in the Desert*  
1903 Mary E Wilkins Freeman *Six Trees*  
1903 W E B DuBois *The Souls of Black Folk*  
1903 George Moore *The Unfilled Field*  
1905 Jack London *Tales of the Fish Patrol*  
1905 Willa Cather *The Troll Garden*  
1906 Joseph Conrad *The Mirror of the Sea*  
1908 Zona Gale *Friendship Village*  
1909 Annie L Burton *Memories of Childhood Slavery Days*  
1909 Gertrude Stein *Three Lives*  
1909 William Dean Howells, Mary E Wilkins Freeman, Henry James, Elizabeth Stuart Phelps, Elizabeth Jordan, et al *The Whole Family: A Novel of Twelve Authors*  
1910 Henry James *The Finer Grain*  
1912 Sui Sin Far (Edith Eaton) *Mrs Spring Fragrance*

- 1913 Willa Cather *O Pioneers!*  
1914 James Joyce *Dubliners*  
1914 Gertrude Stein *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms—  
Studies in Description*  
1917 Elizabeth Jordan (ed) *The Sturdy Oak: A Composite  
Novel of American Politics*  
1918 Mary E Wilkins Freeman *Edgewater People*  
1918 Willa Cather *My Antonia*  
1919 Sherwood Anderson *Winesburg, Ohio*  
1920 Anzia Yezierska *Hungry Hearts*  
1921 Zitkala-Sa (Gertrude Bommin) *American Indian Stories*  
1922 Waldo Frank *City Block*  
1923 Jean Toomer *Cane*  
1923 Anzia Yezierska *Children of Loneliness: Stories of  
Immigrant Life in America*  
1923 Percy Lubbock *Roman Pictures*  
1924 Franz Kafka *Ein Hungerkünstler (Un artista del hambre)*  
(Chequia, Alemania)  
1925 Ernest Hemingway *In Our Time*  
1925 John Dos Passes *Manhattan Transfer*  
1925 Willa Cather *The Professor House*  
1926 Thornton Wilder *The Cabala*  
1926 Zora Neale Hurston *The Eatonville Anthology*  
1926 Hilda Doolittle *Palimpsest*  
1926 Isaac Babel *Red Cavalry* (Rusia)  
1926 Eric Walrond *Tropic Death*  
1927 Thornton Wilder *The Bridge of San Luis Rey*  
1927 Hum-Ishu-Ma (Mourning Dove) *Cogewea, the Half-  
Blood: A Depiction of the Great Montana Cattle Range*  
1927 Willa Cather *Death Comes for the Archbishop*  
1927 Glenway Wescott *The Grandmothers: A Family Portrait*  
1927 Aleksander Wat *Lucifer Unemployed* (Polonia)  
1928 Djuna Barnes *Ladies' Almanack*  
1928 Louis Bromfield *The Strange Case of Miss Annie Spragg*  
1929 Teresa de la Parra *Memorias de Mama Blanca*  
(Venezuela)  
1929 William Faulkner *The Sound and the Fury*  
1930 Michael Gold *Jews without Money*  
1931 Dorothy Thomas *Ma Jeeter Girls*  
1931 Willa Cather *Shadows on the Rock*  
1932 John Steinbeck *The Pastures of Heaven*  
1932 Willa Cather *Obscure Destinies*  
1933 Hum-Ishu-Ma (Mourning Dove) *Coyote Stories*  
1934 Caroline Gordon *Aleck Maury, Sportsman*  
1935 Zora Neale Hurston *Mules and Men*  
1935 Hilda Doolittle *Nights*  
1935 John Steinbeck *Tortilla Flat*  
1936 Henry Miller *Black Spring*  
1936 Djuna Barnes *Nightwood*  
1937 Leo Rosten *The Education of H\*y\*m\*a\*n K\*a\*p\*l\*a\*n*  
1937 Frederic Prokosch *The Seven Who Fled*  
1938 Nathalie Sarraute *Tropisms* (Francia)  
1938 Martha Gellhorn *Two by Two*  
1938-1940 Richard Wright *Uncle Tom's Children*  
1938 William Faulkner *The Unvanquished*  
1939 William Faulkner *The Wild Palms*  
1939 Antoine de Saint-Exupery *Wind, Sand and Stars (Terres  
des hommes)* (Francia)  
1940 William Faulkner *The Hamlet*  
1940 William Saroyan *My Name is Aram*  
1940 Dylan Thomas *Portrait of the Artist as a young Dog*  
1942 Mary McCarthy *The Company She Keeps*  
1942 William Faulkner *Go Down, Moses*  
1943 Erskine Caldwell *Georgia Boy*  
1944 Jorge Amado *Sao Jorge deus Ilheus* (Brasil)  
1945 William Maxwell *The Folded Leaf*  
1945 Jessamyn West *The Friendly Persuasion*  
1945 Josefina Niggli *Mexican Village*  
1945 John Steinbeck *The Red Pony*  
1946 Edmund Wilson *Memoirs of Hecate County*  
1947 Eudora Welty *The Golden Apples*  
1947 Liana Millu *Il fumo di Birkenau* (Italia)  
1947 James A Michener *Tales of the South Pacific*  
1949 Alejo Carpentier *El reino de este mundo* (Cuba)  
1949 William Faulkner *Knight Gambit*  
1950 Isaac Asimov *I, Robot*  
1951 Ray Bradbury *The Martian Chronicles*  
1951 Robert Pinget *Between Fantoine and Agapa* (Francia)  
1951 Kay Boyle *The Smoking Mountain: Stories of Postwar  
Germany*  
1952 Clifford Simak *City*  
1952 John D Clark et al *The Petrified Planet*  
1952 Randall Jarrell *Pictures from an Institution: A Comedy*  
1954 Louis Auchincloss *The Romantic Egoists: A Reflection in  
Eight Mirrors*  
1954 Peter Taylor *The Widows of Thornton*  
1956 Anna Kavan *A Scarcity of Love*  
1957 Albert Camus *L'exile et le Royaume* (Francia)  
1957 Hubert Selde, Jr. *Last Exit to Brooklyn*  
1957 Lura Beam *A Maine Hamlet*  
1957 Mary McCarthy *Memories of a Catholic Girlhood*  
1957 Vladimir Nabokov *Pnin*  
1957 Stanislaw Lem *The Star Diaries* (Polonia)  
1958 Samuel Beckett *Texts for Nothing o Textes pour rien*  
1959 Paule Marshall *Brown Girl, Brownstones*  
1959 Walter Miller, Jr. *A Canticle for Leibowitz*  
1959 Laurie Lee *Cider with Rosie*  
1959 Evan S Connell, Jr *Mrs. Bridge*  
1959 William S Burroughs *Naked Lunch*  
1960 Italo Calvino *Our Ancestors* (Italia)  
1961 J D Salinger *Franny and Zooey*  
1961 Paule Marshall *Soul Clap Hands and Sing*  
1962 Michel Butor *Mobile: Study for a Representation of the  
United States* (Francia)  
1962 Vladimir Nabokov *Pale Fire*  
1962 Djuna Barnes *Spillway*  
1963 Italo Calvino *Marcavaldo, or The Seasons in the City*  
(Italia)  
1963 Nell Dunn *Up the Junction*  
1964 John Updike *Olinger Stories*  
1964 Jesse Stuart *Save Every Lamb*  
1964 M F K Fisher *Sister Age*  
1965 John Updike *Bech: A Book*  
1965 Italo Calvino *Cosmicomics* (Italia)  
1965 Flannery O'Connor *Everything That Rises Must  
Converge*  
1965 Paul Metcalf *Genoa*  
1965 James Baldwin *Going to Meet the Man*  
1965 Martha Gellhorn *Pretty Tales for Tired People*  
1966 Gabrielle Roy *The Road Past Altamont* (Francia)  
1967 Carlos Fuentes *Cambio de piel* (México)

- 1967 Stanislaw Lem *The Cyberiad: Fables for the Cybernetic Age* (Polonia)
- 1967 Louis Auchincloss *Tales of Manhattan*
- 1967 Italo Calvino *Time and the Hunter (t-Zero)* (Italia)
- 1967 Simone de Beauvoir *The Woman Destroyed* (Francia)
- 1968 Ernest Gaines *Bloodline*
- 1968 Alexander Solzhenitsyn *The Cancer Ward*
- 1968 William Gass *In the Heart of the Heart of the Country*
- 1968 Grace Ogot *Land without Thunder*
- 1968 John Barth *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*
- 1969 Clarice Lispector *An Apprenticeship, or The Book of Delights* (Brasil)
- 1969 Paule Marshall *The Chosen Place, The Timeless People*
- 1969 Frank Moorhouse *Futility and Other Animals*
- 1969 H D (Hilda Doolittle) *The Gift*
- 1969 Peter Handke *The Inner World of the Outer World of the Inner World*
- 1969 Evan S Connell, Jr *Mr Bridge*
- 1969 Bernard Malamud *Pictures of Fidelman: An Exhibition*
- 1969 Robert Coover *Pricksongs and Descants*
- 1969 N Scott Momaday *The Way to Rainy Mountain*
- 1970 Margaret Laurence *A Bird in the House*
- 1970 Donald Barthelme *City Life*
- 1970 John Hawkes *Lunar Landscapes*
- 1970 Joyce Carol Oates *The Wheel of Love*
- 1971 Tomas Rivera *...y no se lo tragó la tierra* (EE.UU.)
- 1971 Alice Munro *Lives of Girls and Women*
- 1971 Mark Steadman *McAfee County: A Chronicle*
- 1971 Loren Eiseley *The Night Country*
- 1971 Stanislaw Lem *A Perfect Vacuum*
- 1973 Frank Moorhouse *The Americans, Baby: A Discontinuous Narrative of Stones and Fragments*
- 1973 John Barth *Chimera*
- 1973 Ishmael Reed *Mumbo Jumbo*
- 1973 Donald Barthelme *Sadness*
- 1973 F Scott Fitzgerald *The Basil and Josephine Stories*
- 1973 Italo Calvino *The Castle of Crossed Destinies* (Italia)
- 1973 Mavis Gallant *The Pegnitz Junction: A Novella and Five Short Stories*
- 1973 Bernard Malamud *Rembrandt Hat*
- 1973 Alexis DeVeaux *Spirits in the Street*
- 1973 Kath Walker (Oodgeroo Noonuccal) *Stradbroke Dreamtime*
- 1974 John Fowles *The Ebony Tower*
- 1974 Joyce Carol Gates *The Goddess and Other Women*
- 1975 John Updike *Bech Is Back*
- 1975 E M Broner *Her Mothers*
- 1975 Primo Levi *The Periodic Table* (Italia)
- 1975 Russell Banks *Searching for Survivors*
- 1975 Martha Mvungi *Three Solid Stones*
- 1976 Joanna Russ *Alyx*
- 1976 Margaret Gibson *The Butterfly Ward*
- 1976 Joyce Carol Gates *Crossing the Border: Fifteen Tales*
- 1976 Ursula K LeGuin *Orsinian Tales*
- 1976 Renata Adler *Speedboat*
- 1976 Louis Auchincloss *The Winthrop Covenant*
- 1976 Maxine Hong Kingston *The Woman Warrior: Memoirs of a Childhood among Ghosts*
- 1977 Bessie Head *The Collector of Treasures*
- 1977 Gayl Jones *White Rat*
- 1978 John William Corrington *The Actes and Monuments*
- 1978 Alice Munro *The Beggar Maid: Stories of Flo and Rose*
- 1978 Bette Howland *Blue in Chicago*
- 1978 Shashi Deshpande *The Legacy*
- 1978 Primo Levi *The Monkey Wrench* (Italia)
- 1978 Basil Johnston *Moose Meat & Wild Rice*
- 1978 Armistead Maupin *Tales of the City*
- 1978 Martha Gellhorn *The Weather in Africa*
- 1978 E M Broner *A Weave of Women*
- 1979 Julio Cortázar *Un tal Lucas*
- 1979 Joyce Carol Oates *All the Good People I've Left Behind*
- 1979 Angela Carter *The Bloody Chamber*
- 1979 Clarence Major *Emergency Exit*
- 1979 Frederick Busch *Rounds*
- 1979 John Updike *Too Far to Go: The Maples Stories*
- 1979 Sally Miller Gearhart *The Wander ground: Stones of the Hill Women*
- 1980 Maxine Hong Kingston *China Men*
- 1980 Michelle Cliff *Claiming an Identity They Taught Me to Despise*
- 1980 Gunter Grass *The Danzig Trilogy* (Alemania)
- 1980 Varlam Shalamov *Kolyma Tales*
- 1981 Anne Cameron *Daughters of Copper Woman*
- 1981 Italo Calvino *If on a Winter Night a Traveler* (Italia)
- 1981 Leslie Marmon Silko *Storyteller*
- 1981 Russell Banks *Trailer-park*
- 1982 Kathy Acker *Great Expectations*
- 1982 Olga Masters *The Home Girls*
- 1982 Cynthia Ozick *Levitations: Five Fictions*
- 1982 Charles Johnson *Oxherding Tale*
- 1982 Ntozake Shange *Sassafrass, Cypress & Indigo*
- 1982 Gloria Naylor *The Women of Brewster Place: A Novel in Seven Stories*
- 1983 Jamaica Kincaid *Annie John*
- 1983 Ernest Gaines *A Gathering of Old Men*
- 1983 Joe Ashde Porter *The Kentucky Stones*
- 1983 Italo Calvino *Palomar* (Italia)
- 1983 David Evanier *The One-Star Jew*
- 1983 Paule Marshall *Praise song for the Widow*
- 1983 M. F. K. Fisher *Sister Age*
- 1983 Scott R Sanders *Wilderness Plots: Tales about the Settlement of the American Land*
- 1984 Latife Tekin Berji Kristin: *Tales from the Garbage Hills* (Turquia)
- 1984 Isabel Huggan *The Elizabeth Stories*
- 1984 Julian Barnes *Flaubert's Parrot*
- 1984 Susan Kenney *In Another Country*
- 1984 E L Doctorow *Lives of the Poets: Six Stories and a Novella*
- 1984 Louise Erdrich *Love Medicine*
- 1984 Jayne Anne Phillips *Machine Dreams*
- 1984 Marianne Wiggins *Separate Checks: A Novel*
- 1984 Harriet Doerr *Stones for Ibarra*
- 1985 Ursula K LeGuin *Always Coming Home*
- 1985 Roolall Monar *Backdam People*
- 1985 Leslie Epstein *Goldkorn Tales*
- 1985 Garrison Keillor *Lake Wobegon Days*
- 1985 Nicholasa Mohr *Rituals of Survival: A Woman Portfolio*
- 1985 Hisaye Yamamoto *Seventeen Syllables: Five Stories of Japanese American Life*
- 1985 Don DeLillo *White Noise*

- 1985 Reiser Kornblatt *White Water* Joyce  
 1986 Louise Erdrich *The Beet Queen*  
 1986 Patricia Henley *Friday Night at Silver Star*  
 1986 Aurora Levins Morales y Rosario Morales *Getting Home Alive*  
 1986 Mark Salzman *Iron and Silk*  
 1986 Denise Chavez *The Last of the Menu Girls*  
 1986 Ana Castillo *The Mixquiahuala Letters*  
 1986 Susan Minot *Monkeys*  
 1986 David Huddle *Only the Little Bone*  
 1986 Clark Blaise *Resident Alien*  
 1986 Tama Janowitz *Slaves of New York*  
 1986 Richard Cortez *Day When in Florence: A Cycle of Stories*  
 1987 Gloria Anzaldua *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*  
 1987 Joyce Reiser Kornblatt *Breaking Bread*  
 1987 Thea Astley *It's Raining in Mango: Pictures from a Family Album*  
 1987 Claribel Alegria *Luisa in Realityland: A Novel*  
 1987 Robert Coover *A Night at the Movies: or, You Must Remember This*  
 1987 Carrie Fisher *Postcards from the Edge*  
 1987 John Barth *The Tidewater Tales: A Novel*  
 1987 Michael Dorris *A Yellow Raft in Blue Water*  
 1987 Zoe Wicomb *You Can't Get Lost in Cape Town*  
 1988 Armost Lustig *Indecent Dreams*  
 1988 Nicolasa Mohr *In Nueva York*  
 1988 Banana Yoshimoto *Kitchen* (Japón)  
 1988 Jan Shinebourne *The Last English Plantation*  
 1988 Thomas Shapcott *Limestone and Lemon Wine*  
 1988 William Goede *Love in Beijing and Other Stories*  
 1988 Bharati Mukherjee *The Middleman and Other Stories*  
 1988 Louise Erdrich *Tracks*  
 1988 Norma Ashworth *Wapping Tales: A Kiwi in the East End*  
 1989 Maya Sonenberg *Cartographies*  
 1989 Carlos Fuentes *Constancia y otras novelas para vírgenes*  
 1989 Sandra Cisneros *The House on Mango Street*  
 1989 Julian Barnes *A History of the World in 10 1/2 Chapters*  
 1989 Amy Tan *The Joy Luck Club*  
 1989 Laura Esquivel *Como agua para chocolate*  
 1989 Bernardo Atxaga *Obabakoak* (España, Euzkadi)  
 1989 Jimmy Buffett *Tales from Margaritaville: Fictional Facts and Factual Fictions*  
 1990 Carmel Bird *The Bluebird Cafe: A Novel*  
 1990 Yehudit Katzir *Closing the Sea* (Israel)  
 1990 Roberta Fernandez *Intaglio: A Novel in Six Stories*  
 1990 Peter Matthiessen *Killing Mister Watson*  
 1990 Beverly Coyle *The Kneeling Bus*  
 1990 Connie Palmen *The Laws* (Holanda)  
 1990 Jamaica Kincaid *Lucy*  
 1990 Judith Ortiz Cofer *Silent Dancing: A Partial Remembrance of a Puerto Rican Childhood*  
 1990 Tim O'Brien *The Things They Carried*  
 1991 Maria Thomas (Roberta Worrick) *African Visas: A Novella and Stories*  
 1991 Sandra Birdsell *Agassiz: A Novel in Stories*  
 1991 Leslie Marmon Silko *Almanac of the Dead*  
 1991 Gretel Ehrlich *Drinking Dry Clouds: Stories from Wyoming*  
 1991 Joyce Carol Gates *Heat and Other Stories*  
 1991 Julia Alvarez *How the Garcia Girls Lost Their Accents*  
 1991 Whitney Otto *How to Make an American Quilt*  
 1991 Cornelia Nixon *Now You See it*  
 1991 Ursula K Le Guin *Searoad: Chronicles of Klatsand*  
 1991 Isabel Allende *The Stories of Eva Luna* (Chile)  
 1991 Rosellen Brown *Street Games: A Neighborhood*  
 1991 Gish Jen *Typical American*  
 1991 Gilbert Sorrentino *Under the Shadow*  
 1991 Dayo Okunlola *Without Extremities*  
 1992 Gloria Naylor *Bailey Café*  
 1992 Christina Garcia *Dreaming in Cuban*  
 1992 Barry Gifford *A Good Man to Know: A Semi-Documentary Fictional Memoir*  
 1992 Robert Olen Butler *A Good Scent from a Strange Mountain*  
 1992 Rooplall Monar *High House and Radio*  
 1992 Randall Kenan *Let the Dead Bury Their Dead: And Other Stories*  
 1992 Alvaro Mutis *Maqroll: Three Novellas* (Venezuela)  
 1992 Foul Anderson et al. *Murasaki: A Novel in Six Parts*  
 1992 Barry Gifford *Night People*  
 1992 Patricia Henley *The Secret of Cartwheels*  
 1992 David Michael Kaplan *Skating in the Dark*  
 1992 Rilla Askew *Strange Business*  
 1992 Thea Astley *Vanishing Points*  
 1992 Nahid Rachlin *Veils*  
 1992 Carrie Young *The Wedding Dress: Stories from the Dakota Plains*  
 1992 George Garrett *Whistling in the Dark: True Stories and Other Fables*  
 1993 A S Deatt *Angels & Insects*  
 1993 Louise Erdrich *The Bingo Palace*  
 1993 Lionel Abrahams *The Celibacy of Felix Greenspan: A Novel in Seventeen Stories*  
 1993 Robert Roper *Cuervo Tales*  
 1993 Jonathan Gillman *Grasslands*  
 1993 Emile Capouya *In the Sparrow Hills: Stories*  
 1993 Denis Johnson *Jesus' Son: Stories*  
 1993 Steven Millhauser *Little Kingdoms: Three Novellas*  
 1993 Steve Stern *A Plague of Dreamers: Three Novellas*  
 1993 Mary Gordon *The Rest of Life: Three Novellas*  
 1993 Gita Mehta *A River Sutra*  
 1993 Ngahuia Te Awakotuku *Tahuri*  
 1993 William Styron *A Tidewater Morning: Three Tales from Youth*  
 1993 Stanley Elkin Van Gogh *Room at Aries: Three Novellas*  
 1993 Michael Dorris *Working Men*
- Davis 1997**
- 1982 Gloria Naylor *The Women of Brewster Place: A Novel in Seven Stories*  
 1984 Louise Erdrich *Love Medicine*  
 1989 Amy Tan *The Joy Luck Club*
- Lundén 1999**
- 1896 Sarah Orne Jewett *The Country of the Pointed Firs*  
 1909 Gertrude Stein *Three Lives: Stories of the Good Anna, Melanctha, and the Gentle Lena*  
 1914 James Joyce *Dubliners*



1919 Sherwood Anderson *Winesburg, Ohio*  
 1920 Francis Scott Fitzgerald *Flappers and Philosophers*  
 1923-1955 Ernest Hemingway *In Our Time*  
 1926 Elsie Clews Parsons *Tewa Tales*  
 1926 Isaak Babel *The Red Cavalry*  
 1927 Ernest Hemingway *Men Without Women*  
 1929 Theodore Dreiser *A Gallery of Women*  
 1938 William Faulkner *The Unvanquished*  
 1942 William Faulkner *Go Down Moses*  
 1947 Eudora Welty *The Golden Apples*  
 1955 Flannery O'Connor *A Good Man is Hard to Find*  
 1957 Harvey Swados *On the Line*  
 1965 Flannery O'Connor *Everything the Rises Must Converge*  
 1966 Harold Frederic *Stories of York State*  
 1968 John Barth *Lost in the Funhouse*  
 1970 Margaret Laurence *A Bird in the House*  
 1976 Gail Godwin *Dream Children*  
 1976 Maxine Hong Kingston *The Woman Warrior*  
 1976 Ursula LeGuin *Orsinian Tales*  
 1978 Alice Munro *The Beggar Maid: Stories of Flo and Rose*  
 1982 Gloria Naylor *The Women of Brewster Place*  
 1983 Jamaica Kincaid *Annie John*  
 1983 Raymond Carver *Cathedral*  
 1984 E. L. Doctorow *Lives of the Poets Six Stories and a Novella*  
 1984 Louise Erdrich *Love Medicine*  
 1984 Sandra Cisneros *The House on Mango Street*  
 1987 Richard Ford *Rock Springs*  
 1987 Robert Coover *A Night at the Movies, Or, You Must Remember This*  
 1989 Amy Tan *The Joy Luck Club*  
 1990 Tim O'Brien *The Things They Carried*  
 1991 Whitney Otto *How to Make an American Quilt*

## **Nagel 2001**

1829 Sarah Josephs *Hale Sketches of American Character*  
 1838 Eliza Buckminster Lee *Sketches of a New England Village, in the Last Century*  
 1838-42 Nathaniel Hawthorne "Legends of the Province House" *Twice-Told Tales*  
 1855 Augustus Baldwin Longstreet *Georgia Scenes*  
 1856 Herman Melville *The Piazza Tales*  
 1871 Harriet Beecher Stowe *Sam Larson's Oldtown Fireside Stories*  
 1872 Frances E. W. Harper *Sketches of Southern Life*  
 1879 George Washington Cable *Old Creole Days*  
 1880 Constance Fenimore Woolson *Rodman the Keeper: Southern Sketches*  
 1884 Mary Noailles Murfree *In the Tennessee Mountains*  
 1889-90 Stephen Crane *Willomville Stories*  
 1891 Hamlin Garland *Main-Travelled Roads*  
 1893 Grace King *Balcony Stories*  
 1894 Kate Chopin *Bayou Folk*  
 1895 James William Sullivan *Tenement Tales of New York*  
 1896 Sarah Orne Jewett *The Country of the Pointed Firs and Other Stories*  
 1898 Margaret Deland *Old Chester Tales*  
 1899 Alice Dunbar-Nelson *The Goodness of St. Rocque and Other Stories*  
 1899 Charles Chesnutt *The Conjure Woman*

1902 Susie King Taylor *Reminiscences of My Life: A Black Woman Civil War Memories*  
 1908 Mary Austin *The Land of Little Rain*  
 1912 Sui Sin Par *Mrs. Spring Fragrance*  
 1913 Willa Cather *O Pioneers*  
 1919 Sherwood Anderson *Winesburg, Ohio*  
 1921 Zitkala-Sa (Gertrude Bonnin) *American Indian Stories*  
 1923 Jean Toomer *Cane*  
 1925 Djuna Barnes *Ladies Almanac*  
 1925 Ernest Hemingway *In Our Time*  
 1925 John Dos Passos *Manhattan Transfer*  
 1927 Thornton Wilder *The Bridge of San Luis Rey*  
 1930 Michael Gold *Jews Without Money*  
 1932 John Stenbeck *The Pastures of Heaven*  
 1933 Mourning Dove *Coyote Stories*  
 1934 Caroline Gordon *Aleck Maury, Sportsman*  
 1935 John Steinbeck *Tortilla Flat*  
 1935 Zora Neale Hurston *Mules and Men*  
 1936 Djuna Barnes *Nightwood*  
 1938 William Faulkner *The Unvanquished*  
 1939 John Steinbeck *The Grapes of Wrath*  
 1942 William Faulkner *Go, Down, Moses*  
 1943 Erskine Caldwell *Georgia Boy*  
 1946 Edmund Wilson *Memoirs of Hecate County*  
 1947 Eudora Welty *The Golden Apples*  
 1949 William Faulkner *Knight Gambit*  
 1954 Peter Taylor *The Widows of Thornton*  
 1959 Paule Marshall *Brown Girl, Brownstones*  
 1965 Flannery O'Connor *Everything That Rises Must Converge*  
 1965 James Baldwin *Going to Meet the Man*  
 1968 John Barth *Lost in the Funhouse*  
 1976 Renata Adler *Speedboat*  
 1981 Russell Banks *Trailerpark*  
 1982 Gloria Naylor *The Women of Brewster Place*  
 1984 1993 Louise Erdrich *Love Medicine*  
 1984 Harriet Doerr *Stones for Ibarra*  
 1984 Sandra Cisneros *The House on Mango Street*  
 1985 Hisaye Yamamoto *Seventeen Syllables*  
 1985 Jamaica Kincaid *Annie John*  
 1986 Denise Chavez *The Last of the Menu Girls*  
 1986 Susan Minot *Monkeys*  
 1989 Amy Tan *The Joy Luck Club*  
 1989 Bobbie Ann Mason *Love Life*  
 1991 Julia Alvarez *How the Garcia Girls Lost their Accents*  
 1992 Robert Olen Butler *A Good Scent from a Strange Mountain*

## **Lynch 2001**

1896 Duncan Campbell Scott *In the Village of Viger*  
 1912 Stephen Leacock *Sunshine Sketches of a Little Town*  
 1919 J. G. Sime *Sister Woman*  
 1922 Frederick Philip Grove *Over Prairie Trails*  
 1941 Emily Carr *Klee Wyck*  
 1962 George Elliott *The Kissing Man*  
 1970 Margaret Laurence *A Bird in the House*  
 1977 Alice Munro *Who Do You Think You Are*  
 1989 Thomas King *Medicine River*

## Davis 2001

- 1949 Toshio Mori *Yokohama, California*  
1983 Paul Yee *Teach me to Fly, Skyfighter! and Other Stories*  
1987 Rohinton Mistry *Tales from Firozsha Baag*  
1989 Amy Tan *The Joy Luck Club*  
1989 Sara Suleri *Meatless Days*  
1991 M G Vassanji *Uhuru Street*  
1991 Rachna Mara *Of Customs and Excise*  
1992 Sylvia Watanabe *Talking to the Dead*  
1994 Shyam Selvadurai *Funny Boy*  
1995 Garrett Hongo *Volcano: A Memoir of Hawai'i*  
1995 Sigrid Nunez *A Feather on the Breath of God*  
1995 Wayson Choy *The Jade Peony*  
1996 Lois-Ann Yamanaka *Wild Meat and the Bully Burgers*  
1997 Peter Bacho *Dark Blue Suit and Other Stories*  
1997 Terry Watada *Daruma Days*

## Harde 2007

- Sandra Cisneros *The House on Mango Street*  
Margaret Laurence *A Bird in the House*  
Eudora Welty *The Golden Apples*  
Salwa Bakr *The Golden Chariot*  
Mary Caponeiro *The Complexities of Intimacy*  
Louise Erdrich *Love Medicine*  
Gloria Naylor *The Women of Brewster Place*  
Grace King *Balcony Stories*  
Denise Chavez *The Last of the Menu Girls*  
Elizabeth Gaskell *Cranford*  
Maxine Hong Kingston *The Woman Warrior*  
Virginia Woolf *The Haunted House*  
Alice Munro *Lives of Girls and Women*  
Grace Sartwell Mason *Licky and His Gong*  
1896 Sarah Orne Jewett *The Country of the Pointed Firs*

## Lister 2007

- 1984 Cisneros, Sandra *The House on Mango Street*  
1971 Munro, Alice *Lives of Girls and Women*  
1979 Oates, Joyce Carol *All the Good People I've Left Behind*

## Pacht 2009

- 1820 Washington Irving *The Sketch Book*  
1838-42 Nathaniel Hawthorne "The Legends of the Province-House"  
1877 Sarah Orne Jewett *Deephaven*  
1899 Charles W Chesnutt *The Conjure Woman*  
1905 Willa Cather *The Troll Garden*  
1910 Henry James *The Finer Grain*  
1923-1955 Ernest Hemingway *In Our Time*  
1942 William Faulkner *Go Down, Moses*  
1965 Flannery O'Connor *Everything That Rises Must Converge*  
1976 Maxine Hong Kingston *The Woman Warrior*  
1983 Raymond Carver *Cathedral*  
1984 Louise Erdrich *Love Medicine*

## Kuttainen 2010

- 1919 Sherwood Anderson *Winesburg, Ohio* (EE.UU.)

- 1942 William Faulkner *Go Down, Moses* (EE.UU.)  
1970 Margaret Laurence *A Bird in the House* (Canada)  
1982 Sandra Birdsell *Night Traveler* (Canada)  
1983 Scott Russell Sanders *Wilderness Plots* (EE.UU.)  
1984 Sandra Birdsell *Ladies of the House* (Canada)  
1985 Olga Masters *A Long Time Dying* (Australia)  
1990 Tim O'Brien *The Things They Carried* (EE.UU.)  
2004 Tim Winton *The Turning* (Australia)

## Marais 2005

- 1977 Bessie Head *The Collector of Treasures*  
1978 Ahmed Essop *The Hajji and Other Stories*  
1979 Mtutuzeli Matshoba *Call Me Not a Man*  
1983 Njabulo Ndebele *Fools and Other Stories*  
1986 Richard Rive *District 6*  
1989 Miriam Tlali *Footprints in the Quag: Stories and Dialogues from Soweto*

## Smith 2011

- 1838 Eliza Buckminster Lee *Sketches of a New England Village, in the Last Century*  
1839 Caroline Matilda Kirkland *A New Home— Who'll Follow? Or Glimpses Of Western Life*  
1896 Jewett, Sarah Orne *The Country of Pointed Firs and Other Stories*  
1901 Freeman, Mary Wilkins *The People of Our Neighborhood*  
1907 Garland, Hamlin *Main-Travelled Roads*  
1911 Gale, Zona *Friendship Village*  
1912 Far, Sui Sin *Mrs. Spring Fragrance*  
1913 Cather, Willa *My Antonia*  
1913 Du Bois, W E B *The Souls of Black Folk*  
1914 James Joyce *Dubliners*  
1915 Edgar Lee Masters *Spoon River Anthology*  
1919 Anderson, Sherwood *Winesburg, Ohio*  
1920 Irving, Washington *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.*  
1922 Frank, Waldo *City Block*  
1923-1955 Ernest Hemingway *In Our Time*  
1929 William Faulkner *The Sound and the Fury*  
1930 William Faulkner *As I Lay Dying*  
1932 John Steinbeck *The Pastures of Heaven*  
1935 John Steinbeck *Tortilla Flat*  
1938 Dos Passos, John *U. S. A.*  
1938 William Faulkner *The Unvanquished*  
1939 William Faulkner *The Wild Palms*  
1940 William Faulkner *The Hamlet*  
1942 William Faulkner *Go Down, Moses*  
1945 John Steinbeck *The Red Pony*  
1951 William Faulkner *Requiem for a Nun*  
1951 John Steinbeck *The Log from the Sea of Cortez*  
1959 Connell Evan *Mrs. Bridge*  
1969 Connell Evan *Mr. Bridge*  
1969 Crane, Stephen *Tales of Whilomville*  
1976 Maxine Hong Kingston *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts*  
1978 Faulkner, William *Knight's Gambit*  
1979 John Updike *Too Far to Go: The Maples Stories*  
1982 Gloria Naylor *The Women of Brewster Place*  
1984 Cisneros, Sandra *The House on Mango Street*

1984 Erdrich, Louise *Love Medicine*  
 1986 Erdrich, Louise *The Beet Queen*  
 1988 Erdrich, Louise *Tracks*  
 1989 Amy Tan *The Joy Luck Club*  
 1990 Tim O'Brien *The Things They Carried*  
 1991 Alvarez, Julia *How the García Girls Lost Their Accents*  
 1992 García, Christina *Dreaming in Cuban*  
 1994 Erdrich, Louise *The Bingo Palace*  
 1995 Baldwin, James *Going to Meet the Man*  
 1996 Banks, Russell *Trailerpark*  
 1996 Díaz, Junot *Drown*  
 1996 Mary Russell Mitford *Our Village*  
 1997 Jamaica Kincaid *Annie John*  
 1999 Anzaldúa, Gloria *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*  
 1999 Jhumpa Lahiri *Interpreter of Maladies*  
 2001 Bloom, Amy *A Blind Man Can See How Much I Love You*  
 2004 Day, Cathy *The Circus in Winter*  
 2005 Alvarez, Julia *¡Yo!*  
 2007 Barry, Rebecca *Later, at the Bar: A Novel in Stories*  
 2008 Jhumpa Lahiri *Unaccustomed Earth*

## Zagarell 1988

1800 Maria Edgeworth *Castle Rackrent*  
 1824 Lydia Sigourney *Sketch of Connecticut*  
 1824-32 Mary Russell Mitford *Our Village*  
 1850 Charlotte Jerould *Chronicles and Sketches of Hazellhurst*  
 1853 Elizabeth Gaskell *Cranford*  
 1862 Margaret Oliphant *Passages in the Life of Mrs Margaret Maitland*  
 1871 Harriet Beecher Stowe *Sam Larson Oldtown Fireside Stories*  
 1893 Jane Barlow *Irish Idylls*  
 1896 Sarah Orne Jewett *The Country of the Pointed Firs*  
 1912 George Sturt *Change in the Village*  
 1914 James Joyce *Dubliners*  
 1919 Sherwood Anderson *Winesburg, Ohio*  
 1923 Jean Toomer *Cane*  
 1937 Zora Neale Hurston *Their Eyes Were Watching God*  
 1939 Flora Thompson *Lark Rise*  
 1942 William Faulkner *Go Down, Moses*  
 1954 Harriette Arnow *The Dollmaker* class  
 1969 Ronald Blythe *Akenfield*  
 1971 Alice Munro *Lives of Girls and Women*  
 1977 Toni Morrison *Song of Solomon*  
 1978 Meridel LeSueur *The Girl*  
 1982 Alice Walker *The Color Purple*  
 1982 Bruce Chatwin *On the Black Hill*  
 1982 Gloria Naylor *The Women of Brewster Place*  
 1982 Helen Hooven Santmyer *and Ladies of the Club*  
 1982 Pat Barker *Union Street*  
 1983 Joan Chase *During the Reign of the Queen of Persia*

## Smith (2018)

Adler, Renata. *Speedboat*. 1974.  
 Alexie, Sherman. *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven*. 1993.  
 Alther, Lisa. *Stormy Weather and Other Stories*. 2012.  
 Alvarez, Julia. *How the García Girls Lost Their Accents*. 1991.

Anderson, Sherwood. *Winesburg, Ohio*. 1919.  
 Asimov, Isaac. *I, Robot*. 1950.  
 Austin, Mary. *The Land of Little Rain*. 1903.  
 Bacho, Peter. *Dark Blue Suit and Other Stories*. 1996.  
 Bakopoulos, Dean. *Please Don't Come Back from the Moon*. 2005.  
 Baldwin, James. *Going to Meet the Man*. 1965.  
 Baldwin, James. *Going to Meet the Man*. 1965.  
 Banks, Russell. *Success Stories*. 1986.  
 Banks, Russell. *Trailerpark*. 1981.  
 Barnes, Djuna. *Ladies Almanack*. 1928.  
 Barry, Rebecca. *Later, at the Bar: A Novel in Stories*. 2007.  
 Barth, John. *Chimera*. 1972.  
 Barth, John. *Chimera*. 1972.  
 Barth, John. *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*. 1968.  
 Beattie, Ann. *The State We're in: Maine Stories*. 2015.  
 Beckel, Abigail and Kathleen Rooney (eds), *My Very End of the Universe: Five Novellas-in-Flash and a Study of the Form*. 2014.  
 Bloom, Amy. *A Blind Man Can See How Much I Love You*. 2000.  
 Boswell, Marshall. *Trouble with Girls*. 2003.  
 Bradbury, Ray. *Dandelion Wine*. 1957.  
 Bradbury, Ray. *The Martian Chronicles*. 1950.  
 Braver, Adam. *Mr. Lincoln's Wars: A Novel in Thirteen Stories*. 2003.  
 Butler, Robert Olen. *A Good Scent from a Strange Mountain*. 1992.  
 Butler, Robert Olen. *Tabloid Dreams*. 1996.  
 Cable, George Washington. *Old Creole Days*. 1879.  
 Caldwell, Erskine. *Georgia Boy*. 1943.  
 Cardinale, Joseph. *The Size of the Universe*. 2010.  
 Carver, Raymond. *Cathedral*. 1983.  
 Casey, Patrick Thomas. *Our Burden's Light*. 2010.  
 Chavez, Denise. *The Last of the Menu Girls*. 1986.  
 Cheever, John. *The Housebreaker of Shady Hill and Other Stories*. 1959.  
 Chesnutt, Charles W. *The Conjure Woman*. 1899.  
 Chiusano, Mark. *Marine Park*. 2014.  
 Chopin, Kate. *Bayou Folk*. 1894.  
 Chuculate, Eddie. *Cheyenne Madonna*. 2010.  
 Cisneros, Sandra. *Woman Hollering Creek and Other Stories*. 1991.  
 Connell, Evan S. *Mr. Bridge*. 1969.  
 Cook, K. L. *Last Call*. 2004.  
 Coover, Robert. *Pricksongs and Descants*. 1969.  
 Crane, Stephen. *Whilomville Stories*. 1899.  
 Cronin, Justin. *Mary and O'Neil*. 2001.  
 Day, Cathy. *The Circus in Winter*. 2004.  
 Díaz, Junot. *Drown*. 1996.  
 Díaz, Junot. *This Is How You Lose Her*. 2012.  
 Didion, Joan. *Play It as It Lays*. 1970.  
 Doctorow, E. L. *Lives of the Poets: Six Stories and a Novella*. 1984.  
 Duke, Beth. *Delaney's People: A Novel in Small Stories*. 2011.  
 Dybeck, Stuart. *Coast of Chicago*. 1986.  
 Dybeck, Stuart. *I Sailed with Magellan*. 2003.  
 Egan, Jennifer. *A Visit from the Goon Squad*. 2010.  
 Eisner, Will. *A Contract with God and Other Tenement Stories*. 1978.

- Erdrich, Louise. *Love Medicine*. 1984.
- Estep, Maggie. *Soft Maniacs: Stories*. 1999.
- Far, Sui Sin. *Mrs. Spring Fragrance*. 1912.
- Faulkner, William. *Go Down, Moses*. 1942.
- Faulkner, William. *Knight's Gambit*. 1949.
- Faulkner, William. *The Hamlet*. 1940.
- Faulkner, William. *The Unvanquished*. 1938.
- Faulkner, William. *The Wild Palms*. 1939.
- Fink, Jennifer Natalya. *Thirteen Fugues*. 2011.
- Frank, Waldo. *City Block*. 1922.
- Freeman, Mary E. Wilkins. *The People of Our Neighborhood*. 1898.
- Gaines, Ernest J. *Bloodline*. 1968.
- Gale, Zona. *Friendship Village*. 1908.
- García, Christina. *Dreaming in Cuban*. 1992.
- Garland, Hamlin. *Main-Travelled Roads*. 1891.
- Gwyn, Aaron. *Dog on the Cross: Stories*. 2003.
- Hawthorne, Nathaniel. *Mosses from an Old Manse*. 1846.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Legends of the Province-House*. 1838-9.
- Hemingway, Ernest. *In Our Time*. 1925.
- Hendrie, Laura. *Stygo*. 1994.
- Hitt, James. *Carny: A Novel in Stories*. 2010.
- Hoffman, Alice. *The Red Garden*. 2011.
- Hongo, Garrett. *Volcano: A Memoir of Hawai'i*. 1995.
- Houston, Pam. *Cowboys Are My Weakness*. 1992.
- Hughes, Langston. *The Ways of White Folks*. 1934.
- Irving, Washington. *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent*. 1820.
- Jaime-Becerra, Michael. *Every Night Is Ladies' Night: Stories*. 2004.
- James, Henry. *The Finer Grain*. 1910.
- Jen, Gish. *Typical American*. 1991.
- Jewett, Sarah Orne. *Deephaven*. 1877.
- Jewett, Sarah Orne. *The Country of the Pointed Firs*. 1896.
- Johnson, Denis. *Jesus' Son*. 1992.
- Jones, Edward P. *Lost in the City*. 1992.
- Kincaid, Jamaica. *Annie John*. 1985.
- Kincaid, Jamaica. *Annie John*. 1985.
- Kincaid, Jamaica. *Lucy*. 1990.
- King, Stephen. *Hearts in Atlantis*. 1999.
- Kingston, Maxine Hong. *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts*. 1975.
- Kirkland, Caroline Matilda. *A New Home – Who'll Follow? Or Glimpses of Western Life*. 1839.
- Klay, Phil. *Redeployment*. 2014.
- Kusel, Lisa. *Other Fish in the Sea*. 2003.
- Lahiri, Jhumpa. *Unaccustomed Earth*. 2008.
- Lee, Eliza Buckminster. *Sketches of a New England Village, in the Last Century*. 1838.
- Litman, Ellen. *The Last Chicken in America: A Novel in Stories*. 2007.
- Longstreet, Augustus Baldwin. *Georgia Scenes*. 1835.
- Majka, Sara. *Cities I've Never Lived in: Stories*. 2016.
- Major, Clarence. *Emergency Exit*. 1979.
- Malamud, Bernard. *Pictures of Fidelman: An Exhibition*. 1969.
- Marra, Anthony. *The Tsar of Love and Techno: Stories*. 2015.
- Mason, Bobbie Ann. *Nancy Culpepper: Stories*. 2006.
- Melville, Herman. *The Piazza Tales*. 1856.
- Minot, Susan. *Monkeys*. 1986.
- Momaday, N. Scott. *The Way to Rainy Mountain*. 1969.
- Mori, Toshio. *Yokohama, California*. 1949.
- Moyer, Kermit. *The Chester Chronicles*. 2010.
- Naylor, Gloria. *The Women of Brewster Place*. 1982.
- Nunez, Sigrid. *A Feather on the Breath of God*. 1995.
- O'Brien, Tim. *The Things They Carried*. 1990.
- O'Connor, Flannery. *A Good Man Is Hard to Find*. 1955.
- O'Connor, Flannery. *Everything That Rises Must Converge*. 1965.
- Oates, Joyce Carol. *Crossing the Border: Fifteen Tales*. 1976.
- Oates, Joyce Carol. *Marya: A Life*. 1986.
- Offill, Jenny. *Dept. of Speculation*. 2014.
- Otto, Whitney. *How to Make an American Quilt*. 1991.
- Parker, Amy. *Beasts & Children: Stories*. 2002.
- Phillips, Dale Ray. *My People's Waltz*. 1999.
- Pietrzyk, Leslie. *Pears on a Willow Tree*. 1996.
- Pollock, Donald Ray. *Knockemstiff*. 2008.
- Pritchard, Sara. *Help Wanted: Female*. 2013.
- Proulx, Annie. *Close Range: Wyoming Stories*. 1999.
- Robison, Mary. *Why Did I Ever*. 2001.
- Ruiz-Camacho, Antonio. *Barefoot Dogs: Stories*. 2015.
- Saleses, Matthew. *I'm Not Saying, I'm Just Saying*. 2013.
- Salinger's *Nine Stories*, J.D. 1953.
- Sanow, Anne. *Triple Time*. 2009.
- Saroyan, William. *My Name Is Aram*. 1937.
- Scheiber, Barbara. *We'll Go to Coney Island*. 2014.
- Stein, Gertrude. *Three Lives*. 1909.
- Steinbeck, John. *Cannery Row*. 1945.
- Steinbeck, John. *The Pastures of Heaven*. 1932.
- Steinbeck, John. *The Red Pony*. 1933.
- Steinbeck, John. *Tortilla Flat*. 1935.
- Stonich, Sarah. *Vacationland*. 2013.
- Strout, Elizabeth. *Olive Kitteridge*. 2008.
- Suleri, Sara. *Meatless Days*. 1989.
- Tan, Amy. *The Joy Luck Club*. 1989.
- Tan, Amy. *The Joy Luck Club*. 1989.
- Toomer, Jean. *Cane*. 1923.
- Torres, Justin. *We the Animals*. 2011.
- Updike, John. *Bech: A Book*. 1970.
- Updike, John. *The Olinger Stories*. 1964.
- Updike, John. *Too Far to Go: The Maples Stories*. 1979.
- Vreeland, Susan. *Girl in Hyacinth Blue*. 1999.
- Walsh, M. O. *The Prospect of Magic*. 2010.
- Watanabe, Sylvia. *Talking to the Dead*. 1992.
- Watson, Brad. *The Last Days of the Dog-Men*. 1996.
- Welty, Eudora. *The Golden Apples*. 1949.
- Welty, Eudora. *The Wide Net and Other Stories*. 1943.
- Wright, Richard. *Uncle Tom's Children*. 1938.
- Yamanaka, Lois-Ann. *Wild Meat and the Bully Burgers*. 1996.
- Zambrano, Mario Alberto. *Loteria*. 2013.

## Estudios en español

### Mora 1993

- 1981 Alfredo Bryce Echenique *Cuentos completos*  
1966 Jesús Díaz *Los años duros*  
1970 Ulalume González de León *A cada rato lunes*  
1977 Eduardo Heras León *Acero*  
1980 Senel Paz *El niño aquel*  
1926 Horacio Quiroga *Los desterrados*  
1953 Juan Rulfo *El llano en llamas*  
1986 Elizabeth Subercaseaux *Silendra*

### Núñez-Castelo 2000

(Corpus español)

- 1943 Wenceslao Fernández Flórez *El bosque animado*  
(Galicia)  
1958 Luis Goytisolo *Las afueras* (Cataluña)  
1989 Bernardo Atxaga *Obabakoak* (Euskadi)  
1992 Paloma Díaz-Mas *El sueño de Venecia* (Madrid)  
1952 Luis Romero *La noria*  
1997 Fernando Quiñones *El coro a dos voces*  
1999 Gustavo Martín Garzo *Las historias de Marta y Fernando*

(Corpus latinoamericano)

- 1995 Guillermo Cabrera Infante *Delito por bailar el chachachá*  
1950 Manuel Mujica Láinez *Misteriosa Buenos Aires*  
Vicki Baum *El bosque que llora*

### Gomes 2000

- 1872-1919 Ricardo Palma *Tradiciones peruanas*  
1899 Manuel Díaz Rodríguez *Cuentos de color*  
1905 Leopoldo Lugones *La guerra gaucha*  
1906 Leopoldo Lugones *Las fuerzas extrañas*  
1913 Rufino Blanco Fombona *Cuentos americanos*  
1917 Horacio Quiroga *Cuentos de amor de locura y de muerte*  
1924 Leopoldo Lugones *Cuentos fatales*  
1926, Horacio Quiroga *Los desterrados*  
1927 Julio Garmendia *La tienda de muñecos*  
1942 H Bustos Domecq *Seis problemas para don Isidro Parodi*  
1944 J. L. Borges *Ficciones*  
1945 y 1961 S. Salazar Arrué *Cuentos de cipotes*  
1952-1972 Julio Ramón Ribeyro *La palabra del mudo*  
1953 Augusto Roa Bastos *El trueno entre las hojas*  
1953 Juan Rulfo *El llano en llamas*  
1954 Alvaro Cepeda Samudio *Todos estábamos a la espera*  
1958 Alejo Carpentier *Guerra del tiempo*  
1959 Augusto Monterroso *Obras completas y otros cuentos*  
1959 Juan José Arreola *Bestiario*  
1959 Julio Cortázar *Las armas secretas*  
1959 Mario Benedetti *Montevideanos*  
1962 Gabriel García Márquez *Los funerales de la Mama Grande*  
1966 Julio Cortázar *Todos los fuegos el fuego*  
1968 Julio Cortázar *Ceremonias*  
1969 Augusto Monterroso *La oveja negra y demás fábulas*  
1970 Cristina Peri Rossi *Indicios pánicos*

- 1971 Guillermo Cabrera Infante *Así en la paz como en la guerra*  
1972 Antonia Palacios *Los insulares*  
1972 Augusto Monterroso *Movimiento perpetuo*  
1972 Gabriel García Márquez *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*  
1973 Julio Ramón Ribeyro *La palabra del mudo*  
1975 Luisa Valenzuela *Aquí pasan cosas raras*  
1976 Cabrera Infante *Exorcismos de estilo*  
1976 Magali García Ramis *La familia de todos nosotros*  
1977 Salarrué *El ángel del espejo*  
1979 Guillermo Cabrera Infante *Exorcismos de estilo*  
1980 Juan José Arreola *Confabulario personal*  
1981 Alfredo Bryce Echenique *Cuentos completos*  
1981 Ana Lydia Vega, y Carmen Lugo Filippi, *Virgenes y mártires*  
1981 Carmen Lugo Filippi y Ana Lydia Vega *Virgenes y mártires*  
1981 Reinaldo Arenas *Termina el desfile*  
1982 A L Vega *Encancarambulado y otros cuentos de naufragio*  
1983 Juan Antonio Ramos, *Papo Impala está quitao*  
1983 Salvador Garmendia *Difuntos, extraños y volátiles*  
1985 Julio Garmendia *La tienda de muñecos*  
1986 Cristina Peri Rossi *Una pasión prohibida*  
1986 Juan José Arreola *Confabulario definitivo*  
1986 Mario Benedetti *Cuentos completos*  
1986 Salvador Garmendia *Hace mal tiempo afuera*  
1987 Ana Lydia Vega *Pasión de historia y otras historias de pasión*  
1987 Isabel Allende *Eva Luna*  
1988 José Luis Palacios, *Procesos estacionarios*  
1989 Isabel Allende *Cuentos de Eva Luna*  
1989 Tununa Mercado, *Canon de alcoba*  
1991 Antonio López Ortega *Naturalezas menores*  
1992 Ángeles Mastreta, *Mujeres de ojos grandes*  
1992 Cristina Peri Rossi, *Una pasión prohibida*  
1992 Gabriel García Márquez *Doce Cuentos peregrinos*  
1993 Alejandro Manara, *Tigre Hotel*  
1994 Cristina Peri Rossi, *Cosmoagonías*  
1994 José Luis Palacios, *Paseos al azar*  
1994 Raúl Brasea *Las aguas madres*  
1995 Guillermo Cabrera Infante, *Delito por bailar el chachachá*  
1996 Álvaro Cepeda Samudio *Los cuentos de Juana*  
1997 Alejandro Rossi, *La fábula de las regiones*  
1997 Antonio López Ortega, *Lunar*  
1998 Armando Romero, *Lenguas de juego Divertimentos sobre temas conocidos*  
Augusto Monterroso *La oveja negra*

### Tomassini 2004

- 1953 Antonio Di Benedetto, *El pentágono*  
1982 Andrés Rivera, *Nada que perder*  
1990 Guillermo Saccomanno, *Bajo Bandera*  
1991 Andrés Rivera, *El amigo de Baudelaire*  
1991 Andrés Rivera, *La sierva*  
1994 Andrés Rivera, *El verdugo en el umbral*  
1995 Antonio Dal Masetto, *Gente del Bajo*  
1998 Rodrigo Fresán, *Historia argentina*

- 1998 Andrés Rivera, *Cuentos escogidos*  
 1998 Andrés Rivera, *La lenta velocidad del coraje*  
 1998 J. Rodolfo Wilcock, *El estereoscopio de los solitarios*

## Zavala 2006

- 1915 Mariano Azuela, *Los de abajo*  
 1929 Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*  
 1947 Agustín Yáñez, *Al filo del agua*  
 1958 Carlos Fuentes, *La región más transparente*  
 1962 Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*  
 1965 Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*  
 1967 Carlos Fuentes, *Cambio de piel*  
 1967 José Emilio Pacheco, *Morirás lejos*

## Leal 2006

- 1897 José María Roa Bárcena *Noche al raso*  
 1923 Mariano Azuela *La malbora*  
 1927 Martín Luis Guzmán *El águila y la serpiente*  
 1928 Rafael F Muñoz *El feroz cabecilla y otros cuentos de la revolución en el Norte*  
 1931 Nellie Campobello *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*  
 1953 Juan Rulfo *El llano en llamas*  
 1954 Elena Poniatowska *Lilas Kikus*  
 1955 Ramón Rubín *La sombra de Techincuañe*  
 1981 Carlos Fuentes *Agua quemada*  
 1981 Hernán Lara Zavala *De Zitilchén*  
 1995 Carlos Fuentes *La frontera de cristal*

## Menton 2006

- 1985 Rosa María Britton *¿Quién inventó el mambo?*  
 1993 Pedro Rivera *Las huellas de mis pasos*  
 1995 Rosa María Britton *“Semana de la mujer” y otras calamidades*  
 1997 Gloria Guardia *Cartas apócrifas*

## Noguerol Jiménez 2008

- 1872-1919 Ricardo Palma *Tradiciones peruanas*  
 1905 Leopoldo Lugones *La guerra gaucha*  
 1926 Horacio Quiroga *Los desterrados*  
 1928-1935 Roberto Arlt *Aguafuertes porteñas*  
 1943 Wenceslao Fernández Flórez *El bosque animado*  
 1950 Manuel Mujica Láinez *Misteriosa Buenos Aires*  
 1951 Luis Romero *La noria*  
 1953 Juan Rulfo *El llano en llamas*  
 1954 Mauricio Magdaleno *El ardiente verano*  
 1959 Eraclio Zepeda *Benluzul*  
 1959 Luis Goytisolo *Las afueras*  
 1959 Mario Benedetti *Montevideanos*  
 1960 Rosario Castellanos *Ciudad Real*  
 1970 Julio Ricci *Los maniáticos*  
 1973 Julio Ramón Ribeyro *La palabra del mudo*  
 1975 Luisa Valenzuela *Aquí pasan cosas raras*  
 1979 Jesús Gardea *Los viernes de Lautaro*  
 1981 Hernán Lara Zavala *De Zitilchén*  
 1981 Reinaldo Arenas *Termina el desfile*  
 1983 Cristina Peri Rossi *El museo de los esfuerzos inútiles*  
 1983 Salvador Garmendia *Difuntos, extraños y volátiles*

- 1983 Salvador Garmendia *Difuntos, extraños y volátiles* venezolano  
 1983 Sandra Cisneros *La casa en Mango Street*  
 1986 Elizabeth Subercasseaux *Silendra*  
 1987 Julio Ricci *Los mareados*  
 1988 Bernardo Atxaga *Historias de Obaba*  
 1989 Federico Campbell *Tijuanenses*  
 1989 Isabel Allende *Cuentos de Eva Luna*  
 1992 Daniel Sada *Registro de causantes*  
 1992 Paloma Díaz-Mas *El sueño de Venecia*  
 1993 Julio Ricci *Los perseverantes*  
 1994 Fernando Iwasaki *Inquisiciones peruanas*  
 1995 Carlos Fuentes *La frontera de cristal*  
 2003 Javier Vascónez *Ciudad lejana*  
 1968 Alfredo Bryce Echenique *Huerto cerrado*  
 1991 Antonio López Ortega *Naturalezas menores*  
 1997 Fernando Quiñones *El coro a dos voces*  
 1899 Manuel Díaz Rodríguez *Cuentos de color*  
 1883 Manuel Gutiérrez Nájera *Cuentos frágiles*  
 1898 Manuel Gutiérrez Nájera *Cuentos color de humo*  
 1988 Tununa Mercado *Canon de alcoba*  
 2007 Cristina Siscar *La siberia*  
 2007 Julián Herbert *Cocaína Manual de usuario*  
 2007 Rodrigo Rey Rosa *Otro zoo*  
 1906 Leopoldo Lugones *Las fuerzas extrañas*  
 1981 Mauricio José Schwarz *Escenas de la realidad virtual*  
 1987 Angélica Gorodischer *Bajo las jubeas en flor*  
 1942 H Bustos Domecq *Seis problemas para don Isidro Parodi*  
 1988 Paco Ignacio Taibo II *El regreso de la verdadera araña*  
 2004 Alejandro González Foerster *Las partidas del juez Belisario Guzmán*  
 1977 Rosario Ferré *Arroz con leche*  
 1993 Luisa Valenzuela *Simetrías*  
 1992 Ana María Shua *Casa de geishas*  
 1935 Jorge Luis Borges *Historia universal de la infamia*  
 1973 Juan Rodolfo Wilcock *La sinagoga de los iconoclastas*  
 1985 Enrique Vila Matas *Historia abreviada de la literatura portátil*  
 1991 Enrique Vila Matas *Suicidios ejemplares*  
 2000 Enrique Vila Matas *Bartleby y compañía*  
 1996 Roberto Bolaño *La literatura nazi en América*

## Sánchez Carbó 2009

- 1899 Manuel Díaz Rodríguez *Cuentos de color*  
 1904 Baldomero Lillo *Sub terra*  
 1905 Leopoldo Lugones *La guerra gaucha*  
 1908 Roberto J Payró *Cuentos de Pago Chico*  
 1926 Eduardo Mallea *Cuentos para una inglesa desesperada*  
 1926 Horacio Quiroga *Los desterrados*  
 1935 Jorge Luis Borges *Historia universal de la infamia*  
 1946 y 1961 Salvador Salazar Arrué Salarrué *Cuentos de Cipotes*  
 1948 Manuel Mujica Láinez *Aquí vivieron*  
 1954 Elena Poniatowska *Los cuentos de Lilus Kikus*  
 1956 Artemio del Valle Arizpe *Cuando había virreyes*  
 1959 Mario Benedetti *Montevideanos*  
 1961 Xavier Vargas Pardo *Céfero*  
 1962 Julio Cortázar *Historias de cronopios y famas*  
 1963 Juan José Arreola *La feria*

1964 Sergio Pitoll *Infierno de todos*  
 1967 Manuel Mujica Láinez *Crónicas reales*  
 1968 Alfredo Bryce Echenique *Huerto cerrado*  
 1968 Norberto Fuentes *Condenados de condado*  
 1969 Alfredo Armas Alfonso *El osario de Dios*  
 1970 Parménides García Saldaña *El rey criollo*  
 1971 Rosario Castellanos *Álbum de familia*  
 1974 Guillermo Cabrera Infante *Vista del amanecer en el trópico*  
 1975 Gabriel García Márquez *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada*  
 1976 Eduardo Mallea *La barca de hielo*  
 1978 María Luisa Puga *Las posibilidades del odio*  
 1979 Angélica Gorodischer *Trafalgar*  
 1979 Beatriz Espejo *Muros de azogue*  
 1981 Hernán Lara Zavala *De Zitilchén*  
 1983 Manuel Mujica Láinez *Un novelista en el Museo del Prado*  
 1984 Carlos Fuentes *Agua quemada*  
 1985 Rafael F Muñoz *Relatos de la revolución*  
 1986 Guillermo Samperio *Gente de Ciudad*  
 1986 Juan Villoro *Tiempo transcurrido*  
 1988 Óscar de la Borbolla *Las vocales malditas*  
 1988 Paco Ignacio Taibo II *El regreso de la verdadera araña*  
 1988 Tununa Mercado *Canon de alcoba*  
 1989 Bruno Estañol *Fata Morgana*  
 1989 Isabel Allende *Cuentos de Eva Luna*  
 1990 Ángeles Mastretta *Mujeres de ojos grandes*  
 1990 Guadalupe Loaeza *Primero las damas*  
 1991 Ángeles Mastretta *Mujeres de ojos grandes*  
 1991 Rodrigo Fresán: *Historia Argentina*  
 1992 Héctor Aguilar Camín *Historias conversadas*  
 1992 Sandra Cisneros *Una casa en Mango Street*  
 1993 Carlos Fuentes *El naranjo o los círculos del tiempo*  
 1993 Luisa Valenzuela *Simetrías*  
 1994 Carlos Fuentes *La frontera de cristal*  
 1994 Alberto Ruy Sánchez *Cuentos de Mogador*  
 1995 Guillermo Cabrera Infante: *Delito por bailar el chachachá*  
 1996 Roberto Bolaño *La literatura nazi en América*  
 1997 Gloria Guardia *Cartas apócrifas*  
 1997 David Toscana *Historias del Lontananza*  
 1998 Juan Sebastián Gatti *Recuerdos de Lucinda y otros Grimaldi de este lado*  
 1998 Zoé Valdés *Traficantes de belleza*  
 1999 Beatriz Espejo *Cómo mataron a mi abuelo*  
 2000 Jorge Abascal Andrade *De Fátima y otros cuentos*  
 2003 Lucía Etxebarria: *Una historia de amor como otra cualquiera*  
 2004 Ana María Shua *Temporada de fantasmas*  
 2004 Carlos Fuentes *Inquieta compañía*  
 2005 Álvaro Enrígue *Hipotermia*  
 2006 Carlos Fuentes *Todas las familias felices*  
 2006 Israel Centeno *Iniciaciones*  
 2006 Mario Vargas Llosa *Travesuras de la niña mala*

### Sánchez Carbó 2010

1870 José María Roa Bárcena *Noche al raso*  
 1955 Ramón Rubín *La sombra del Techincuagüe*  
 1950 Manuel Mujica Láinez *Misteriosa Buenos Aires*

1976 Eduardo Mallea *La barca de hielo*  
 1926 Eduardo Mallea *Cuentos para una inglesa desesperada*  
 1908 Roberto J Payró *Cuentos de Pago Chico*  
 1991 Ángeles Mastretta *Mujeres de ojos grandes*

### Epple (2000)

1963 Julio Cortázar *Rayuela*  
 1963 Juan José Arreola *La feria*  
 1963 Severo Sarduy *Gestos*  
 1965 Guillermo Cabrera Infante *Tres tristes tigres*  
 1965 Salvador Elizondo *Farabeuf o la crónica de un instante*  
 1967 José Emilio Pacheco *Morirás lejos*  
 1967 Macedonio Fernández *Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)*  
 1967 Severo Sarduy *De donde son los cantantes*

### Brescia y Romano eds (2006)

1857 Díaz Covarrubias *Impresiones y sentimientos*  
 1896 Alberto Leduc *Fragatita y otros cuentos*  
 1897 José María Roa Bárcena *Noche al raso*  
 1904 Baldomero Lillo *Sub Terra*  
 1904 Clemente Palma *Cuentos malévolos*  
 1905 Leopoldo Lugones *La guerra gaucha*  
 1908 Roberto J Payró *Cuentos de Pago Chico*  
 1910 Alberto Gerchunoff *Los gauchos judíos*  
 1921 Atilio Chiápori *Borderland*  
 1923 Mariano Azuela *La malhora*  
 1926 Horacio Quiroga *Los desterrados*  
 1927 Martín Luis Guzmán *El águila y la serpiente*  
 1928 Rafael E Muñoz *El feroz cabecilla y otros cuentos de la Revolución en el norte*  
 1931 Roberto J Payró *Charlas de un optimista*  
 1935 Jorge Luis Borges *Historia universal de la infamia*  
 1936 Eduardo Mallea *La ciudad junto al río inmóvil*  
 1938-1948-1956 Daniel Devoto *Paso del unicornio*  
 1940 Julio Torri *De fusilamientos*  
 1943 Arqueles Vela *Cuentos del día y de la noche*  
 1944 José González Carbalho *La ventana entreabierto*  
 1949 Juan José Arreola *Varia invención*  
 1949 Manuel Mujica Láinez *Aquí vivieron*  
 1949 Ramón Rubín *Sarta de cuentos salobres*  
 1951 Octavio Paz *¿Águila o sol?*  
 1952 Juan José Arreola *Bestiario*  
 1952 Ramón Rubín *El canto de la grilla*  
 1953 Juan Rulfo *El llano en llamas*  
 1953 Rodolfo Walsh *Variaciones en rojo*  
 1954 Elena Poniatowska *Lilus Kikus*  
 1954 Mauricio Magdaleno *El ardiente verano*  
 1955 Antonio di Benedetto *El pentágono*  
 1955 Ramón Rubín *La sombra del Techincuagüe*  
 1957 Antonio Helú *La obligación de asesinar*  
 1957 Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero *Manual de zoología fantástica*  
 1959 Eraclio Zepeda *Benzuzul*  
 1959 Sergio Pitoll *Tiempo cercado*  
 1960 Clarice Lispector *Lazos de familia*  
 1960 Eduardo Antonio Parra *Libertad bajo palabra*  
 1960 Jorge Luis Borges *El hacedor*  
 1961 Manuel Peyrou *El árbol de Judas*  
 1962 Julio Cortázar *Historias de cronopios y de famas*

- 1963 Juan José Arreola *La feria*  
1963 María Hortensia Lacau *El oficio de vivir*  
1964 Clarice Lispector *A legião estrangeira Contos e crónicas*  
1964 Edgardo Pesante *Criaturas de la guerra*  
1964 Elena Garro *La semana de colores*  
1966 Jesús Díaz *Los años duros*  
1966 Marco Denevi *Falsificaciones*  
1966 Virgilio Díaz Grullón *Crónicas de Alto Cerro*  
1967 Eduardo Mallea *La barca de hielo*  
1967 René Avilés Fabila *Los juegos*  
1968 Alfredo Bryce Echenique *Huerto cerrado*  
1968 Cristina Peri Rossi *Los museos abandonados*  
1968 Eduardo Mallea *La red*  
1968 Francisco Tario *Una violeta de más*  
1968 Norberto Fuentes *Condenados de Condado*  
1969 Augusto Monterroso *La oveja negra y demás fábulas*  
1969 Sergio Golwarz *Infundios ejemplares*  
1970 Ulalume González de León *A cada rato lunes*  
1971 Clarice Lispector *Felicidade clandestina*  
1971 Federico Peltzer *El silencio*  
1971 Juan José Arreola *Palindroma*  
1973 Angélica Gorodischer *Bajo las jubeas en flor*  
1974 Clarice Lispector *A via crucis do corpo*  
1974 Guillermo Cabrera Infante *Vista del amanecer en el trópico*  
1974 Roque Dalton *Las historias prohibidas de Pulgarcito*  
1975 Daniel Leyva *¿ABCDErío o AbeCeDamo?*  
1975 José Agustín *Cerca del fuego*  
1976 Enrique Anderson Imbert *Cuentos en miniatura*  
1976 Guillermo Cabrera Infante *Exorcismos de estilo*  
1976 Luis Rafael Sánchez *La guaracha del Macho Camacho*  
1976 Rolando Hinojosa *Klail City*  
1977 Eduardo Heras León *Acero*  
1977 Elvira Orpheé *La última conquista de El Ángel*  
1978 María Luisa Puga *Las posibilidades del odio*  
1979 Angélica Gorodischer *Trafalgar*  
1979 Beatriz Espejo *Muros de azogue*  
1979 Gustavo Sainz *Fantasmas aztecas*  
1979 Inés Arredondo *Río subterráneo*  
1979 Jesús Gardea *Los viernes de Lautaro*  
1979 Noé Jitrik *Objetos reconstruidos*  
1980 Elena Garro *Andamos huyendo Lola*  
1980 Hugo Hiriart *Disertación sobre las telarañas, Cosas*  
1980 Senel Paz *El niño aquel*  
1981 Carlos Fuentes *Agua quemada: un cuarteto narrativo*  
1981 Guillermo Samperio *Textos extraños*  
1981 Hernán Lara Zavala *De Zitilchén*  
1981 Hugo Hiriart *Cuadernos de Gofa*  
1982 Paco Ignacio Taibo II *Héroes convocados*  
1983 Angélica Gorodischer *Kalpa Imperial vol 1*  
1983 David Sánchez Juliao *Pero sigo siendo el rey*  
1983 Sandra Cisneros *The House on Mango Street*  
1984 Ana María Shua *La sueñera*  
1984 Angélica Gorodischer *Kalpa Imperial vol 2*  
1984 Juan García Ponce *El gato*  
1984 Luis Britto García *Me río del mundo*  
1985 Rosa María Britton *¿Quién inventó el mambo?*  
1986 Dante Medina *Léerere*  
1986 Guillermo Samperio *Gente de la ciudad*  
1987 Agustín Monsreal *La banda de los enanos calvos*  
1987 Gustavo Sainz *Muchacho en llamas*  
1988 Elizabeth Subercaseaux *Silendra*  
1988 Gustavo Sainz *A la salud de la serpiente*  
1988 Hernán Lavín Cerda *La felicidad y otras complicaciones*  
1988 Paco Ignacio Taibo II *El regreso de la verdadera araña*  
1988 Tununa Mercado *Canon de alcoba*  
1989 Bruno Estañol *Fata Morgana*  
1989 Carlos Fuentes *Constancia y otras novelas para vírgenes*  
1989 Cristina Peri Rossi *El museo de los esfuerzos inútiles*  
1989 Fabio Morábito *Caja de herramientas*  
1989 Federico Campbell *Tijuanenses*  
1989 Isabel Allende *Cuentos de Eva Luna*  
1989 Luis Rafael Sánchez *La importancia de llamarse Daniel Santos*  
1989 Manuel Mejía Valera *Adivinanzas*  
1989 Mario Benedetti *Despistes*  
1989 René Avilés Fabila *Los animales prodigiosos*  
1990 Guillermo Samperio *Cuaderno imaginario*  
1990 Martha Cerda *La señora Rodríguez y otros mundos*  
1991 Angélica Gorodischer *Las repúblicas*  
1991 Enrique Serna *Amores de segunda mano*  
1991 Mauricio José Schwarz *Escenas de la realidad virtual*  
1991 Nellie Campobello Cartucho *Relatos de la lucha en el norte de México*  
1991 Pedro Ángel Palou *Amores enormes*  
1992 Ana María Shua *Casa de Geishas*  
1992 Daniel Sada *Registro de causantes*  
1992 Felipe Garrido *La musa y el garabato*  
1992 Gabriel García Márquez *Doce cuentos peregrinos*  
1993 Beatriz Espejo *El canto del pecador*  
1993 Carlos Fuentes *El naranjo o los círculos del tiempo*  
1994 Claribel Alegría *Luisa en el país de la realidad*  
1994 Luis Humberto Crosthwaite *La luna siempre será un amor difícil*  
1994 Pedro Rivera *Las huellas de mis pasos*  
1995 Carlos Fuentes *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos*  
1995 Monica Lavín *Retazos*  
1995 Rosa María Britton *“Semana de la mujer” y otras calamidades*  
1996 Eduardo Antonio Parra *Los límites de la noche*  
1996 Norberto de la Torre *Ciudad por entregas*  
1997 Angélica Gorodischer *Mala noche y parir hembra*  
1997 David Toscana *Historias del Lontananza*  
1997 Gloria Guardia *Cartas apócrifas*  
1997 Ignacio Trejo Fuentes *Crónicas romanas*  
1998 Agustín Monsreal *Las terrazas del purgatorio*  
1998 Angélica Gorodischer *Cómo triunfar en la vida*  
1998 Eduardo Galeano *Patas arriba*  
1998 Javier Vásconez *Un extraño en el puerto*  
1998 José Ramón Ruisánchez *Remedios infalibles contra el hipo*  
1998 Leonardo Valencia *La luna nómada*  
1999 César Aira *Haikus*  
1999 Fernando del Paso *Cuentos dispersos*  
1999 Otto-Raúl González *Sea breve*  
1999 Saúl Ibargoyen *Bichario*  
2000 Ana María Shua *Botánica del caos*  
2000 Hugo Hiriart *Discutibles fantasmas, Rarezas*  
2000 Luis Humberto Crosthwaite *Estrella de la calle sexta*  
2000 Marcelo Báez *Tierra de Nadia*  
2000 Óscar de la Borbolla *Dios sí juega a los dados*



## Sánchez Carbó 2012

- 1986 Juan Villoro, *Tiempo transcurrido Crónicas imaginarias*  
1990 Isabel Allende, *Cuentos de Eva Luna*  
1992 Gabriel García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*  
1993 Rodrigo Fresán, *Historia Argentina*  
1994 Carlos Fuentes, *La frontera de cristal*  
1995 Guillermo Cabrera Infante *Delito por bailar el chachachá*  
2001 Alfredo Bryce Echenique *Guía triste de París*  
2004 Lucía Etxebarria, *Una historia de amor como otra cualquiera*  
2005 Óscar Borbolla, *Asalto al infierno y otras ucronías*  
2005 Álvaro Enrigue, *Hipotermia*

## Estudios en francés

### Ricard 1976

- 1353 Doccacio *Decameron*  
1430 *Quinze joies de mariage*  
1461 Philippe Pot, *Cent nouvelles nouvelles*  
1465 Martial d'Auvergne, *Arrets d'amour*  
1476 Geoffrey Chaucer, *Canterbury Tales*  
1532 Jeanne Flore, *Contes amoureux*  
1535-1537 Nicolas de Troyes, *Grand parangon des nouvelles nouvelles*  
1548 Noel du Fail, *Propos rustique*  
1558 Bonaventure des Périers, *Nouvelles recreations*  
1558 *Heptaméron*  
1572 Jacques Yver, *Printemps*  
1584 Guillaume Bouchet, *Serrées*  
1613 Miguel de Cervantes *Novelas ejemplares*  
1713 Robert Chasles les *Illustres Françaises*  
1713-1714 Marivaux *Voiture embourbée*  
1715-1735 Alain-René Lesage *Gil Blas*  
1728-1731 *Mémoires d'un homme de qualité*  
1955 Gabrielle Roy, *Rue Deschambault*  
1966 Gabrielle Roy, *Route d'Altamont*

### Audet 1998

- 1963 Julio Cortázar *Rayuela*  
1967 Raymond Queneau *Un conte à votre façon*  
1978 Georges Perec *La Vie mode d'emploi*

### Daunais 1998

- 1967 Henri Michaux *Ailleurs*  
1974 Italo Calvino *Le città invisibili*

### Guérin 1998

- 1932 Paul Éluard *Vie immédiate*

### Audet 2000

- 1957 Jorge Luis Borges, *Ficciones*  
1979 Fritz Leiber *Les racines du passé Recueil*  
1983 Monique Proulx *Sans cœur et sans reproche Nouvelles*  
1985 Italo Calvino *Palomar*  
1986 Bertrand Bergeron *Parcours improbables Nouvelles*  
1988 Bertrand Bergeron *Maisons pour touristes Nouvelles*  
1988 Jean-Yves Soucy *Amen Nouvelle*  
1989 Normand de Bellefeuille *Ce que disait Alice Nouvelles*  
1991 Andrea Canobbio *Vases de Chine Roman*  
1991 Jean-Pierre Vidal *Histoires cruelles et lamentables Nouvelles*  
1993 Bertrand Bergeron *Visa pour le réel Nouvelles*  
1993 Louise Cotnoir *La déconvenue Nouvelles*  
1994 Élise Turcotte *Caravane Nouvelles*  
1995 Françoise Tremblay *L'office des ténèbres Nouvelles*  
1996 Christiane Lahaie *Insulaires Nouvelles*

### Alduy 2003

- 1544 Maurice Scève *Délie objet de plus haute vertu*

1549 Pontus Tyard *Les Erreurs Amoureuses*  
1549-1550 Joachim Du Bellay *L'Olive*  
1553 Guillaume Des Autelz *Amoureux Repos de Guillaume Des Autelz gentilhomme Charrolois*  
1553 Pierre Ronsard *Les Amours*

### Asselin 2003

Eugène Savitzkaya 1977 *Mentir*  
Eugène Savitzkaya 1978 *Un jeune homme trop gros*  
Eugène Savitzkaya 1979 *La traversée de l'Afrique*  
Eugène Savitzkaya 1982 *La disparition de maman*  
Eugène Savitzkaya 1984 *Les morts sentent bon*  
Eugène Savitzkaya 1989 *Sang de chien*  
Eugène Savitzkaya 1992 *Marin mon cœur*  
Eugène Savitzkaya 1995 *En vie*  
Eugène Savitzkaya 1999 *Le fou civil*  
Eugène Savitzkaya 2002 *Célébration d'un mariage improbable et illimité*  
Eugène Savitzkaya 2003 *Exquise Louise*

### Audet 2003

1985 Italo Calvino *Palomar*  
1986 Italo Calvino *Collection de sable*  
1996 Caroline Lamarche *Le jour du chien Roman*

### Baetens 2003

Renaud Camus 1980 *Buena vista park*  
Renaud Camus 1998 *Etc abécédaire*  
Renaud Camus 2000 *Ne lisez pas ce livre*  
Renaud Camus 2001 *Killallusimeno*  
Renaud Camus 2002 *Est-ce que tu m'en souviens?*

### Beaudet 2003

Gaston Miron 1994 *L'homme rapaillé*  
Gaston Miron 2003 *Poèmes épars*

### Bouchet, Brault y Bissonnette 2003

Jacques Brault 1997 *Au bras des ombres*  
Jacques Brault 2000 *Poèmes*

### Peureux 2003

1597 *Recueil de diverses poésies*  
1599 *Second Recueil de diverses poésies*  
1599 *Les Muses françoises ralliées*  
1609 *Nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps*  
1613 *Les Marguerites poétiques*  
1607 *Le secretaire françois par Nathanaël Adam, secretaire de Madame de Mortemart*  
1620 *Les Delices de la poesie françoise ou dernier recueil des plus beaux vers de ce temps*  
1621 *Les Epistres d'Ovide traduites en prose*  
1622 *La Cresme des bons vers*  
1626 *Recueil des plus beaux vers*  
1627 *Recueil de lettres nouvelles*

### Bonenfant 2003

1842 Aloysius Bertrand *Gaspard de la Nuit*  
1869 Charles Baudelaire *Spleen de Paris ou Petits poèmes en prose*

### Brouillette 2003

*Libros de artista*  
Gilles Cyr 1978 *Sol inapparent*  
Gilles Cyr 1980 *Ce lieu dessin de Viviane Prost*  
Gilles Cyr 1982 *Diminution d'une pièce* dessin de César Bérénguier  
Gilles Cyr 1983 *Diminution d'une pièce*  
Gilles Cyr 1990 *Myrthios* dessin de Renée Lavaillante  
Gilles Cyr 1991 *Corrélat*s sérigraphies de Bertrand Bracaval  
Gilles Cyr 1993 *La connaissance*, illustration de Vivian Gottheim  
Gilles Cyr 1994 *Songe que je bouge*  
Gilles Cyr 1999 *Pourquoi ça gondole*

### Clément 2003

1993 Diane-Monique Daviau *La vie passe comme une étoile filante: faites un vœu*  
1990 Jean Pierre Girard 1994 *Silences*  
1994 Anne Legault *Récits de Médilhault*  
1983 Monique Proulx *Sans cœur et sans reproche*  
1992 Pierre Yergeau *Tu attends la neige, Léonard?*

### Benoît 2003

1947-76 Jean-Paul Sartre *Situations, I-X*

### Doucet 2003

1976 Louis- Philippe Hébert *Manufacture de machines*  
1977 Brian Aldiss *Last Orders*  
1987 Esther Rochon *Le traversier*  
1997 Alain Bergeron *Corps-machines et rêves d'anges*

### Dumont 2003

1937 Hector de Saint-Denys Garneau *Regards et jeux dans l'espace*  
1949 Hector de Saint-Denys Garneau *Poésies complètes*  
1971 Hector de Saint-Denys Garneau *Œuvres*  
1993 Hector de Saint-Denys Garneau *Regards et jeux dans l'espace* suivi de *Les solitudes*  
1995 Hector de Saint-Denys Garneau *Œuvres en prose*  
1996 Hector de Saint-Denys Garneau *Journal*

### Frédéric 2003

1934 Marcel Duchamp *Boîte verte*

### Mercier 2003

1951 Jacques Ferron *La barbe de François Hertel*  
1962 Jacques Ferron *Contes du pays incertain*  
1964 Jacques Ferron *Contes anglais et autres*  
1969 Jacques Ferron *Historiettes*  
1969 Jacques Ferron *Le ciel de Québec*

1970 Jacques Ferron *Le salut de l'Irlande*  
1971 Jacques Ferron *Les roses sauvages*  
1972 Jacques Ferron *Les confitures de coings*  
1973 Jacques Ferron *Du fond de mon arrière-cuisine*  
1975 Jacques Ferron *Escarmouches La longue passe*  
1981 Jacques Ferron *Rosaire, L'exécution de Maski*  
1987 Jacques Ferron *La conférence inachevée Le pas de Gamelin et autres récits*  
1990 Jacques Ferron *Les roses sauvages*

### **Runyon 2003**

1721 Montesquieu *Lettres persanes*  
1648 La Fontaine *Fables et Contes*  
1580 Montaigne *Essais*

### **Saint-Gelais 2003**

1929 Karel Capek *L'Affaire Selvin*  
1965 Alain Robbe-Grillet *La Maison de rendez-vous*  
1973 Claude Simon *Triptyque*  
1976 Brian Aldiss *Last Orders*  
1976 Gene Wolfe *The Fifth Head of Cerberus*  
1983 Monique Proulx *Sans cœur et sans reproche*  
2001 Hélène Desjardins *Le dernier roman*

### **Vaugeois 2003**

1952-1954 Paul Éluard *Anthologie des écrits sur l'art moderne*  
1965 André Breton *Le Surréalisme et la peinture*  
1971 Louis Aragon *Henri Matisse, roman*

## 2.2. Corpora según países

### Argentina

- 1905 Leopoldo Lugones *La guerra gaucha*  
1906 Leopoldo Lugones *Las fuerzas extrañas*  
1908 Roberto J Payró *Cuentos de Pago Chico*  
1910 Alberto Gerchunoff *Los gauchos judíos*  
1926 Eduardo Mallea *Cuentos para una inglesa desesperada*  
1926 Horacio Quiroga *Los desterrados*  
1928-1935 Roberto Arlt *Aguafuertes porteñas*  
1935 Jorge Luis Borges *Historia universal de la infamia*  
1936 Eduardo Mallea *La ciudad junto al río inmóvil*  
1939 Roberto Payró *Pago Chico*  
1942 H Bustos Domecq (J.L.Borges y A.B.C) *Seis problemas para don Isidro Parodi*  
1950 Manuel Mujica Láinez *Misteriosa Buenos Aires*  
1957 Borges Jorge Luis *Ficciones*  
1960 Jorge Luis Borges *El hacedor*  
1962 Julio Cortázar *Historia de cronopios y de famas*  
1963 Julio Cortázar *Rayuela*  
1965 Marco Denevi *Falsificaciones*  
1973 Juan Rodolfo Wilcock *La sinagoga de los iconoclastas*  
1975 Luisa Valenzuela *Aquí pasan cosas raras*  
1976 Eduardo Mallea *La barca de hielo*  
1979 Julio Cortázar *Un tal Lucas*  
1984 Ana María Shua *La sueñera*  
1987 Angélica Gorodischer *Bajo las jubeas en flor*  
1988 Tununa Mercado *Canon de alcoba*  
1992 Ana María Shua *Casa de geishas*  
1992 Marco Denevi *El jardín de las delicias*  
1993 Luisa Valenzuela *Simetrías*  
1999 César Aira *Haikus*  
2000 Ana María Shua *Botánica del caos*  
2004 Alejandro González Foerster *Las partidas del juez Belisario Guzmán*  
2007 Cristina Siscar *La siberia*

### Brasil

- 1944 Jorge Amado *Sao Jorge deus Ilheus*  
1960 Clarice Lispector *Laços de família*  
1964 Clarice Lispector *A Legião estrangeira*  
1971 Clarice Lispector *Felicidade clandestina*  
1974 Clarice Lispector *A Via Crucis do corpo*

### Chile

- 1968 Alfredo Bryce Echenique *Huerto cerrado*  
1986 Elizabeth Subercasseaux *Silendra*  
1988 Hernán Lavín Cerda *La felicidad y otras complicaciones*  
1989 Isabel Allende *Cuentos de Eva Luna*  
1989 Laura Esquivel *Como agua para chocolate*  
1996 Roberto Bolaño *La literatura nazi en América*

### Cuba

- 1949 Alejo Carpentier *El reino de este mundo*  
1981 Reinaldo Arenas *Termina el desfile*  
1998 Rodrigo Rey Rosa *Ningún lugar sagrado*  
2000 Ivonne Lamazares *The Sugar Island*  
1973 Julio Ramón Ribeyro *La palabra del mudo*

### España

- 1943 Wenceslao Fernández Flórez *El bosque animado*  
1951 Luis Romero *La noria*  
1959 Luis Goytisolo *Las afueras*  
1960 Miguel Delibes *Viejas historias de Castilla la Vieja*  
1985 Enrique Vila Matas *Historia abreviada de la literatura portátil*  
1988 Bernardo Atxaga *Historias de Obaba*  
1991 Enrique Vila Matas *Suicidios ejemplares*  
1992 Paloma Díaz-Mas *El sueño de Venecia*  
1997 Fernando Quiñones *El coro a dos voces*  
2000 Enrique Vila Matas *Bartleby y compañía*  
2001 Berta Vias *Ladera norte*  
2007 Elvira Navarro *La ciudad en invierno*

### Estados Unidos

- 1820 Washington Irving *The Sketch Book*  
1829 Sarah Josephs Hale *Sketches of American Character*  
1838 Eliza Buckminster Lee *Sketches of a New England Village, in the Last Century*  
1838-42 Nathaniel Hawthorne "Legends of the Province House" *Twice-Told Tales*  
1846 Nathaniel Hawthorne *Moses from and Old Manse*  
1855 Augustus Baldwin Longstreet *Georgia Scenes*  
1856 Herman Melville *The Piazza Tales*  
1871 Harriet Beecher Stowe Sam Larson *Oldtown Fireside Stories*  
1872 Frances E W Harper *Sketches of Southern Life*  
1877 Sarah Orne Jewett *Deephaven*  
1879 George Washington Cable *Old Creole Days*  
1880 Constance Fenimore Woolson *Rodman the Keeper: Southern Sketches*  
1884 Mary Noailles Murfree *In the Tennessee Mountains*  
1889-90 Stephen Crane *Willomville Stories*  
1891 Hamlin Garland *Main-Travelled Roads*  
1893 Grace King *Balcony Stories*  
1894 Kate Chopin *Bayou Folk*  
1895 James William Sullivan *Tenement Tales of New York*  
1896 Sarah Orne Jewett *The Country of the Pointed Firs and Other Stories*  
1898 Margaret Deland *Old Chester Tales*  
1899 Alice Dunbar-Nelson *The Goodness of St Rocque and Other Stories*  
1899 Charles Chesnut *The Conjure Woman*  
1899 Mary Wilkins Freeman *The Jamesons*  
1902 Susie King Taylor *Reminiscences of My Life: A Black Woman Civil War Memories*  
1903 W E B Dubois *The Souls of Black Folk*  
1905 Willa Cather *The Troll Garden*  
1908 Mary Austin *The Land of Little Rain*  
1908 Zona Gale *Friendship Vittage*  
1909 Gertrude Stein *Three Lives*  
1910 Edith Wharton *Tales of Men and Ghosts*  
1910 Henry James *The Finer Grain*  
1912 Grace Sartwell Mason *Licky and His Gang*  
1912 Sui Sin Par Mrs. *Spring Fragrance*  
1913 Willa Cather *O Pioneers*  
1915 Edgar Lee Masters *Spoon River Anthology*  
1919 Sherwood Anderson *Winesburg, Ohio*  
1921 Zitkala-Sa *American Indian Stories*

- 1922 F Scott Fitzgerald *Tales of the Jazz Age*  
1922 Waldo Frank *City Block*  
1923 Jean Toomer *Cane*  
1925 Djuna Barnes *Ladies Almanac*  
1925 Ernest Hemingway *In Our Time*  
1925 John Dos Passos *Manhattan Transfer*  
1926 Francis Scott-Fitzgerald *All the Sad Young Men*  
1927 Ernest Hemingway *Men Without Women*  
1927 Jean Rhys *The Left Bank*  
1927 Thornton Wilder *The Bridge of San Luis Rey*  
1929 Theodore Dreiser *A Gallery of Women*  
1930 Katherine Ann Porter *Flowering Judas*  
1930 Michael Gold *Jews Without Money*  
1932 John Stenbeck *The Pastures of Heaven*  
1933 John Stenbeck *The Red Pony*  
1933 Mourning Dove *Coyote Stories*  
1934 Caroline Gordon *Aleck Maury, Sportsman*  
1935 John Steinbeck *Tortilla Flat*  
1935 Zora Neale Hurston *Mules and Men*  
1936 Djuna Barnes *Nightwood*  
1938 William Faulkner *The Unvanquished*  
1938 John Stenbeck *The Long Valley*  
1938-40 Richard Wright *Uncle Tom Children*  
1939 John Steinbeck *The Grapes of Wrath*  
1939 William Faulkner *The Wild Palms*  
1940 William Saroyan *My Name is Aram*  
1942 William Faulkner *Go, Down, Moses*  
1943 Erskine Caldwell *Georgia Boy*  
1943 Eudora Welty *The Wide Net*  
1946 Edmund Wilson *Memoirs of Hecate County*  
1947 Eudora Welty *The Golden Apples*  
1949 William Faulkner *Knight Gambit*  
1950 Ray Bradbury *Martian Chronicles*  
1951 Kay Boyle *The Smoking Mountain*  
1952 Flannery O'Connor *Wise Blood*  
1952 Ray Bradbury *The Illustrated Man*  
1953 J D Salinger *Nine Stories*  
1953 John Cheever *The Enormous Radio And Other Stories*  
1955 Flannery O'Connor *A Good Man is Hard to Find*  
1954 Peter Taylor *The Widows of Thornton* composite  
1957 Harvey Swados *On The Line*  
1957 Mary McCarthy *Memories of a Catholic Girlhood*  
1957 Ray Bradbury *Dandelion Wine*  
1958 John Cheever *The Housebreaker of Shady Hill and other stories*  
1959 Paule Marshall *Brown Girl, Brownstones*  
1960 Grace Paley *Enormous Changes at the Last Minute*  
1960 Flannery O'Connor *The Violent Bear It Away*  
1960 Grace Paley *Enormous Changes at the Last Minute*  
1964 John Updike *Olinger Stories*  
1965 Flannery O'Connor *Everything That Rises Must Converge*  
1965 James Baldwin *Going to Meet the Man*  
1968 Ernest Gaines *Bloodline*  
1968 John Barth *Lost in the Funhouse*  
1969 Robert Coover *Pricksongs and Descants*  
1969 Scott Momaday *The Way to Rainy Mountain*  
1970 Reynolds Price *Permanent Errors*  
1971 Tomás Rivera *...y no se lo tragó la tierra*  
1973 Alice Walker *In Love and Trouble*  
1973 Rolando Hinojosa *Estampas del Valle*  
1974 Joyce Carol Oates *The Goddess and Other Women*  
1976 Maxine Hong Kingston *The Woman Warrior*  
1976 Raymond Carver *Will You Please Be Quiet, Please?*  
1976 Renata Adler *Speedboat*  
1976 Thomas Tryon *Crowned Heads*  
1977 Rolando Hinojosa *Generaciones y semblanzas*  
1979 Jayne Ann Phillips *Black Tickets*  
1979 John Updike *Too Far to Go*  
1980 Maxine Hong Kingston *China Men*  
1981 Leslie Marmon Silko *Storyteller*  
1981 Raymond Carver *What We Talk about When We Talk About Love*  
1981 Russell Banks *Trailerpark*  
1981 Sam Shepard *Hawk Moon*  
1982 Charles Johnson *The Sorcerer Apprentice*  
1982 Gloria Naylor *The Women of Brewster Place*  
1982 Sam Shepard *Motel Chronicles*  
1982 Ursula K Le Guinn *The Compase Rose*  
1983 Raymond Carver *Cathedral*  
1983 Scott Russell Sanders *Wilderness Plots*  
1984 Harriet Doerr *Stones for Ibarra*  
1984 Louise Erdrich *Love Medicine*  
1984 Sandra Cisneros *The House on Mango Street*  
1985 Hisaye Yamamoto *Seventeen Syllables*  
1985 Jamaica Kincaid *Annie John*  
1986 Denice Chavez *The Last of the Menu Girls*  
1986 Susan Minot *Monkeys*  
1987 Jayne Anne Phillips *Fast Lanes*  
1989 Amy Tan *The Joy Luck Club*  
1989 Bobbie Ann Mason *Love Life*  
1990 Tim O'Brien *The Things They Carried*  
1991 Gerald Vizenor *Landfill Meditation: Crossblood Stories*  
1991 Julia Alvarez *How the Garcia Girls Lost their Accents*  
1991 Sam Shepard *Cruising Paradise*  
1991 Sandra Cisneros *Woman Hollering Creek*  
1991 Ursula Le Guin *Searoad*  
1992 Paul Auster *The Red Notebook*  
1992 Ray Bradbury *Green Shadows, White Whale*  
1992 Robert Olen Butler *A Good Scent from a Strange Mountain*  
1993 Margaret Laurence *A Bird in the House*  
1993 Sherman Alexie *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven*  
1994 Sherman Alexie *Reservation Blues*  
1996 Robert Olen Butler *Tabloid Dreams*  
1999 Stephen King *Hearts in Atlantis*  
2000 Melissa Bank *The Girls' Guide to Hunting and Fishing*  
2001 Fran Zell *The Marcy Stories*  
2001 Mary Caponegro *The Complexities of Intimacy*  
2002 Shelley Jackson *The Melancholy of Anatomy*  
2003 Edward P Jones *Lost in the City*  
2003 Sam Shepard *Great Dream of Heaven*  
2004 Denise Chavez *The Last of the Menu Girls*  
2005 Chuck Palahniuk *Haunted*  
2005 Elizabeth McKenzie *Stop That Girl*  
2007 Dennis Latham *Sudden Victims*  
2010 Sam Shepard *Day Out of Days*  
2017 Sam Shepard *The One Inside*

## Francia y Canada

1430 Anónimo *Quinze joies de mariage*

- 1461 Philippe Pot *Cent nouvelles nouvelles*  
1465 Martial d'Auvergne *Arrets d'amour*  
1532 Jeanne Flore *Contes amoureux*  
1535-1537 Nicolas de Troyes *Grand parangon des nouvelles nouvelles*  
1544 Maurice Scève *Délie object de plus haulte vertu*  
1548 Noel du Fail *Propos rustique*  
1549 Pontus Tyard *Les Erreurs Amoureuses*  
1549-1550 Joachim Du Bellay *L'Olive*  
1553 Guillaume Des Autelz *Amoureux Repos de Guillaume Des Autelz gentilhomme Charrolois*  
1553 Pierre Ronsard *Les Amours*  
1558 Bonaventure des Périers *Nouvelles recreations*  
1572 Jacques Yver *Printemps*  
1580 Montaigne *Essais*  
1584 Guillaume Bouchet *Serrées*  
1648 La Fontaine *Fables et Contes*  
1713 Robert Chasles: les *Illustres Françaises*  
1713-1714 Marivaux *Voiture embourbée*  
1715-1735 Alain-René Lesage *Gil Blas*  
1721 Montesquieu *Lettres persanes*  
1728-1731 *Mémoires d'un homme de qualité*  
1842 Bertrand Aloysius *Gaspard de la Nuit*  
1869 Charles Baudelaire *Spleen de Paris ou Petits poèmes en prose*  
1880 Gustave Flaubert *Trois Contes*  
1896 Duncan Campbell Scott *In the Village of Viger* (Canada)  
1896 Marcel Schwob *La Croisade des enfants*  
1912 Stephen Leacock *Sunshine Sketches of a Little Town*  
1919 J G Sime *Sister Woman*  
1922 Frederick Philip Grove *Over Prairie Trails*  
1932 Paul Éluard *Vie immédiate*  
1934 Marcel Duchamp *Boîte verte*  
1937 Hector de Saint-Denys Garneau *Regards et jeux dans l'espace*  
1938 Nathalie Sarraute *Tropismes*  
1939 Antoine de Saint-Exupéry *Terres des hommes*  
1941 Emily Carr *Klee Wyck* (Canada)  
1947-76 Sartre Jean-Paul *Situations, I-X*  
1949 Hector de Saint-Denys Garneau *Poésies complètes*  
1951 Jacques Ferron *La barbe de François Hertel* (Canada)  
1952-1954 Paul Éluard *Anthologie des écrits sur l'art moderne*  
1955 Gabrielle Roy *Rue Deschambault* (Canada)  
1957 Albert Camus *L'exile et le royaume*  
1962 Jacques Ferron *Contes du pays incertain* (Canada)  
1962 George Elliott *The Kissing Man*  
1964 Jacques Ferron *Contes anglais et autres*  
1965 André Breton *Le Surréalisme et la peinture*  
1965 Alain Robbe-Grillet *La Maison de rendez-vous*  
1966 Gabrielle Roy *Route d'Altamont* (Canada)  
1967 Henri Michaux *Ailleurs*  
1967 Raymond Queneau *Un conte à votre façon*  
1969 Jacques Ferron *Historiettes* (Canada)  
1969 Jacques Ferron *Le ciel de Québec* (Canada)  
1970 Jacques Ferron *Le salut de l'Irlande* (Canada)  
1970 Margaret Laurence *A Bird in the House* (Canada)  
1971 Alice Munro *Lives of Girls and Women* (Canada)  
1971 Louis Aragon *Henri Matisse, roman*  
1971 Jacques Ferron *Les roses sauvages* (Canada)  
1971 Hector de Saint-Denys Garneau *Œuvres*  
1972 Jacques Ferron *Les confitures de coings* (Canada)  
1973 Jacques Ferron *Du fond de mon arrière-cuisine* (Canada)  
1973 Claude Simon *Triptyque*  
1975 Jacques Ferron *Escarmouches La longue passe* (Canada)  
1976 Louis-Philippe Hébert *Manufacture de machines*  
1977 Alice Munro *Who Do You Think You Are* (Canada)  
1977 Eugène Savitzkaya *Mentir* (Canada)  
1978 Georges Perec *La Vie mode d'emploi*  
1978 Eugène Savitzkaya *Un jeune homme trop gros* (Canada)  
1979 Eugène Savitzkaya *La traversée de l'Afrique* (Canada)  
1980 Renaud Camus *Buena vista park* (Canada)  
1981 Jacques Ferron *Rosaire, L'exécution de Maski* (Canada)  
1982 Sandra Birdsell *Night Traveler* (Canada)  
1982 Savitzkaya Eugène *La disparition de maman* (Canada)  
1983 Proulx Monique *Sans cœur et sans reproche* Nouvelles  
1984 Sandra Birdsell *Ladies of the House* (Canada)  
1984 Eugène Savitzkaya *Les morts sentent bon* (Canada)  
1986 Bertrand Bergeron *Parcours improbables* Nouvelles  
1987 Jacques Ferron *La conférence inachevée Le pas de Gamelin et autres récits* (Canada)  
1987 Esther Rochon *Le traversier*  
1988 Bertrand Bergeron *Maisons pour touristes* Nouvelles  
1988 Jean-Yves Soucy *Amen* Nouvelle  
1989 Normand de Bellefeuille *Ce que disait Alice* Nouvelles  
1989 Eugène Savitzkaya *Sang de chien*  
1989 Thomas King *Medicine River*  
1990 Jacques Ferron *Les roses sauvages*  
1990 Jean Pierre Girard *Silences*  
1991 Andrea Canobbio *Vases de Chine Roman*  
1991 Jean-Pierre Vidal *Histoires cruelles et lamentables* Nouvelles  
1992 Eugène Savitzkaya *Marin mon cœur*  
1992 Pierre Yergeau *Tu attends la neige, Léonard?*  
1993 Bertrand Bergeron *Visa pour le réel* Nouvelles  
1993 Louise Cotoir *La déconvenue* Nouvelles  
1993 Diane-Monique Daviau *La vie passe comme une étoile filante: faites un vœu*  
1993 Hector de Saint-Denys Garneau *Regards et jeux dans l'espace* suivi de *Les solitudes*  
1994 Anne Legault *Récits de Médilhault*  
1994 Gaston Miron *L'homme rapaillé*  
1994 Élise Turcotte *Caravane* Nouvelles  
1995 Hector de Saint-Denys Garneau *Œuvres en prose*  
1995 Eugène Savitzkaya *En vie*  
1995 Françoise Tremblay *L'office des ténèbres* Nouvelles  
1996 Hector de Saint-Denys Garneau *Journal*  
1996 Christiane Lahaie *Insulaires* Nouvelles  
1996 Caroline Lamarche *Le jour du chien* Roman  
1997 Alain Bergeron *Corps-machines et rêves d'anges*  
1997 Jacques Brault *Au bras des ombres*  
1998 Renaud Camus *Etc abécédaire*  
1999 Eugène Savitzkaya *Le fou civil*  
2000 Jacques Brault *Poèmes*  
2000 Renaud Camus *Ne lisez pas ce livre*  
2001 Renaud Camus *Killallusimeno*  
2001 Hélène Desjardins *Le dernier roman*  
2002 Renaud Camus *Est-ce que tu m'en souviens?*  
2002 Eugène Savitzkaya *Célébration d'un mariage improbable et illimité*  
2003 Gaston Miron *Poèmes épars*  
2003 Eugène Savitzkaya *Exquise Louise*

## Guatemala

- 1959 Augusto Monterroso *Obras completas (y otros cuentos)*  
1969 Augusto Monterroso *La oveja negra y demás fábulas*  
1972 Augusto Monterroso *Movimiento perpetuo*  
2007 Rodrigo Rey Rosa *Otro zoo*

## Inglaterra, Irlanda y Australia

- 1853 Elizabeth Gaskell *Cranford*  
1903 George Moore *The Untilled Field*  
1914 James Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man*  
1914 James Joyce *Dubliners*  
1921 Virginia Woolf *Monday or Tuesday*  
1924 Virginia Woolf *Mrs Daloway Party*  
1944 Virginia Woolf *A Haunted House*  
1958-1967 Samuel Beckett *Textes pour rien 1958 – Texts for Nothing 1967*  
1985 Olga Masters *A Long Time Dying*  
2004 Tim Winton *The Turning*

## Italia

- 1353 Boccaccio *Decameron*  
1558 *Heptaméron*  
1963 Italo Calvino *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*  
1972 Italo Calvino *le città invisibili*  
1947 Liana Millu *Il fumo di Birkenau*  
1985 Italo Calvino *Palomar*

## México

- 1883 Manuel Gutiérrez Nájera *Cuentos frágiles*  
1898 Manuel Gutiérrez Nájera *Cuentos color de humo*  
1923 Mariano Azuela *La malhora*  
1927 Martín Luis Guzmán *El águila y la serpiente*  
1928 Rafael F Muñoz *El feroz cabecilla y otros cuentos de la revolución en el Norte*  
1931 Nellie Campobello *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*  
1949 Juan José Arreola *Varia invención*  
1951 Octavio Paz *¿Águila o sol?*  
1953 Juan Rulfo *El llano en llamas*  
1954 Elena Poniatowska *Los cuentos de Lilus Kikus*  
1954 Mauricio Magdaleno *El ardiente verano*  
1955 Ramón Rubín *La sombra de Techincuagüe*  
1956 Artemio del Valle Arizpe *Cuando había virreyes*  
1959 Eraclio Zepeda *Benzulul*  
1959 Sergio Pitó *Tiempo cercado*  
1960 Rosario Castellanos *Ciudad Real*  
1961 Xavier Vargas Pardo *Céfero*  
1963 Juan José Arreola *La feria*  
1971 Juan José Arreola *Palíndroma*  
1978 María Luisa Puga *Las posibilidades del odio*  
1979 Beatriz Espejo *Muros de azogue*  
1979 Jesús Gardea *Los viernes de Lautaro*  
1981 Carlos Fuentes *Agua quemada*  
1981 Guillermo Samperio *Textos extraños*  
1981 Hernán Lara Zavala *De Zitilchén*  
1981 Mauricio José Schwarz *Escenas de la realidad virtual*  
1985 Rafael F Muñoz *Relatos de la revolución*  
1986 Guillermo Samperio *Gente de la ciudad*  
1987 Agustín Monsreal *La banda de los enanos calvos*  
1988 Paco Ignacio Taibo II *El regreso de la verdadera araña*

- 1989 Federico Campbell *Tijuanenses*  
1990 Guadalupe Loaeza *Primero las damas*  
1990 Guillermo Samperio *Cuaderno imaginario*  
1990 Martha Cerda *La Señora Rodríguez y otros mundos*  
1991 Ángeles Mastretta *Mujeres de ojos grandes*  
1992 Daniel Sada *Registro de causantes*  
1992 Felipe Garrido *La Musa y el Garabato*  
1993 Beatriz Espejo *El canto del pecador*  
1993 Carlos Fuentes *El naranjo o los círculos del tiempo*  
1995 Carlos Fuentes *La frontera de cristal*  
1995 Mónica Lavín *Retazos*  
1998 Agustín Monsreal *Las terrazas del purgatorio*  
2000 Jorge Abascal Andrade *De Fátima y otros cuentos*  
2004 Carlos Fuentes *Inquieta compañía*  
2006 Carlos Fuentes *Todas las familias felices*  
2007 Julián Herbert *Cocaína Manual de usuario*

## Panamá

- 1985 Rosa María Briuon *¿Quién inventó el mambo?*  
1993 Pedro Rivera *Las huellas de mis pasos*  
1995 Rosa María Briuon *“Semana de la mujer” y otras calamidades*  
1997 Gloria Guardia *Cartas apócrifos*

## Perú

- 1872-1919 Ricardo Palma *Tradiciones peruanas*  
1904 Clemente Palma *Cuentos malévolos*  
1922 César Vallejo *Trilce*  
1923 César Vallejo *Escalas melografiadas*  
1994 Fernando Iwasaki *Inquisiciones peruanas*

## Rusia

- 1926 Isaac Babel *Red Cavalry*  
1831 Alexander Pushkin *The Tales of Belkin*  
1831-32 Nikolai Vasilevich Gogol *Evenings on a Farm near Dikanka*  
1840 Mikhail Yurevich Lermontov *A Hero of Our Time*  
1895 Alexei Turgueniev *A Sportsman Sketches*  
1929 Karel Capek *L’Affaire Selvin*

## Venezuela

- 1899 Manuel Díaz Rodríguez *Cuentos de color*  
1929 Teresa de la Parra *Memorias de Mama Blanca*  
1969 Alfredo Armas Alfonso *El osario de Dios*  
1983 Salvador Garmendia *Difuntos, extraños y volátiles*  
1984 Luis Britto García *Me río del mundo*  
1991 Antonio López Ortega *Naturalezas menores*  
2006 Israel Centeno *Iniciaciones*

## Uruguay

- 1959 Mario Benedetti *Montevideanos*  
1968 Cristina Peri Rossi *Los museos abandonados*  
1970 Julio Ricci *Los maniáticos*  
1983 Cristina Peri Rossi *El museo de los esfuerzos inútiles*  
1987 Julio Ricci *Los mareados*  
1993 Julio Ricci *Los perseverantes*  
1989 Mario Benedetti *Despistes*  
1998 Eduardo Galeano *Patatas arriba: La escuela del mundo al revés*

## Otros

- 1997 Salwa Bakr *The Golden Chariot* (Egipto)  
2002 Vijay Lakshmi Pomegranate *Dreams and Other Stories*  
(India)

2003 Javier Vazcónes *Ciudad lejana* (Ecuador)

### 2.3. Corpus total según fecha de publicación

- 1353 Doccacio *Decameron*  
1430 *Quinze joies de mariage*  
1461 Philippe Pot *Cent nouvelles nouvelles*  
1465 Martial d'Auvergne *Arrets d'amour*  
1476 Geoffrey Chaucer *Canterbury Tales*  
1532 Jeanne Flore *Contes amoureux*  
1535-1537 Nicolas de Troyes *Grand parangon des nouvelles nouvelles*  
1544 Maurice Scève *Délie object de plus haulte vertu*  
1548 Noel du Fail *Propos rustique*  
1549 Pontus Tyard *Les Erreurs Amoureuses*  
1549-1550 Joachim Du Bellay *L'Olive*  
1553 Guillaume Des Autelz *Amoureux Repos de Guillaume Des Autelz gentilhomme Charrolois*  
1553 Pierre Ronsard *Les Amours*  
1558 Bonaventure des Périers *Nouvelles recreations*  
1558 *Heptaméron*  
1572 Jacques Yver *Printemps*  
1580 Montaigne *Essais*  
1584 Guillaume Bouchet *Serrées*  
1597 *Recueil de diverses poésies*  
1599 Les Muses françaises ralliées  
1599 Second Recueil de diverses poésies  
1607 *Le secretaire françois par Nathanaël Adam secretaire de Madame de Mortemart*  
1609 *Nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps*  
1613 *Les Marguerites poétiques*  
1613 Miguel de Cervantes *Novelas ejemplares*  
1620 *Les Delices de la poesie française ou dernier recueil des plus beaux vers de ce temps*  
1621 *Les Epistres d'Ovide traduites en prose*  
1622 *La Cresme des bons vers*  
1626 *Recueil des plus beaux vers*  
1627 *Recueil de lettres nouvelles*  
1648 La Fontaine *Fables et Contes*  
1713 Robert Chasles les *Illustres Françaises*  
1713-1714 Marivaux *Voiture embourbée*  
1715-1735 Alain-René Lesage *Gil Blas*  
1721 Montesquieu *Lettres persanes*  
1728-1731 *Mémoires d'un homme de qualité*  
1800 Maria Edgeworth *Castle Rackrent*  
1820 Charles Maturin *Melmoth the Wanderer*  
1820 Washington Irving *The Sketch Book*  
1821 John Gait *Annals of the Parish*  
1824 Franz Kafka *Ein Hungerkünstler*  
1824 Lydia Sigourney *Sketch of Connecticut*  
1824 Mary Russell Mitford *Our Village*  
1824-32 Mary Russell Mitford *Our Village*  
1829 Sarah Josepha Hale *Sketches of American Character*  
1831 Alexander Pushkin *The Tales of Ivan Belkin*  
1835 Augustus Baldwin Longstreet *Georgia Scenes*  
1837 Hannah Farnham Sawyer Lee *Three Experiments of Living*  
1838 Eliza Buckminster Lee *Sketches of a New England Village in the Last Century*  
1838 Eliza Buckminster Lee *Sketches of a New England Village in the Last Century*  
1838-42 Nathaniel Hawthorne "Legends of the Province House" *Twice-Told Tales*  
1839 Caroline Kirkland *A New Home—Who'll Follow? or, Glimpses of Western Life*  
1840 Mikhail Lermontov *A Hero of Our Time* (Rusia)  
1842 Aloysius Bertrand *Gaspard de la Nuit*  
1844 A J Graves *Girllhood and Womanhood; or, Sketches of My Schoolmates*  
1844 Louisa Caroline Tuthill *The Belle, the Blue, and the Bigot*  
1844 Caroline Lee Hentz *Aunt Patty Scrap-Bag*  
1846 Donald George Mitchell *Reveries of a Bachelor; or, A Book of the Heart*  
1850 Charlotte Jerauld *Chronicles and Sketches of Hazelhurst*  
1851 Alice Cary *Clovernook; or, Recollections of Our Neighborhood in the West*  
1851 Nathaniel Hawthorne "Legends of the Province House" en *Twice-Told Tales*  
1853 Elizabeth Gaskell *Cranford*  
1853 Fanny Fern (Sarah Willis Parton) *Fern Leaves from Fanny Portfolio*  
1854 Mary Russell Mitford *Atherton*  
1855 Augustus Baldwin Longstreet *Georgia Scenes*  
1855 Ivan Turgenev *A Sportsman Sketches* (Rusia)  
1856 Anna Cora Mowatt Ritchie *Mimic Life; or, Before and behind the Curtain: A Series of Narratives*  
1856 Herman Melville *The Piazza Tales*  
1857 Díaz Covarrubias *Impresiones y sentimientos*  
1858 George Eliot *Scenes of Clerical Life*  
1861 Harriet A Jacobs *Incidents in the Life of a Slave Girl Written by Herself*  
1862 Margaret Oliphant *Passages in the Life of Mrs Margaret Maitland*  
1863 Louisa May Alcott *Hospital Sketches*  
1865 Marion Harland *Husbands and Homes*  
1865 Washington Irving *Tales of a Traveler*  
1868 Bret Harte *The Luck of Roaring Camp*  
1869 Charles Baudelaire *Spleen de Paris ou Petits poèmes en prose*  
1870 José María Roa Bárcena *Noche al raso*  
1871 Harriet Beecher Stowe *Sam Lawson's Oldtown Fireside Stories*  
1872 Frances E W Harper *Sketches of Southern Life*  
1872 Louisa May Alcott *Aunt Jo Scrap Bag*  
1872-1919 Ricardo Palma *Tradiciones peruanas*  
1875 Constance Fenimore Woolson *Nowhere: Lake Country Sketches*



- 1877 Sarah Orne Jewett *Deephaven*
- 1879 George Washington Cable *Old Creole Days*
- 1880 Constance Fenimore Woolson *Rodman the Keeper: Southern Sketches*
- 1880 Gustave Flaubert *Three Tales* (Francia)
- 1883 Manuel Gutiérrez Nájera *Cuentos frágiles*
- 1884 Mary Noailles Murfree *In the Tennessee Mountains*
- 1889 Lafcadio Hearn *Chita: A Memory of Last Island*
- 1889-90 Stephen Crane *Willomville Stories*
- 1891 Hamlin Garland *Main-Travelled Roads*
- 1891 Mary Wilkins Freeman *A New England Nun*
- 1891 Thomas Hardy *Dreams Olive Schreiner A Group of Noble Dames*
- 1892 Grace King *Balcony Stones*
- 1892 Rebecca Harding Davis *Silhouettes of American Life*
- 1893 Grace King *Balcony Stories*
- 1893 Jane Barlow *Irish Idylls*
- 1894 Brander Matthews *Vignettes of Manhattan*
- 1894 Kate Chopin *Bayou Folk*
- 1894 Selma Lagerlof *The Story of Gosta Berling* (Suecia)
- 1895 James William Sullivan *Tenement Tales of New York*
- 1896 Alberto Leduc *Fragatita y otros cuentos*
- 1896 Duncan Campbell Scott *In the Village of Viger*
- 1896 Sarah Orne Jewett *The Country of Pointed Firs and Other Stories*
- 1897 José María Roa Bárcena *Noche al raso*
- 1897 Kate Chopin *A Night in Acadia*
- 1898 Maley Bainbridge Crist *Patchwork*
- 1898 Manuel Gutiérrez Nájera *Cuentos color de humo*
- 1898 Margaret Deland *Old Chester Tales*
- 1898 Mary E Wilkins Freeman *The People of Our Neighborhood*
- 1899 Alice Dunbar-Nelson *The Goodness of St Rocque and Other Stories*
- 1899 Charles W Chesnutt *The Conjure Woman*
- 1899 Manuel Díaz Rodríguez *Cuentos de color*
- 1901 Mary Wilkins Freeman *The People of Our Neighborhood*
- 1901 Mary Wilkins Freeman *Understudies*
- 1901 Stephen Crane *Whilomville Stories*
- 1902 Susie King Taylor *Reminiscences of My Life: A Black Woman Civil War Memories*
- 1903 George Moore *The Unfilled Field*
- 1903 Mary Austin *The Land of Little Rain*
- 1903 Mary Wilkins Freeman *Six Trees*
- 1903 Sara Jeannette Duncan *The Pool in the Desert*
- 1903 W E B DuBois *The Souls of Black Folk*
- 1904 Baldomero Lillo *Sub Terra*
- 1904 Clemente Palma *Cuentos malévolos*
- 1905 Jack London *Tales of the Fish Patrol*
- 1905 Leopoldo Lugones *La guerra gaucha*
- 1905 Willa Cather *The Troll Garden*
- 1906 Joseph Conrad *The Mirror of the Sea*
- 1906 Leopoldo Lugones *Las fuerzas extrañas*
- 1907 Hamlin Garland *Main-Travelled Roads*
- 1908 Mary Austin *The Land of Little Rain*
- 1908 Roberto J Payró *Cuentos de Pago Chico*
- 1908 Zona Gale *Friendship Village*
- 1909 Annie L Burton *Memories of Childhood Slavery Days*
- 1909 Gertrude Stein *Three Lives: Stories of the Good Anna, Melantha, and the Gentle Lena*
- 1910 Alberto Gerchunoff *Los gauchos judíos*
- 1910 Edith Wharton *Tales of Men and Ghosts*
- 1910 Henry James *The Finer Grain*
- 1911 Zona Gale *Friendship Village*
- 1912 Sui Sin Far (Edith Eaton) *Mrs. Spring Fragrance*
- 1912 George Sturt *Change in the Village*
- 1912 Stephen Leacock *Sunshine Sketches of a Little Town*
- 1913 Rufino Blanco Fombona *Cuentos americanos*
- 1913 Willa Cather *O Pioneers!*
- 1914 Gertrude Stein *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms—Studies in Description*
- 1914 James Joyce *Dubliners*
- 1915 Edgar Lee Masters *Spoon River Anthology*
- 1915 Mariano Azuela, *Los de abajo*
- 1917 Elizabeth Jordan (ed) *The Sturdy Oak: A Composite Novel of American Politics*
- 1917 Horacio Quiroga *Cuentos de amor de locura y de muerte*
- 1918 Mary Wilkins Freeman *Edgewater People*
- 1918 Willa Cather *My Antonia*
- 1919 J G Sime *Sister Woman*
- 1919 Sherwood Anderson *Winesburg, Ohio*
- 1920 Anzia Yeziarska *Hungry Hearts*
- 1920 Francis Scott Fitzgerald *Flappers and Philosophers*
- 1920 Washington Irving *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.*
- 1921 Atilio Chiáppori *Borderland*
- 1921 Zitkala-Sa (Gertrude Bonnin) *American Indian Stories*
- 1922 Francis Scott Fitzgerald *Tales of the Jazz Age*
- 1922 Waldo Frank *City Block*
- 1922 Frederick Philip Grove *Over Prairie Trails*
- 1923 Anzia Yeziarska *Children of Loneliness: Stories of Immigrant Life in America*
- 1923 Jean Toomer *Cane*
- 1923 Mariano Azuela *La malhora*
- 1923 Percy Lubbock *Roman Pictures*
- 1923-1955 Ernest Hemingway *In Our Time*
- 1924 Franz Kafka *Ein Hungerkünstler (Un artista del hambre)* (Chequia, Alemania)
- 1924 Leopoldo Lugones *Cuentos fatales*
- 1924 Virginia Woolf *Monday or Tuesday*
- 1925 Djuna Barnes *Ladies Almanac*
- 1925 John Dos Passes *Manhattan Transfer*
- 1925 Willa Cather *The Professor House*
- 1926 Eduardo Mallea *Cuentos para una inglesa desesperada*
- 1926 Elsie Clews Parsons *Tewa Tales*
- 1926 Eric Walrond *Tropic Death*
- 1926 Hilda Doolittle *Palimpsest*
- 1926 Horacio Quiroga *Los desterrados*
- 1926 Isaac Babel *Red Cavalry* (Rusia)
- 1926 Thornton Wilder *The Cabala*
- 1926 Zora Neale Hurston *The Eatonville Anthology*
- 1927 Aleksander Wat *Lucifer Unemployed* (Polonia)
- 1927 Ernest Hemingway *Men Without Women*
- 1927 Glenway Wescott *The Grandmothers: A Family Portrait*
- 1927 Hum-Ishu-Ma (Mourning Dove) *Cogewea, the Half-Blood: A Depiction of the Great Montana Cattle Range*
- 1927 Jean Rhys *The Left Bank*
- 1927 Julio Garmendia *La tienda de muñecos*
- 1927 Martín Luis Guzmán *El águila y la serpiente*
- 1927 Thornton Wilder *The Bridge of San Luis Rey*
- 1927 Willa Cather *Death Comes for the Archbishop*

- 1928 Djuna Barnes *Ladies' Almanack*  
1928 Louis Bromfield *The Strange Case of Miss Annie Spragg*  
1928 Rafael F Muñoz *El feroz cabecilla y otros cuentos de la revolución en el Norte*  
1928-1935 Roberto Arlt *Aguafuertes porteñas*  
1929 Karel Capek *L'Affaire Selvin*  
1929 Martín Luis Guzmán *La sombra del caudillo*  
1929 Teresa de la Parra *Memorias de Mama Blanca*  
1929 Theodore Dreiser *A Gallery of Women*  
1929 William Faulkner *The Sound and the Fury*  
1930 William Faulkner *As I Lay Dying*  
1930 Katherine Ann Porter *Flowering Judas*  
1930 Michael Gold *Jews without Money*  
1931 Dorothy Thomas *Ma Jeeter Girls*  
1931 Nellie Campobello *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*  
1931 Roberto J Payró *Charlas de un optimista*  
1931 Willa Cather *Shadows on the Rock*  
1932 John Stenbeck *The Pastures of Heaven*  
1932 Paul Éluard *Vie immédiate*  
1932 Willa Cather *Obscure Destinies*  
1933 Hum-Ishu-Ma (Mourning Dove) *Coyote Stories*  
1934 Caroline Gordon *Aleck Maury, Sportsman*  
1934 Marcel Duchamp *Boîte verte*  
1935 Hilda Doolittle *Nights*  
1935 John Steinbeck *Tortilla Flat*  
1935 Jorge Luis Borges *Historia universal de la infamia*  
1935 Zora Neale Hurston *Mules and Men*  
1936 Djuna Barnes *Nightwood*  
1936 Eduardo Mallea *La ciudad junto al río inmóvil*  
1936 Henry Miller *Black Spring*  
1937 Frederic Prokosch *The Seven Who Fleed*  
1937 Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace*  
1937 Leo Rosten *The Education of H\*y\*m\*a\*n K\*a\*p\*l\*a\*n*  
1937 Zora Neale Hurston *Their Eyes Were Watching God*  
1938 John Dos Passos *U. S. A.*  
1938 Eliza Buckminster Lee *Sketches of a New England Village, in the Last Century*  
1938 Martha Gellhorn *Two by Two*  
1938 Nathalie Sarraute *Tropisms* (Francia)  
1938 William Faulkner *The Unvanquished*  
1938-1940 Richard Wright *Uncle Tom's Children*  
1938-1948-1956 Daniel Devoto *Paso del unicornio*  
1939 Antoine de Saint-Exupéry *Terres des hommes*  
1939 William Faulkner *The Wild Palms*  
1939 Flora Thompson *Lark Rise*  
1939 John Steinbeck *The Grapes of Wrath*  
1940 Dylan Thomas *Portrait of the Artist as a young Dog*  
1940 William Faulkner *The Hamlet*  
1940 Julio Torri *De fusilamientos*  
1940 William Saroyan *My Name is Aram*  
1941 Emily Carr *Klee Wyck*  
1942 William Faulkner *Go Down, Moses*  
1942 H. Bustos Domecq *Seis problemas para don Isidro Parodi*  
1942 Mary McCarthy *The Company She Keeps*  
1943 Arqueles Vela *Cuentos del día y de la noche*  
1943 Erskine Caldwell *Georgia Boy*  
1943 Wenceslao Fernández Flórez *El bosque animado*  
1944 J. L. Borges *Ficciones*  
1944 Jorge Amado *Sao Jorge deus Ilheus* (Brasil)  
1944 José González Carbalho *La ventana entreabierto*  
1945 Jessamyn West *The Friendly Persuasion*  
1945 John Steinbeck *The Red Pony*  
1945 Josefina Niggli *Mexican Village*  
1945 William Maxwell *The Folded Leaf*  
1945 Salvador Salazar Arrué *Cuentos de cipotes*  
1946 Edmund Wilson *Memoirs of Hecate County*  
1947 Agustín Yáñez, *Al filo del agua*  
1947 Eudora Welty *The Golden Apples*  
1947 Eudora Welty *The Wide Net*  
1947 James A Michener *Tales of the South Pacific*  
1947 Liana Millu *Il fumo di Birkenau* (Italia)  
1947-76 Jean-Paul Sartre *Situations, I-X*  
1948 Manuel Mujica Láinez *Aquí vivieron*  
1949 Alejo Carpentier *El reino de este mundo* (Cuba)  
1949 Hector de Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes*  
1949 Juan José Arreola *Varia invención*  
1949 Manuel Mujica Láinez *Aquí vivieron*  
1949 Ramón Rubín *Sarta de cuentos salobres*  
1949 Toshio Mori *Yokohama, California*  
1949 William Faulkner *Knight Gambit*  
1950 Isaac Asimov *I, Robot*  
1950 Manuel Mujica Láinez *Misteriosa Buenos Aires*  
1951 William Faulkner *Requiem for a Nun*  
1951 Jacques Ferron *La barbe de François Hertel*  
1951 John Steinbeck *The Log from the Sea of Cortez*  
1951 Kay Boyle *The Smoking Mountain: Stories of Postwar Germany*  
1951 Luis Romero *La noria*  
1951 Octavio Paz *¿Águila o sol?*  
1951 Ray Bradbury *The Martian Chronicles*  
1951 Robert Pinget *Between Fantoine and Agapa* (Francia)  
1952 John D Clark et al *The Petrified Planet*  
1952 Juan José Arreola *Bestiario*  
1952 Luis Romero *La noria*  
1952 Ramón Rubín *El canto de la grilla*  
1952 Randall Jarrell *Pictures from an Institution: A Comedy*  
1952-1954 Paul Éluard *Anthologie des écrits sur l'art moderne*  
1952-1972 Julio Ramón Ribeyro *La palabra del mudo*  
1953 Antonio Di Benedetto, *El pentágono*  
1953 Augusto Roa Bastos *El trueno entre las hojas*  
1953 J D Salinger *Nine Stories*  
1953 Juan Rulfo *El llano en llamas*  
1953 Rodolfo Walsh *Variaciones en rojo*  
1954 Álvaro Cepeda Samudio *Todos estábamos a la espera*  
1954 Elena Poniatowska *Los cuentos de Lilus Kikus*  
1954 Harriette Arnow *The Dollmaker* class  
1954 Louis Auchincloss *The Romantic Egoists: A Reflection in Eight Mirrors*  
1954 Mauricio Magdaleno *El ardiente verano*  
1954 Peter Taylor *The Widows of Thornton*  
1955 Antonio di Benedetto *El pentágono*  
1955 Flannery O'Connor *A Good Man is Hard to Find*  
1955 Gabrielle Roy, *Rue Deschambault*  
1955 Ramón Rubín *La sombra del Techincuagüe*  
1956 Anna Kavan *A Scarcity of Love*  
1956 Artemio del Valle Arizpe *Cuando había virreyes*  
1957 Albert Camus *L'exile et le Royaume* (Francia)  
1957 Antonio Helú *La obligación de asesinar*  
1957 Harvey Swados *On the Line*

- 1957 Hubert Selde, Jr. *Last Exit to Brooklyn*
- 1957 Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero *Manual de zoología fantástica*
- 1957 Jorge Luis Borges *Ficciones*
- 1957 Lura Beam *A Maine Hamlet*
- 1957 Mary McCarthy *Memories of a Catholic Girlhood*
- 1957 Stanislaw Lem *The Star Diaries* (Polonia)
- 1957 Vladimir Nabokov *Pnin*
- 1958 Alejo Carpentier *Guerra del tiempo*
- 1958 Carlos Fuentes *La región más transparente*
- 1958 John Cheever *The Housebreaker of Shady Hill and other stories*
- 1958 Luis Goytisolo *Las afueras*
- 1958 Samuel Beckett *Texts for Nothing / Textes pour rien*
- 1959 Augusto Monterroso *Obras completas y otros cuentos*
- 1959 Connell Evan *Mrs. Bridge*
- 1959 Eraclio Zepeda *Benzuzul*
- 1959 Evan S Connell, Jr *Mrs. Bridge*
- 1959 Juan José Arreola *Bestiario*
- 1959 Julio Cortázar *Las armas secretas*
- 1959 Laurie Lee *Cider with Rosie*
- 1959 Luis Goytisolo *Las afueras*
- 1959 Mario Benedetti *Montevideanos*
- 1959 Paule Marshall *Brown Girl, Brownstones*
- 1959 Sergio Pitol *Tiempo cercado*
- 1959 Walter Miller, Jr *A Canticle for Leibowitz*
- 1959 William S Burroughs *Naked Lunch*
- 1960 Clarice Lispector *Lazos de familia*
- 1960 Eduardo Antonio Parra *Libertad bajo palabra*
- 1960 Italo Calvino *Our Ancestors* (Italia)
- 1960 Jorge Luis Borges *El hacedor*
- 1960 Rosario Castellanos *Ciudad Real*
- 1961 J D Salinger *Framny and Zooey*
- 1961 Manuel Peyrou *El árbol de Judas*
- 1961 Paule Marshall *Soul Clap Hands and Sing*
- 1961 Xavier Vargas Pardo *Céfero*
- 1962 Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*
- 1962 Djuna Barnes *Spillway*
- 1962 Gabriel García Márquez *Los funerales de la Mama Grande*
- 1962 George Elliott *The Kissing Man*
- 1962 Jacques Ferron *Contes du pays incertain*
- 1962 Julio Cortázar *Historias de cronopios y de famas*
- 1962 Michel Butor *Mobile: Study for a Representation of the United States* (Francia)
- 1962 Vladimir Nabokov *Pale Fire*
- 1963 Italo Calvino *Marcovaldo, or The Seasons in the City* (Italia)
- 1963 Juan José Arreola *La feria*
- 1963 Julio Cortázar *Rayuela*
- 1963 María Hortensia Lacau *El oficio de vivir*
- 1963 Nell Dunn *Up the Junction*
- 1963 Severo Sarduy *Gestos*
- 1964 Clarice Lispector *A legião estrangeira Contos e crônicas*
- 1964 Edgardo Pesante *Criaturas de la guerra*
- 1964 Elena Garro *La semana de colores*
- 1964 Jacques Ferron *Contes anglais et autres*
- 1964 Jesse Stuart *Save Every Lamb*
- 1964 John Updike *Olinger Stories*
- 1964 M F K Fisher *Sister Age*
- 1964 Sergio Pitol *Infierno de todos*
- 1965 Alain Robbe-Grillet, *La Maison de rendez-vous*
- 1965 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*
- 1965 Flannery O'Connor *Everything That Rises Must Converge*
- 1965 Guillermo Cabrera Infante *Tres tristes tigres*
- 1965 Italo Calvino *Cosmicomics* (Italia)
- 1965 James Baldwin *Going to Meet the Man*
- 1965 John Updike *Bech: A Book*
- 1965 Martha Gellhorn *Pretty Tales for Tired People*
- 1965 Paul Metcalf *Genoa*
- 1965 Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*
- 1966 Gabrielle Roy, *Route d'Altamont* (Francia)
- 1966 Harold Frederic *Stories of York State*
- 1966 Jesús Díaz *Los años duros*
- 1966 Julio Cortázar *Todos los fuegos el fuego*
- 1966 Marco Denevi *Falsificaciones*
- 1966 Virgilio Díaz Grullón *Crónicas de Alto Cerro*
- 1967 Carlos Fuentes *Cambio de piel* (México)
- 1967 Eduardo Mallea *La barca de hielo*
- 1967 Henri Michaux *Ailleurs*
- 1967 Italo Calvino *Time and the Hunter (t-Zero)*
- 1967 José Emilio Pacheco *Morirás lejos*
- 1967 Louis Auchincloss *Tales of Manhattan*
- 1967 Macedonio Fernández *Museo de la Novela de la Eterna (primera novela buena)*
- 1967 Manuel Mujica Láinez *Crónicas reales*
- 1967 Raymond Queneau, *Un conte à votre façon*
- 1967 René Avilés Fabila *Los juegos*
- 1967 Severo Sarduy *De donde son los cantantes*
- 1967 Simone de Beauvoir *The Woman Destroyed*
- 1967 Stanislaw Lem *The Cyberiad: Fables for the Cybernetic Age*
- 1968 Alexander Solzhenitsyn *The Cancer Ward*
- 1968 Alfredo Bryce Echenique *Huerto cerrado*
- 1968 Cristina Peri Rossi *Los museos abandonados*
- 1968 Eduardo Mallea *La red*
- 1968 Ernest Gaines *Bloodline*
- 1968 Francisco Tario *Una violeta de más*
- 1968 Grace Ogot *Land without Thunder*
- 1968 John Barth *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*
- 1968 Julio Cortázar *Ceremonias*
- 1968 Norberto Fuentes *Condenados de Condado*
- 1968 William Gass *In the Heart of the Heart of the Country*
- 1969 Alfredo Armas Alfonso *El osario de Dios*
- 1969 Augusto Monterroso *La oveja negra y demás fábulas*
- 1969 Bernard Malamud *Pictures of Fidelman: An Exhibition*
- 1969 Clarice Lispector *An Apprenticeship, or The Book of Delights*
- 1969 Evan S Connell, Jr *Mr Bridge*
- 1969 Frank Moorhouse *Futility and Other Animals*
- 1969 H D (Hilda Doolittle) *The Gift*
- 1969 Jacques Ferron *Historiettes*
- 1969 Jacques Ferron *Le ciel de Québec*
- 1969 N Scott Momaday *The Way to Rainy Mountain*
- 1969 Paule Marshall *The Chosen Place, The Timeless People*
- 1969 Peter Handke *The Inner World of the Outer World of the Inner World*
- 1969 Robert Coover *Pricksongs and Descants*
- 1969 Ronald Blythe *Akenfield*
- 1969 Sergio Golwarz *Infundios ejemplares*

- 1969 Stephen Crane *Tales of Whilomville*  
1970 Cristina Peri Rossi *Indicios pánicos*  
1970 Donald Barthelme *City Life*  
1970 Jacques Ferron *Le salut de l'Irlande*  
1970 John Hawkes *Lunar Landscapes*  
1970 Joyce Carol Oates *The Wheel of Love*  
1970 Julio Ricci *Los maniáticos*  
1970 Margaret Laurence *A Bird in the House*  
1970 Parménides García Saldaña *El rey criollo*  
1970 Reynolds Price *Permanent Errors*  
1970 Ulalume González de León *A cada rato lunes*  
1971 Alice Munro *Lives of Girls and Women*  
1971 Clarice Lispector *Felicidade clandestina*  
1971 Federico Peltzer *El silencio*  
1971 Guillermo Cabrera Infante *Así en la paz como en la guerra*  
1971 Hector de Saint-Denys Garneau, *Œuvres*  
1971 Jacques Ferron *Les roses sauvages*  
1971 Juan José Arreola *Palindroma*  
1971 Loren Eiseley *The Night Country*  
1971 Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*  
1971 Mark Steadman *McAfee County: A Chronicle*  
1971 Alice Munro *Lives of Girls and Women*  
1971 Rosario Castellanos *Álbum de familia*  
1971 Stanislaw Lem *A Perfect Vacuum*  
1971 Tomás Rivera *...y no se lo tragó la tierra* (EE.UU.)  
1972 Antonia Palacios *Los insulares*  
1972 Augusto Monterroso *Movimiento perpetuo*  
1972 Gabriel García Márquez *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*  
1972 Jacques Ferron *Les confitures de coings*  
1973 Alexis DeVeaux *Spirits in the Street*  
1973 Alice Walker *In Love and Trouble*  
1973 Angélica Gorodischer *Bajo las jubeas en flor*  
1973 Bernard Malamud *Rembrandt Hat*  
1973 Claude Simon, *Triptyque*  
1973 Donald Barthelme *Sadness*  
1973 F Scott Fitzgerald *The Basil and Josephine Stories*  
1973 Frank Moorhouse *The Americans, Baby: A Discontinuous Narrative of Stones and Fragments*  
1973 Ishmael Reed *Mumbo Jumbo*  
1973 Italo Calvino *The Castle of Crossed Destinies* (Italia)  
1973 Jacques Ferron *Du fond de mon arrière-cuisine*  
1973 John Barth *Chimera*  
1973 Juan Rodolfo Wilcock *La sinagoga de los iconoclastas*  
1973 Julio Ramón Ribeyro *La palabra del mudo*  
1973 Kath Walker (Oodgeroo Noonuccal) *Stradbroke Dreamtime*  
1973 Mavis Gallant *The Pegnitz Junction: A Novella and Five Short Stories*  
1974 Italo Calvino *Le città invisibili*  
1974 Clarice Lispector *A via crucis do corpo*  
1974 Guillermo Cabrera Infante *Vista del amanecer en el trópico*  
1974 John Fowles *The Ebony Tower*  
1974 Joyce Carol Oates *The Goddess and Other Women*  
1974 Roque Dalton *Las historias prohibidas de Pulgarcito*  
1975 Daniel Leyva *¿ABCDErío o AbeCeDamo?*  
1975 E M Broner *Her Mothers*  
1975 Jacques Ferron *Escarmouches La longue passe*  
1975 John Updike *Bech Is Back*  
1975 José Agustín *Cerca del fuego*  
1975 Luisa Valenzuela *Aquí pasan cosas raras*  
1975 Martha Mvungi *Three Solid Stones*  
1975 Primo Levi *The Periodic Table* (Italia)  
1975 Russell Banks *Searching for Survivors*  
1976 Brian Aldiss *Last Orders*  
1976 Cabrera Infante de *Exorcismos de estilo*  
1976 Eduardo Mallea *La barca de hielo*  
1976 Enrique Anderson Imbert *Cuentos en miniatura*  
1976 Gail Godwin *Dream Children*  
1976 Gene Wolfe, *The Fifth Head of Cerberus*  
1976 Guillermo Cabrera Infante *Exorcismos de estilo*  
1976 Joanna Russ *Alyx*  
1976 Joyce Carol Oates *Crossing the Border: Fifteen Tales*  
1976 Louis Auchincloss *The Winthrop Covenant*  
1976 Louis-Philippe Hébert, *Manufacture de machines*  
1976 Luis Rafael Sánchez *La guaracha del Macho Camacho*  
1976 Magali García Ramis *La familia de todos nosotros*  
1976 Margaret Gibson *The Butterfly Ward*  
1976 Maxine Hong Kingston *The Woman Warrior: Memoirs of a Childhood among Ghosts*  
1976 Renata Adler *Speedboat*  
1976 Rolando Hinojosa *Klail City*  
1976 Ursula K Le Guin *Orsinian Tales*  
1977 Alice Munro *Who Do You Think You Are*  
1977 Bessie Head *The Collector of Treasures*  
1977 Eduardo Heras León *Acero*  
1977 Elvira Orpheé *La última conquista de El Ángel*  
1977 Gayl Jones *White Rat*  
1977 Rosario Ferré *Arroz con leche*  
1977 Salarrué *El ángel del espejo*  
1977 Toni Morrison *Song of Solomon*  
1978 Ahmed Essop *The Hajji and Other Stories*  
1978 Alice Munro *The Beggar Maid: Stories of Flo and Rose*  
1978 Armistead Maupin *Tales of the City*  
1978 Basil Johnston *Moose Meat & Wild Rice*  
1978 Bette Howland *Blue in Chicago*  
1978 E M Broner *A Weave of Women*  
1978 William Faulkner *Knight's Gambit*  
1978 Georges Perec *La Vie mode d'emploi*  
1978 John William Corrington *The Actes and Monuments*  
1978 María Luisa Puga *Las posibilidades del odio*  
1978 Martha Gellhorn *The Weather in Africa*  
1978 Meridel LeSueur *The Girl*  
1978 Primo Levi *The Monkey Wrench* (Italia)  
1978 Shashi Deshpande *The Legacy*  
1979 Angela Carter *The Bloody Chamber*  
1979 Angélica Gorodischer *Trafalgar*  
1979 Beatriz Espejo *Muros de azogue*  
1979 Clarence Major *Emergency Exit*  
1979 Frederick Busch *Rounds*  
1979 Guillermo Cabrera Infante *Exorcismos de estilo*  
1979 Gustavo Sainz *Fantasmas aztecas*  
1979 Inés Arredondo *Río subterráneo*  
1979 Jayne Anne Phillips *Black Tickets*  
1979 Jesús Gardea *Los viernes de Lautaro*  
1979 John Updike *Too Far to Go: The Maples Stories*  
1979 Joyce Carol Oates *All the Good People I've Left Behind*  
1979 Julio Cortázar *Un tal Lucas*  
1979 Mtutuzeli Matshoba *Call Me Not a Man*  
1979 Noé Jitrik *Objetos reconstruidos*

- 1979 Joyce Carol Oates *All the Good People I've Left Behind*  
1979 Sally Miller Gearhart *The Wander ground: Stones of the Hill Women*  
1980 Elena Garro *Andamos huyendo Lola*  
1980 Gunter Grass *The Danzig Trilogy*  
1980 Hugo Hiriart *Disertación sobre las telarañas, Cosas*  
1980 Juan José Arreola *Confabulario personal*  
1980 Maxine Hong Kingston *China Men*  
1980 Michelle Cliff *Claiming an Identity They Taught Me to Despise*  
1980 Senel Paz *El niño aquel*  
1980 Varlam Shalamov *Kolyma Tales*  
1981 Alfredo Bryce Echenique *Cuentos completos*  
1981 Ana Lydia Vega, y Carmen Lugo Filippi, *Virgenes y mártires*  
1981 Anne Cameron *Daughters of Copper Woman*  
1981 Carlos Fuentes *Agua quemada: un cuarteto narrativo*  
1981 Carmen Lugo Filippi y Ana Lydia Vega *Virgenes y mártires*  
1981 Guillermo Samperio *Textos extraños*  
1981 Hernán Lara Zavala *De Zitilchén*  
1981 Hugo Hiriart *Cuadernos de Gofa*  
1981 Italo Calvino *If on a Winter Night a Traveler (Italia)*  
1981 Jacques Ferron *Rosaire, L'exécution de Maski*  
1981 Leslie Marmon Silko *Storyteller*  
1981 Mauricio José Schwarz *Escenas de la realidad virtual*  
1981 Raymond Carver *What We Talk About When We Talk About Love*  
1981 Reinaldo Arenas *Termina el desfile*  
1981 Russell Banks *Trailer-park*  
1982 A. L. Vega *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*  
1982 Andrés Rivera, *Nada que perder*  
1982 Bruce Chatwin *On the Black Hill*  
1982 Charles Johnson *Oxherding Tale*  
1982 Charles Johnson *The Sorcerer Apprentice*  
1982 Cynthia Ozick *Levitations: Five Fictions*  
1982 Gloria Naylor *The Women of Brewster Place: A Novel in Seven Stories*  
1982 Helen Hooven Santmyer *And Ladies of the Club*  
1982 Kathy Acker *Great Expectations*  
1982 Ntozake Shange *Sassafrass, Cypress & Indigo*  
1982 Olga Masters *The Home Girls*  
1982 Paco Ignacio Taibo II *Héroes convocados*  
1982 Pat Barker *Union Street*  
1982 Sandra Birdsell *Night Traveler*  
1983 Angélica Gorodischer *Kalpa Imperial vol 1*  
1983 Cristina Peri Rossi *El museo de los esfuerzos inútiles*  
1983 David Evanier *The One-Star Jew*  
1983 David Sánchez Juliao *Pero sigo siendo el rey*  
1983 Ernest Gaines *A Gathering of Old Men*  
1983 Italo Calvino *Palomar*  
1983 Jamaica Kincaid *Annie John*  
1983 Joan Chase *During the Reign of the Queen of Persia*  
1983 Joe Ashde Porter *The Kentucky Stones*  
1983 Juan Antonio Ramos, *Papo Impala está quitao*  
1983 M F K Fisher *Sister Age*  
1983 Manuel Mujica Láinez *Un novelista en el Museo del Prado*  
1983 Monique Proulx, *Sans cœur et sans reproche Nouvelles*  
1983 Njabulo Ndebele *Fools and Other Stories*  
1983 Paul Yee *Teach me to Fly, Skyfighter! and Other Stories*  
1983 Paule Marshall *Praise song for the Widow*  
1983 Raymond Carver *Cathedral*  
1983 Salvador Garmendia *Difuntos, extraños y volátiles*  
1983 Scott R Sanders *Wilderness Plots: Tales about the Settlement of the American Land*  
1984 Ana María Shua *La sueñera*  
1984 Angélica Gorodischer *Kalpa Imperial vol 2*  
1984 Carlos Fuentes *Agua quemada*  
1984 Sandra Cisneros *The House on Mango Street*  
1984 E L Doctorow *Lives of the Poets: Six Stories and a Novella*  
1984 Harriet Doerr *Stones for Ibarra*  
1984 Isabel Huggan *The Elizabeth Stories*  
1984 Jayne Anne Phillips *Machine Dreams*  
1984 Juan García Ponce *El gato*  
1984 Julian Barnes *Flaubert's Parrot*  
1984 Latife Tekin Berji Kristin: *Tales from the Garbage Hills (Turquía)*  
1984 Louise Erdrich *Love Medicine*  
1984 Luis Britto García *Me río del mundo*  
1984 Marianne Wiggins *Separate Checks: A Novel*  
1984 Sandra Birdsell *Ladies of the House*  
1984 Sandra Cisneros *The House on Mango Street*  
1984 Susan Kenney *In Another Country*  
1985 Don DeLillo *White Noise*  
1985 Enrique Vila Matas *Historia abreviada de la literatura portátil*  
1985 Garrison Keillor *Lake Wobegon Days*  
1985 Hisaye Yamamoto *Seventeen Syllables: Five Stories of Japanese American Life*  
1985 Italo Calvino, *Palomar*  
1985 Jamaica Kincaid *Annie John*  
1985 Julio Garmendia, *La tienda de muñecos*  
1985 Leslie Epstein *Goldkorn Tales*  
1985 Nicholasa Mohr *Rituals of Survival: A Woman Portfolio*  
1985 Olga Masters *A Long Time Dying*  
1985 Rafael Muñoz *Relatos de la revolución*  
1985 Reiser Kornblatt *White Water*  
1985 Rooplall Monar *Backdam People*  
1985 Rosa María Britton *¿Quién inventó el mambo?*  
1985 Ursula K Le Guin *Always Coming Home*  
1986 Ana Castillo *The Mixquiahuala Letters*  
1986 Aurora Levins Morales y Rosario Morales *Getting Home Alive*  
1986 Bertrand Bergeron, *Parcours improbables Nouvelles*  
1986 Clark Blaise *Resident Alien*  
1986 Cristina Peri Rossi *Una pasión prohibida*  
1986 Dante Medina *Léerere*  
1986 David Huddle *Only the Little Bone*  
1986 Denise Chavez *The Last of the Menu Girls*  
1986 Elizabeth Subercaseaux *Silendra*  
1986 Guillermo Samperio *Gente de Ciudad*  
1986 Italo Calvino, *Collection de sable*  
1986 Juan José Arreola *Confabulario definitivo*  
1986 Juan Villoro *Tiempo transcurrido Crónicas imaginarias*  
1986 Louise Erdrich *The Beet Queen*  
1986 Mario Benedetti *Cuentos completos*  
1986 Mark Salzman *Iron and Silk*  
1986 Patricia Henley *Friday Night at Silver Star*

- 1986 Richard Cortez Day *When in Florence: A Cycle of Stories*
- 1986 Richard Rive *District 6*
- 1986 Salvador Garmendia, *Hace mal tiempo afuera*
- 1986 Susan Minot *Monkeys*
- 1986 Tama Janowitz *Slaves of New York*
- 1987 Agustín Monsreal *La banda de los enanos calvos*
- 1987 Ana Lydia Vega *Pasión de historia y otras historias de pasión*
- 1987 Angélica Gorodischer *Bajo las jubeas en flor*
- 1987 Carrie Fisher *Postcards from the Edge*
- 1987 Claribel Alegria *Luisa in Realityland: A Novel*
- 1987 Esther Rochon, *Le traversier*
- 1987 Gloria Anzaldúa *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*
- 1987 Gustavo Sainz *Muchacho en llamas*
- 1987 Isabel Allende *Eva Luna*
- 1987 Jacques Ferron *La conférence inachevée Le pas de Gamelin et autres récits*
- 1987 John Barth *The Tidewater Tales: A Novel*
- 1987 Joyce Reiser Kornblatt *Breaking Bread*
- 1987 Julio Ricci *Los mareados*
- 1987 Michael Dorris *A Yellow Raft in Blue Water*
- 1987 Richard Ford *Rock Springs*
- 1987 Robert Coover *A Night at the Movies, Or, You Must Remember This*
- 1987 Rohinton Mistry *Tales from Firozsha Baag*
- 1987 Thea Astley *It's Raining in Mango: Pictures from a Family Album*
- 1987 Zoe Wicomb *You Can't Get Lost in Cape Town*
- 1988 Arnost Lustig *Indecent Dreams*
- 1988 Banana Yoshimoto *Kitchen*
- 1988 Bernardo Atxaga *Historias de Obaba*
- 1988 Bertrand Bergeron, *Maisons pour touristes Nouvelles*
- 1988 Bharati Mukherjee *The Middleman and Other Stories*
- 1988 Elizabeth Subercaseaux *Silendra*
- 1988 Louise Erdrich *Tracks*
- 1988 Gustavo Sainz *A la salud de la serpiente*
- 1988 Hernán Lavín Cerda *La felicidad y otras complicaciones*
- 1988 Jan Shinebourne *The Last English Plantation*
- 1988 Jean-Yves Soucy, *Amen Nouvelle*
- 1988 José Luis Palacios, *Procesos estacionarios*
- 1988 Nicolasa Mohr *In Nueva York*
- 1988 Norma Ashworth *Wapping Tales: A Kiwi in the East End*
- 1988 Óscar de la Borbolla *Las vocales malditas*
- 1988 Paco Ignacio Taibo II *El regreso de la verdadera araña*
- 1988 Thomas Shapcott *Limestone and Lemon Wine*
- 1988 Tununa Mercado *Canon de alcoba*
- 1988 William Goede *Love in Beijing and Other Stories*
- 1989 Amy Tan *The Joy Luck Club*
- 1989 Bernardo Atxaga *Obabakoak*
- 1989 Bobbie Ann Mason *Love Life*
- 1989 Bruno Estañol *Fata Morgana*
- 1989 Carlos Fuentes *Constancia y otras novelas para vírgenes*
- 1989 Cristina Peri Rossi *El museo de los esfuerzos inútiles*
- 1989 Fabio Morábito *Caja de herramientas*
- 1989 Federico Campbell *Tijuanenses*
- 1989 Isabel Allende *Cuentos de Eva Luna*
- 1989 Jimmy Buffett *Tales from Margaritaville: Fictional Facts and Factual Fictions*
- 1989 Julian Barnes *A History of the World in 10 1/2 Chapters*
- 1989 Laura Esquivel *Como agua para chocolate*
- 1989 Luis Rafael Sánchez *La importancia de llamarse Daniel Santos*
- 1989 Manuel Mejía Valera *Adivinanzas*
- 1989 Mario Benedetti *Despistes*
- 1989 Maya Sonenberg *Cartographies*
- 1989 Miriam Tlali *Footprints in the Quag: Stories and Dialogues from Soweto*
- 1989 Normand de Bellefeuille *Ce que disait Alice Nouvelles*
- 1989 René Avilés Fabila *Los animales prodigiosos*
- 1989 Sandra Cisneros *The House on Mango Street*
- 1989 Sara Suleri *Meatless Days*
- 1989 Thomas King *Medicine River*
- 1989 Tununa Mercado *Canon de alcoba*
- 1990 Ángeles Mastretta *Mujeres de ojos grandes*
- 1990 Beverly Coyle *The Kneeling Bus*
- 1990 Carmel Bird *The Bluebird Café: A Novel*
- 1990 Connie Palmen *The Laws (Holanda)*
- 1990 Guadalupe Loeza *Primero las damas*
- 1990 Guillermo Saccomanno, *Bajo Bandera*
- 1990 Guillermo Samperio *Cuaderno imaginario*
- 1990 Isabel Allende, *Cuentos de Eva Luna*
- 1990 Jacques Ferron *Les roses sauvages*
- 1990 Jamaica Kincaid *Lucy*
- 1990 Jean Pierre Girard *Silences*
- 1990 Judith Ortiz Cofer *Silent Dancing: A Partial Remembrance of a Puerto Rican Childhood*
- 1990 Martha Cerda *La señora Rodríguez y otros mundos*
- 1990 Peter Matthiessen *Killing Mister Watson*
- 1990 Roberta Fernandez *Intaglio: A Novel in Six Stories*
- 1990 Tim O'Brien *The Things They Carried*
- 1990 Yehudit Katzir *Closing the Sea (Israel)*
- 1991 Andrea Canobbio *Vases de Chine Roman*
- 1991 Andrés Rivera *El amigo de Baudelaire*
- 1991 Andrés Rivera *La sierva*
- 1991 Ángeles Mastretta *Mujeres de ojos grandes*
- 1991 Angélica Gorodischer *Las repúblicas*
- 1991 Antonio López Ortega *Naturalezas menores*
- 1991 Comelia Nixon *Now You See it*
- 1991 Dayo Okunlola *Without Extremities*
- 1991 Enrique Serna *Amores de segunda mano*
- 1991 Enrique Vila Matas *Suicidios ejemplares*
- 1991 Gilbert Sorrentino *Under the Shadow*
- 1991 Gish Jen *Typical American*
- 1991 Gretel Ehrlich *Drinking Dry Clouds: Stories from Wyoming*
- 1991 Isabel Allende *The Stories of Eva Luna*
- 1991 Jean-Pierre Vidal, *Histoires cruelles et lamentables Nouvelles*
- 1991 Joyce Carol Gates *Heat and Other Stories*
- 1991 Julia Alvarez *How the Garcia Girls Lost Their Accents*
- 1991 Leslie Marmon Silko *Almanac of the Dead*
- 1991 M G Vassanji *Uhuru Street*
- 1991 Maria Thomas (Roberta Worrick) *African Visas: A Novella and Stories*
- 1991 Mauricio José Schwarz *Escenas de la realidad virtual*
- 1991 Nellie Campobello *Cartucho Relatos de la lucha en el norte de México*
- 1991 Pedro Ángel Palou *Amores enormes*
- 1991 Rachna Mara *Of Customs and Excise*

- 1991 Rodrigo Fresán: *Historia Argentina*  
1991 Rosellen Brown *Street Games: A Neighborhood*  
1991 Sandra Birdsall Agassiz: *A Novel in Stories*  
1991 Sandra Cisneros *Woman Hollering Creek*  
1991 Ursula K. Le Guin *Searoad: Chronicles of Klatsand*  
1991 Whitney Otto *How to Make an American Quilt*  
1992 Alvaro Mutis *Maqroll: Tres Novellas*  
1992 Ana María Shua *Casa de Geishas*  
1992 Angeles Mastreta, *Mujeres de ojos grandes*  
1992 Barry Gifford *A Good Man to Know: A Semi-Documentary Fictional Memoir*  
1992 Barry Gifford *Night People*  
1992 Carrie Young *The Wedding Dress: Stories from the Dakota Plains*  
1992 Christina Garcia *Dreaming in Cuban*  
1992 Cristina Peri Rossi *Una pasión prohibida*  
1992 Daniel Sada *Registro de causantes*  
1992 David Michael Kaplan *Skating in the Dark*  
1992 Edward P. Jones *Lost in the City*  
1992 Felipe Garrido *La musa y el garabato*  
1992 Foul Anderson et al. *Murasaki: A Novel in Six Parts*  
1992 Gabriel García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*  
1992 George Garrett *Whistling in the Dark: True Stories and Other Fables*  
1992 Gloria Naylor *Bailey Café*  
1992 Héctor Aguilar Camín *Historias conversadas*  
1992 Nahid Rachlin *Veils*  
1992 Paloma Díaz-Mas *El sueño de Venecia* (Madrid)  
1992 Patricia Henley *The Secret of Cartwheels*  
1992 Pierre Yergeau, *Tu attends la neige, Léonard?*  
1992 Randall Kenan *Let the Dead Bury Their Dead: And Other Stories*  
1992 Rilla Askew *Strange Business*  
1992 Robert Olen Butler *A Good Scent from a Strange Mountain*  
1992 Rooplall Monar *High House and Radio*  
1992 Sylvia Watanabe *Talking to the Dead*  
1992 Thea Astley *Vanishing Points*  
1993 A. S. Deatt *Angels & Insects*  
1993 Alejandro Manara, *Tigre Hotel*  
1993 Beatriz Espejo *El canto del pecador*  
1993 Bertrand Bergeron, *Visa pour le réel Nouvelles*  
1993 Carlos Fuentes *El naranjo o los círculos del tiempo*  
1993 Denis Johnson *Jesus' Son: Stories*  
1993 Diane-Monique Daviau, *La vie passe comme une étoile filante: faites un vœu*  
1993 Emile Capouya *In the Sparrow Hills: Stories*  
1993 Gita Mehta *A River Sutra*  
1993 Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace suivi de Les solitudes*  
1993 Jonathan Gillman *Grasslands*  
1993 Julio Ricci *Los perseverantes*  
1993 Lionel Abrahams *The Celibacy of Felix Greenspan: A Novel in Seventeen Stories*  
1993 Louise Cotnoir, *La déconvenue Nouvelles*  
1993 Louise Erdrich *The Bingo Palace*  
1993 Luisa Valenzuela *Simetrias*  
1993 Mary Gordon *The Rest of Life: Three Novellas*  
1993 Michael Dorris *Working Men*  
1993 Ngahua Te Awakotuku *Tahuri*  
1993 Pedro Rivera *Las huellas de mis pasos*  
1993 Robert Roper *Cuervo Tales*  
1993 Rodrigo Fresán *Historia Argentina*  
1993 Stanley Elkin Van Gogh *Room at Aries: Three Novellas*  
1993 Steve Stern *A Plague of Dreamers: Three Novellas*  
1993 Steven Millhauser *Little Kingdoms: Three Novellas*  
1993 William Styron *A Tidewater Morning: Three Tales from Youth*  
1994 Alberto Ruy Sánchez *Cuentos de Mogador*  
1994 Andrés Rivera *El verdugo en el umbral*  
1994 Anne Legault *Récits de Médilhault*  
1994 Carlos Fuentes *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos*  
1994 Claribel Alegria *Luisa en el país de la realidad*  
1994 Cristina Peri Rossi, *Cosmoagonías*  
1994 Élise Turcotte *Caravane Nouvelles*  
1994 Louise Erdrich *The Bingo Palace*  
1994 Fernando Iwasaki *Inquisiciones peruanas*  
1994 José Luis Palacios *Paseos al azar*  
1994 Luis Humberto Crosthwaite *La luna siempre será un amor difícil*  
1994 Pedro Rivera *Las huellas de mis pasos*  
1994 Raúl Brasa *Las aguas madres*  
1994 Shyam Selvadurai *Funny Boy*  
1995 Antonio Dal Masetto, *Gente del Bajo*  
1995 Baldwin, James *Going to Meet the Man*  
1995 Françoise Tremblay, *L'office des ténèbres Nouvelles*  
1995 Garrett Hongo *Volcano: A Memoir of Hawai'i*  
1995 Guillermo Cabrera Infante: *Delito por bailar el chachachá*  
1995 Hector de Saint-Denys Garneau, *Œuvres en prose*  
1995 Mónica Lavín *Retazos*  
1995 Rosa María Britton *"Semana de la mujer" y otras calamidades*  
1995 Sigrid Nunez *A Feather on the Breath of God*  
1995 Wayson Choy *The Jade Peony*  
1996 Álvaro Cepeda Samudio *Los cuentos de Juana*  
1996 Russell Banks *Trailerpark*  
1996 Caroline Lamarche *Le jour du chien Roman*  
1996 Christiane Lahaie, *Insulaires Nouvelles*  
1996 Junot Díaz *Drown*  
1996 Eduardo Antonio Parra *Los límites de la noche*  
1996 Hector de Saint-Denys Garneau, *Journal*  
1996 Lois-Ann Yamanaka *Wild Meat and the Bully Burgers*  
1996 Mary Russell Mitford *Our Village*  
1996 Norberto de la Torre *Ciudad por entregas*  
1996 Roberto Bolaño *La literatura nazi en América*  
1997 Alain Bergeron, *Corps-machines et rêves d'anges*  
1997 Alejandro Rossi *La fábula de las regiones*  
1997 Angélica Gorodischer *Mala noche y parir hembra*  
1997 Antonio López Ortega, *Lunar*  
1997 David Toscana *Historias del Lontananza*  
1997 Fernando Quiñones *El coro a dos voces*  
1997 Gloria Guardia *Cartas apócrifas*  
1997 Ignacio Trejo Fuentes *Crónicas romanas*  
1997 Jamaica Kincaid *Annie John*  
1997 Peter Bacho *Dark Blue Suit and Other Stories*  
1997 Terry Watada *Daruma Days*  
1998 Agustín Monsreal *Las terrazas del purgatorio*  
1998 Andrés Rivera, *Cuentos escogidos*  
1998 Andrés Rivera, *La lenta velocidad del coraje*  
1998 Angélica Gorodischer *Cómo triunfar en la vida*

1998 Armando Romero, *Lenguas de juego. Divertimentos sobre temas conocidos.*  
 1998 Eduardo Galeano *Patas arriba*  
 1998 J. Rodolfo Wilcock, *El estereoscopio de los solitarios*  
 1998 Javier Vascónez *Un extraño en el puerto*  
 1998 José Ramón Ruisánchez *Remedios infalibles contra el hipo*  
 1998 Juan Sebastián Gatti *Recuerdos de Lucinda y otros Grimaldi de este lado*  
 1998 Leonardo Valencia *La luna nómada*  
 1998 Rodrigo Fresán, *Historia argentina*  
 1998 Zoé Valdés *Traficantes de belleza*  
 1999 Beatriz Espejo *Cómo mataron a mi abuelo*  
 1999 César Aira *Haikus*  
 1999 Fernando del Paso *Cuentos dispersos*  
 1999 Gustavo Martín Garzo *Las historias de Marta y Fernando*  
 1999 Jhumpa Lahiri *Interpreter of Maladies*  
 1999 Otto-Raúl González *Sea breve*  
 1999 Saúl Ibarigoyen *Bichario*  
 2000 Ana María Shua *Botánica del caos*  
 2000 Enrique Vila Matas *Bartleby y compañía*  
 2000 Hugo Hiriart *Discutibles fantasmas, Rarezas*  
 2000 Jorge Abascal Andrade *De Fátima y otros cuentos*  
 2000 Luis Humberto Crosthwaite *Estrella de la calle sexta*  
 2000 Marcelo Báez *Tierra de Nadia*  
 2000 Óscar de la Borbolla *Dios sí juega a los dados*  
 2001 Alfredo Bryce Echenique *Guía triste de París*  
 2001 Amy Bloom *A Blind Man Can See How Much I Love You*  
 2001 Hélène Desjardins, *Le dernier roman*  
 2003 Javier Vascónez *Ciudad lejana*  
 2003 Lucía Etxebarria *Una historia de amor como otra cualquiera*  
 2004 Alejandro González Foerster *Las partidas del juez Belisario Guzmán Argentina*  
 2004 Ana María Shua *Temporada de fantasmas*  
 2004 Carlos Fuentes *Inquieta compañía*  
 2004 Cathy Day *The Circus in Winter*  
 2004 Lucía Etxebarria *Una historia de amor como otra cualquiera*  
 2004 Tim Winton *The Turning* (Australia)  
 2005 Julia Alvarez *¡Yo!*  
 2005 Álvaro Enrigue *Hipotermia*  
 2005 Óscar Borbolla, *Asalto al infierno y otras ucronías*  
 2006 Carlos Fuentes *Todas las familias felices*  
 2006 Israel Centeno *Iniciaciones*  
 2006 Mario Vargas Llosa *Travesuras de la niña mala*  
 2007 Rebecca Barry *Later, at the Bar: A Novel in Stories*  
 2007 Cristina Siscar *La siberia*  
 2007 Julián Herbert *Cocaína Manual de usuario*  
 2007 Rodrigo Rey Rosa *Otro zoo*  
 2008 Jhumpa Lahiri *Unaccustomed Earth*



## II. Nomenclaturas en la teoría estadounidense

### 1. Nombres que parten de la novela

#### Story-novel

\* Olga Vickery's term for Faulkner's *The Unvanquished*, *Go Down, Moses*, *Knight's Gambit*, and *The Hamlet* in *The Novels of William Faulkner: A Critical Interpretation* (Baton Rouge: Louisiana State UP, 1964) 306.

Existe su equivalente en alemán: *Kurzgeschichtenroman*

\* Hildegard Schumann in *Zum Problem des kritischen Realismus bei John Steinbeck* (Halle: Max Niemeyer Verlag, 1958) 26

\* Klaus Lubbers in *Typologie der Short Story* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977) 143-62.

#### Storied novel

\* Ronald Schleifer, "Faulkner's Storied Novel: *Go Down, Moses* and the Translation of Time," *Modern Fiction Studies* 28:1 (Spring 1982): 109-27.

#### Composite novel

\* Maggie Dunn and Ann Morris, *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition* (New York: Twayne, 1995).

#### Fragmentary novel

\* D.H. Lawrence's term for Hemingway's *In Our Time* in *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, ed. Edward D. McDonald (London: Heinemann, 1936) 365.

#### Episodic novel

\* Irving Howe's term in "Sherwood Anderson's *Winesburg, Ohio*" in Wallace Stegner, ed., *The American Novel from James Fenimore Cooper to William Faulkner* (New York: Basic Books, 1965) 154-65.

\* Michael Millgate *William Faulkner* (London: Oliver and Boyd, 1961) 61.

#### Anthology novel

\* Michael Grimwood, "Pastoral and Parody: The Making of Faulkner's Anthology Novels," Diss Princeton University 1976 *DAI* 37 (1977): 5828 A.

#### Collective novel

\* Michael Toolan, "'Pantaloons in Black' in *Go Down, Moses*: The Function of the 'Breathing' Motif," *Journal of the Short Story in English* 2 (January 1984): 155-65.

#### Para-novel

\* Richard Gary in *Sarah Orne Jewett* (New Haven: Twayne Publishers, 1962) 149, about *The Country of the Pointed Firs*.

#### Rovelle

\* Dallas Marion Lemmon, Jr., "The Rovelle, or the Novel of Interrelated Stories: M. Lermontov, G. Keller, S. Anderson," Diss Indiana University 1970, *DAI* 31 (1971): 3510-A.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La palabra proviene de *roman*, o novela, y del italiano *novelle*, el plural de *novella*, cuento o relato.

## ***2. Nombres que parten del cuento***

### **Integrated short-story collection**

\* Pleasant Larus Reed "The Integrated Short-Story Collection: Studies of a Form of Nineteenth- and Twentieth-Century Fiction," Diss Indiana University 1974. *DAI* 35:10 (1975):6730-A.

### **Unified short story collection**

\* Susan Garland Mann *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide* (New York: Greenwood Press, 1989) x. xii.

### **Short story collection**

\* Kennedy "Toward a Poetics of the Short Story Cycle," 13.

### **Short story composite**

\* Silverman, Raymond Joel. "The Short Story Composite: Forms, Functions, and Applications," Diss University of Michigan 1970. *DAI* 31:12 (1970): 6633-A.]

\* Creighton, Joanne Vanish, "Dubliners and Go Down, Moses: The Short Story Composite." Diss University of Michigan 1969, *DAI* 31:4 (1970): I792-93-A.

\* Creighton, Joanne Vanish, "William Faulkner's Craft of Revision" (Detroit: Wayne State UP, 1977), 85-87

\* Lundén, Rolf (1999) *The United Stories of America. Studies on the Short Story Composite*. Rodopi, Amsterdam (Netherlands) and Atlanta (USA).

### **Short Story Compound**

\* Joseph W, Reed, Jr., *Faulkner's Narrative* (New Haven: Yale UP. 1973: 176.)

### **Short Story Sequence**

\* Robert M. Luscher. "The Short Story Sequence: An Open Book." in Lohafer and Clarey, eds., *Short Story Theory at a Crossroads*, 148-49;

\* Klaus Lubbers *Typologie der Short Story*, 1977:145-47. "Kurzgeschichtensequenz"

\* Robert M. Luscher. "John Updike's *Olinger Stories* New Light Among the Shadows" in Kennedy, ed. *Modern American Short Story Sequence*, 160-61

\* Gerald Kennedy, J. "Toward a Poetics of the Short Story Cycle." *Journal of the Short Story in English* 11 (Autumn 1988:14)

\* Gerald Kennedy, J. (1995) (ed.). *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.

### **Series**

\* John Barth "Author's Note," *Lost in the Funhouse* (New York: Doubleday, 1968:ix)

### **Story-cluster**

\* Ian Reid. *The Short Story* (London: Methuen. 1977:46)

\* Wong, "Louise Erdrich's *Love Medicine*" en Kennedy, ed., *Modern American Short Story Sequences*, 185.

### **Web of stories**

\* Wong, "Louise Erdrich's *Love Medicine*" in Kennedy, ed. *Modern American Short Story Sequences*, 172.

### **Divided narrative**

\* Bredahl, A. Carl. "The Young Thing Within": Divided Narrative and Sherwood Anderson's *Winesburg, Ohio*," *The Midwest Quarterly: A Journal of Contemporary Thought* 27:4 (Summer 1986): 423.

### **Short Story Cycle**

\* Friedrich Weltz *Vier amerikanische Erzählungszyklen* (Dissertation, University of Munich. 1953)

\* Malcolm Cowley 1960 "Introduction" to Anderson's *Winesburg, Ohio* (New York: Viking Press, 1960:14)

\* Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre* (The Hague: Mouton. 1971).

\* Klaus Lubbers, *Typologie der Short Story* (1977:147-50) *Kurzgeschichtenzyklus*

\* Susan Garland Mann (1989). *The Short Story Cycle*

### **Linked Short Story Collections**

\* Penny Zang "Linked Short Story Collections: Defining and Unifying American Short Fiction" 2008

### **Unified Short Story Collection**

\* David Jauss "Stacking Stories: Building a Unified Short Story Collection."

### III. La colección en la literatura mundial (ensayo bibliográfico)

#### 1. Panorama y alcance de las colecciones en la Antigüedad

La gran mayoría de las obras unánimemente canonizadas de la antigüedad son colecciones de textos discretos. El caso más antiguo es el *I Ching*, que Espen Aarseth (1994:94) considera el primer antecedente del hipertexto. Forest Ingram (1971:13) señala los cantos homéricos y *Metamorfosis* de Ovidio. Rolf Lundén (1999:7) incluye las épicas turquemistanas, turcas, japonesas, africanas, finlandesas e islandesas. René Audet (2000:20-22) enumera el *Ramayana* (S.III AEC) y el *Panchatantra* (S.IX) de la India, el *Konjaku monogatari-shu* (circa 1120) de Japón, la *Antología Griega* del Occidente antiguo y la *Biblia* (393) del medieval; así como la tradición poética del *Canzoniere* (1470) iniciada por Petrarca, y la narrativa inspirada en *Decameron* (1353) de Boccaccio, los *Cuentos de Canterbury* (1476) de Geoffrey Chaucer, los *Fables et Contes* (1668) de Jean de La Fontaine y las *Novelas ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes; y, finalmente, la colección ensayística en los *Essais* (1580) de Michel de Montaigne y los *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (1627) de Francisco de Quevedo. Las *Mil y una noches* influyó fuertemente en la literatura occidental del SXVIII a través de la traducción al francés de Antoine Galland en 1704, lo que produjo el desarrollo de la colección de *relatos enmarcados* o *Rahmenerzählung*. Por su parte, Laura Polastri (2006: 87) considera que:

(...) el origen de estas formas cíclicas en la tradición hispánica, cuentos unidos por un marco, proviene de un recorrido que pasa de India a Persia allí a Arabia hasta llegar a España por diversos procesos de traducción al castellano, llevados a cabo en siglos XII y XIII. Pedro Alfonso traduce al latín varios de los “cuentos” contenidos en el *Hitopadesa*, el *Barlaam y Josafat*, el *Califa* y otros *ejemplarios* orientales. Estos textos son enmarcados e incluidos, por ejemplo, en el libro *El conde Lucanor* (1335) del infante Don Juan Manuel.

Según Susan Garland Mann (1989) *ciclos épicos*, como *Le Morte D'Arthur* de Sir Thomas Malory, son colecciones en Inglés Medio que conectan cuentos independientes. Por su lado, las *Mystery plays*, populares desde el siglo XIII hasta el XVI, iniciaron el drama cíclico en Inglaterra. En poesía, el *ciclo de sonetos* fue el más importante, especialmente durante las últimas décadas del siglo XVI y la primera del XVII. Estas colecciones están conectadas por tema, acción, personaje, imágenes y tono. Los principales ejemplos son *Astrophel y Stella* (1591) de Philip Sidney, *Delia* (1592) de Samuel Daniel, *Amoretti* (1595) de Edmund Spenser, *Sonetos* (1609) de William Shakespeare e *Idea* (1619) de Michael Drayton. La importancia en Inglaterra de los *ciclos líricos y épicos* se extendió hasta el siglo XIX, con *Sonnets from the Portuguese* (1850) de Elizabeth Barrett Browning, *Modern Love* (1862) de George Meredith y *The House of Life* (1871-1881) de Dante Gabriel Rossetti. Los *poemas épicos* del siglo XVIII a menudo se subdividían en partes más o menos independientes. En *The Seasons* (1726-1730) de James Thomson, cada una de las cuatro partes se publicó originalmente por separado. Otros ejemplos son *The Task* (1785) de William Cowper, *The Borough* (1810, epopeya que consta de veinticuatro poemas epistolares) de George Crabbe, *The Ring and the Book* (1868-1869) de Robert Browning. En la Inglaterra del siglo XIX aparece la literatura serializada en periódicos y luego publicada en libro, como *Scenes of Clerical Life* (1857) de George Eliot serializada en *Blackwood's Magazine*,

las historias de Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle serializada en *The Strand Magazine* y publicadas en libro como *The Adventures of Sherlock Holmes* (1892)

En Alemania, durante el período romántico, hubo interés en la *novelle* y el *kunstmärchen*. Las colecciones de cuentos sobrenaturales generalmente estaban unificadas por un dispositivo de encuadre que introducía o justificaba el material fantástico incluido, como *Die Serapionshruder* (1819-1821) de E.T.A. Hoffmann.

En Francia, el arte del cuento se estableció firmemente entre 1829 y 1831, con la publicación en revista de una docena de *contes* por Prosper Mérimée, Honoré de Balzac y Théophile Gautier. Un ciclo temprano de cuentos francés, *Lettres de Mon Moulin* (1869) de Alphonse Daudet, utiliza un dispositivo de encuadre (“Prólogo” y la primera historia), así como referencias cruzadas internas para conectar sus reflexiones sobre la vida en Provenza.

En Rusia, escritores como Alexander Pushkin, Nikolái Gogol y Ivan Turgenev produjeron colecciones, algunas de las cuales serían conocidas y respetadas entre los lectores en inglés. Por ejemplo, *A Sportsman's Sketches or Annals of a Sportsman* (1847-1851) de Turgenev influyó en algunos de los ciclos más importantes escritos a principios del siglo XX, incluido *The Unfilled Field* (1903) de George Moore, *Winesburg, Ohio* (1919) de Sherwood Anderson e *In Our Time* (1923-55) de Ernest Hemingway. Otros ciclos importantes del siglo XIX incluyen *Los cuentos de Belkin* de Aleksandr Pushkin (1831), *Las tardes en una granja cerca de Dikanka* (1831-32) de Nikolái Gogol y *El héroe de nuestro tiempo* (1840) de Mikhail Lermontov.

Según Ricard (1976), históricamente, fue en los *recueils* que los cuentos, los relatos y otros tipos de narrativa breve, tuvieron su aparición temprana. Por ejemplo, las colecciones anónimas como el *Roman des sept sages* del siglo XII, y las *Quinze joies de mariage* (1430); los *Arrets d'Amour* de Martial d'Auvergne (circa 1465) y toda la producción influida por Boccaccio, desde las *Cent nouvelles nouvelles* (1461) y los *Contes amoureux de madame Jeanne Flore* (circa 1532) hasta *Serrées* de Guillaume Bouchet (1584) pasando por el *Grand parangon des nouvelles nouvelles* de Nicolas de Troyes (1535-1537), los *Propos rustique* de Noël du Fail (1548), las *Nouvelles récréations* de Buenaventura de Périers (1558), *Printemps* de Jacques Yver 1572 y especialmente el *Heptameron* (1558).

Finalmente, Peureux (2003) cita colecciones editoriales de autores anónimos: *Recueil de diverses poésies* (1597), *Second Recueil de diverses poésies* (1599), *Les Muses françaises ralliées* (1599), *Nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps* (1609), *Les Marguerites poétiques* (1613), *Les Delices de la poesie françoise ou dernier recueil des plus beaux vers de ce temps* (1620), *La Cresme des bons vers* (1622), *Lettres amoureuses et morales des beaux esprits de ce temps* (1609-1625), *Recueil des plus beaux vers* (1626-1627), y *Recueil de lettres nouvelles* (1627).

## 2. Usos de la colección moderna

La colección moderna, en cambio, surge del cruce de dos demandas opuestas y simultáneas en el campo literario occidental desde aproximadamente mediados del SXVIII. Por un lado, la demanda de la industria editorial de diarios y revistas por *productos textuales breves*, de circulación efímera, pobremente remunerados y desprotegidos legalmente hasta fines del SXIX. Por el otro, la demanda del *volumen* físico del libro publicado como, conjuntamente, medida, prueba y marca de distinción, prestigio y legitimación, que fija la obra en un objeto material mucho más resistente y duradero. Estas dos demandas de la *brevedad textual* y el *prestigio del libro publicado* se conjugan problemáticamente en la colección.

Estadísticamente parece ser mayoritaria la producción editorial de antologías misceláneas con diversos criterios de selección, entre los cuales el más usual es la colección de autor. Sin embargo, durante el SXX, este formato resultó adecuado también a un espectro amplio y muy diverso de contextos culturales, intereses estéticos individuales y agendas políticas de grupo. Entre esas apropiaciones tenemos:

A) la ‘nacionalista’ estadounidense, que comienza con la proclama de Sherwood Anderson acerca de *Winesburg, Ohio* y continúa en el ámbito académico con los libros de Ingram (1971), Kennedy (1995) y Lundén (1999), la tesis doctoral de Smith (2011), así como en ensayos críticos y artículos. Lo que estos autores declaran o presuponen es que, desde el SXIX, el *Short Story Cycles* ha sido y es un género nacional propio de la narrativa estadounidense. A su vez, curiosamente, Gerald Lynch (2001) lo proclama género nacional canadiense. En la misma tesitura, aparece la apropiación por parte de las teorías postcoloniales con estudios sobre los EE.UU. (Pacht 2009, Bikenstein 2010 y Kuttainen 2010), Sudáfrica (Marais 2005), Irlanda (Brouckmans 2015 y Renhak 2016), y Haití (Falquina 2014).

B) La apropiación por parte de la literatura comunitaria de mujeres (Lucas 1996, Zagarell 1988, Waugh 1989, Kelley 1995, Lister 2006 y 2007, Harde 2007 y Kadmos 2015).

C) La apropiación por parte de las literaturas étnicas en función de la representación de su estructura social y cultural (Nagel 2001, Davis 1997 y 2001, Marais 2005). Estos autores ven en el género una posibilidad versátil de representar visiones de mundo plurisubjetivas o comunitarias, alternativas a la hegemonía del individualismo masculino blanco. Además, han contribuido a la lucha por la visibilidad cultural y política de estas etnias en la hegemonía anglo.

D) La apropiación del *High Modernism* y las vanguardias históricas para experimentar con el formato (Matheny 2012), y la narrativa postmoderna para sus juegos metaliterarios (March-Russell 2011).

E) La apropiación editorial en el campo de literaturas masivas, como en el caso del Fix-Up en la ciencia ficción estadounidense en su período *dorado* entre las décadas de 1940s y 1960s.

F) Se ha extendido al medio del comic y la novela gráfica (Parker Royal 2011)

## 2.1 El *Short Story Cycle* como género nacional estadounidense<sup>2</sup>

Desde su publicación en 1919, *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson se convierte en una pieza clave en la institución del formato en género nacional estadounidense, tanto desde el punto de vista formal como desde su representatividad literaria de la diferencia nacional. Cuando en 1971 Ingram inaugura el debate, considera a *Winesburg, Ohio* como ejemplo paradigmático del género. En cartas privadas y sus *Memoirs* en la década de 1930, Anderson sostuvo que con su colección había inventado un formato propio de la literatura estadounidense, estructural y simbólicamente representativo de la estructura política y cultural de la nación.<sup>3</sup>

He (...) pensado que la forma de la novela no se ajusta a un escritor estadounidense, que es una forma introducida. Lo que se desea es una nueva soltura (...). La vida es una cosa suelta que fluye. No hay esquemas narrativos en la vida.<sup>4</sup>

¿No vivimos en un gran terruño de muchos estados sueltos y, sin embargo, todos estos estados juntos hacen algo, una tierra, un país? Declaro que la forma de mis cuentos de Winesburg (...) puede ofrecer una sugerencia a otros escritores.<sup>5</sup>

En el debate acerca de la *Americanness* de este formato narrativo se debe dar cuenta de la existencia de antecedentes europeos, especialmente uno, demasiado célebre y cercano para soslayarlo, *Dubliners* (1914) de James Joyce. Martha Curry (1980: 249) se encargará de demostrar que Anderson no leyó *Dubliners* hasta unos años después de la publicación de *Winesburg* en 1919 y analiza afinidades y diferencias formales entre las dos obras, declarándolas “the first examples in English of modern short story cycles.”

Fue en realidad el prestigioso crítico y teórico Malcolm Cowley quien, en su introducción a la edición definitiva de *Winesburg, Ohio* (1960), planteó primero la comparación que se transformaría en el axioma de los estudios posteriores no solo en la producción crítica y teórica estadounidense, sino en la de todos los países a los que llegó la teoría de Ingram. Ese axioma es el de la naturaleza limítrofe del *Short Story Cycle* respecto de la novela y la colección editorial. Asimismo, enumeró sus rasgos básicos y le adjudicó el término ‘ciclo’:

En estructura, el libro se encuentra a medio camino entre la novela propiamente dicha y la mera colección de cuentos. Al igual que varios libros famosos de autores más recientes, todos lectores tempranos de Anderson (como *The Unvanquished* y *Go Down, Moses* de Faulkner, *Tortilla Flat* y *The Pastures of Heaven* de Steinbeck, *Georgia Boy* de Caldwell) es un ciclo de historias con varios elementos unificadores, incluyendo un único entorno, un tono predominante y un personaje central. Estos elementos se pueden encontrar en todos los

---

<sup>2</sup> Esta es una versión expandida de lo planteado en Matelo (2012). “El short story cycle como tradición nacional estadounidense.” En Costa Picazo, Rolando y Armando Capalbo. *Realidad y ficción. Reflexiones sobre novela y cultura estadounidense*. Buenos Aires: bmpress. p237-247. ISBN 978-1-873671-00-9

<sup>3</sup> En carta a Roger Serjel de 1941, refiriéndose a la “forma Winesburg”, Anderson le escribe que esta “(...) is a form in which I feel at ease. I invented it. It was mine” (carta citada por Schevill, James. *Sherwood Anderson: His Life and Work*. Denver: U of Denver P, 1951, 96).

<sup>4</sup> “I have (...) thought that the novel form does not fit an American writer, that it is a form which had been brought in. What is wanted is a new looseness (...). Life is a loose flowing thing. There are no plot stories in life.” *Memoirs* New York: Harcourt, Brace and Company, 1942, p. 289

<sup>5</sup> “Do we not live in a great, loose land of many states and yet all these states together do make something, a land, a country. I submit that the form of my Winesburg tales (...) may offer a suggestion to other writers.” Citado por James Schevill, *Sherwood Anderson: His Life and Work* (Denver: U of Denver Press, 1951, 96. [Tomado de Rolf Lundén 1995:106.] Para cuando escriben sus ciclos, Hemingway, Faulkner, Steinbeck y otros escritores modernistas ya son conscientes de la forma y sus posibilidades literarias.

ciclos, pero los mejores también tienen una trama subyacente que cada una de las historias avanza o enriquece.<sup>6</sup> (14)

En 1995, basándose en un corpus extenso de obras producidas en los EE.UU. en los siglos XIX y XX, Gerald Kennedy le construye al género una historia, una estirpe de escritores y un canon de obras nacionales. Así, el autor afirma la existencia de una “avidez nacional por las colecciones de historias organizadas” y propone el lema nacional “*e pluribus unum*” como principio constructivo del género:

Quizás la misma determinación de construir una república unificada a partir de diversos estados, regiones y grupos de población, para lograr la unidad expresada por el lema *e pluribus unum*, ayude a explicar esta continuada pasión por las [short story] sequencias.<sup>7</sup> (VIII)

Pero Kennedy se detiene aquí. No es la hipótesis principal de su ensayo y la deja sin mayor desarrollo hasta que en 1999 será retomada por Rolf Lundén en un capítulo completo de su libro. Para este, el lema se constituye en el algoritmo del funcionamiento de la identidad nacional y de la narrativa que la refleja o representa. Ese paralelo funcional legitima la conexión analógica entre ellas. Al analizar esa posible correspondencia, el autor se enfrenta con el problema de la *indefinición* tanto del género como de la identidad nacional. Lundén participa de cierta tradición intelectual que sostiene que la cultura estadounidense se caracteriza por la oposición, la paradoja y la contradicción, una combinación de conflicto y consenso.<sup>8</sup> Aunque esos rasgos bien podrían postularse para otras culturas nacionales, en la estadounidense existiría en grado notoriamente mayor debido a la heterogeneidad y diversidad cultural de su población. El *Short Story Cycle* sería, entonces,

(...) un modo de narración específicamente estadounidense, por un lado, debido a su formulación literaria de valores culturales biformales, que muchos consideran característicos de EE.UU. y, por otro lado, como resultado de esto, el ser un tipo de ficción producida con mayor frecuencia en los Estados Unidos que en otros países occidentales.<sup>9</sup> (114)

Con esto, Lundén culmina el proceso, iniciado por Anderson, de apropiarse del formato e instituirlo en ‘género nacional’ mediante la correlación especular entre dos series: la estructura de la obra, y la identidad nacional, en tanto ambas funcionan en una dinámica de *tensión entre individualidad y grupo*. Ingram y Kennedy la expresan como una tensión entre “the one and the many”.

---

<sup>6</sup> “In structure the book lies midway between the novel proper and the mere collection of stories. Like several famous books by more recent authors, all early readers of Anderson—like Faulkner’s *The Unvanquished* and *Go Down, Moses*, like Steinbeck’s *Tortilla Flat* and *The Pastures of Heaven*, like Caldwell’s *Georgia Boy*—it is a cycle of stories with several unifying elements, including a single background, a prevailing tone, and a central character. These elements can be found in all cycles, but the best of them also have an underlying plot that is advanced or enriched by each of the stories.”

<sup>7</sup> “Perhaps the very determination to build a unified republic out of diverse states, regions, and population groups—to achieve the unity expressed by the motto *e pluribus unum*—helps to account for this continuing passion for sequences”

<sup>8</sup> Esta noción proviene de la teoría del *romance*, que resultó un complejo y confuso intento de canonizar un formato narrativo nacional durante la Guerra Fría a partir de las reflexiones teóricas de Hawthorne y Henry James sobre la diferencia entre la novela social europea y la novela estadounidense. El debate se desarrolló entre 1947 y fines de siglo. Richard Chase (1957) sostiene que el rasgo distintivo de este género sería el cultivo de “formas radicales de alienación, contradicción y desorden.” [“radical forms of alienation, contradiction, and disorder”.]

<sup>9</sup> “(...) a specifically American mode of narrative on account of, on the one hand, its formulation in literary form of biformal cultural values, by many held to be characteristic of America, and, on the other side, as a result of this, its being a kind of fiction more frequently produced in the United States than in other Western countries.” Lundén parte de *People of Paradox* de Michael Kammen (1980 Ithaca, N.Y.; Cornell UP). Esta naturaleza doble es lo que Kammen denomina ‘biformity’, definida como “a paradoxical coupling of opposites without loss of identity in either.” (Lundén, 108).



En los estudios de Malcolm Cowley (1960) o Forest Ingram (1971) todavía se recortaba un corpus según el canon nacional anglo estatuido por la teoría literaria durante la hegemonía del *Modernism* (Anderson, Hemingway, Faulkner, Steinbeck, entre otros) pero desde entonces tuvo lugar el extendido cuestionamiento que las mujeres y las etnias no blancas realizaron de ese canon y eso se reflejó en el debate acerca de los *Short Story Cycles*. Para 1995, los artículos recopilados por Kennedy incluyen ciclos escritos por mujeres, afroamericanos, y nativos.<sup>10</sup> Para ellos, el formato se vuelve un dispositivo adecuado a la representación de sus comunidades e historias, y su posición como minorías en el territorio de la cultura y la política a nivel nacional. En 2014, Lundén rechaza ya el formato ideológico del *e pluribus unum* por no resultar representativo de la realidad multicultural y adopta el modelo femenino y étnico del *patchwork* o *quilt* al que ya habían hecho referencia Dunn y Morris (1995). Para Lundén, la formación de la identidad estadounidense es un proceso continuo sin fin y la colección, con su estructura paratáctica de elementos siempre ‘entremedio’, se adecua formalmente a la representación de esa identidad fluida y cambiante.

Michelle Pacht (2009) también se ubica en esta línea teórica. La autora explica que el surgimiento del mercado de diarios y revistas, que se inicia en el primer tercio del SXIX, produjo un espacio de demanda editorial para los textos breves como el *short-story* y el *sketch*. Por un lado, esto produjo un afianzamiento de estos géneros, dándoles popularidad y una progresiva legitimación y prestigio; por el otro, les permitió a sus autores una salida laboral y profesional, como escritores y/o editores, aún muy precaria en la época por la falta de regulación legal del copyright: “(...) estos autores eran conscientes de la necesidad de producir una mercancía vendible y todos lucharon de diferente manera con la profesión de Autor.”<sup>11</sup> (6)

Como en el resto del campo editorial europeo y americano, los autores no medían su éxito por el número de publicaciones de revistas “desechables”, sino por el de libros encuadernados con sus nombres en la tapa. Es así como la reunión en un libro les permitía adaptar y combinar sus textos breves publicados con anterioridad para producir colecciones autorales, consolidando así su reputación literaria. Esto indirectamente contribuyó al surgimiento y la popularidad del formato.

La existencia de un mercado de revistas y periódicos para la producción literaria y de otros tipos textuales, que de Tocqueville había señalado ya en 1825 como único espacio de publicación, al mismo tiempo que quitó poder laboral y editorial a los productores, propició el surgimiento de los textos breves, lo que

---

<sup>10</sup> Jean Toomer, Richard Wright, Eudora Welty, y Louise Erdrich; estando los escritores anglosajones fuertemente representados por Henry James, Ernest Hemingway, William Faulkner, J.D. Salinger, John Cheever, John Updike, and Raymond Carver.

<sup>11</sup> “(...) these authors were aware of the need to produce a saleable commodity and all struggled in different ways with the profession of authorship.”

(...) ofreció a los escritores una oportunidad única para atraer a dos tipos distintos de lectores, los que leen cuentos en periódicos y los que se sienten atraídos por los textos encuadernados de apariencia más permanente.<sup>12</sup> (138)

Pacht concluye que en este ámbito

Cada uno de los autores discutidos aquí fue influido por su deseo de tener éxito como escritor profesional y todos pudieron negociar estas demandas en parte a través del uso del *short story cycle*.<sup>13</sup> (138)

Finalmente, la hipótesis interpretativa de la autora es que los escritores estadounidenses de los siglos XIX y XX adaptaron y expandieron el *short story cycle* para transmitir ideas subversivas o controvertidas sin confrontar al lector común y poner en peligro sus posiciones en el mercado literario.

Jeff Birkenstein (2010) continúa elaborando la visión del carácter nacional contradictorio y conflictivo, pero en un rasgo cultural en particular, que denomina “American restlessness”, refiriéndose a esa circulación constante de los individuos por la geografía del país, cuyos inicios están en la inmigración misma y el avance de los pioneros hacia la frontera, y continúa en la actualidad por razones laborales o experienciales. Comenta la autora acerca de los *Short Story Cycles*:

[L]a historia del desarrollo de este género está plagada de ciclos prominentes que exploran esta tensión en el (sub)consciente estadounidense de permanecer en un lugar o mantenerse en movimiento.<sup>14</sup> (486)

Rastreando el género en su desarrollo durante los siglos XIX y XX, Jennifer Smith (2011) argumenta que el surgimiento del *short story cycle* constituye uno de los desarrollos más influyentes y productivos en la historia literaria de los Estados Unidos. Aunque generalmente divididos según género y período histórico, los *short story cycles* de las escritoras *regionalistas* del SXIX como Caroline Matilda Kirkland, Sarah Orne Jewett, entre otras, de los escritores *modernistas* como Ernest Hemingway y William Faulkner, y de las escritoras *étnicas* como Louise Erdrich, Maxine Hong Kingston, Gloria Anzaldúa y Julia Álvarez, constituyen una historia larga y expansiva que incluye a los productores y textos más prestigiosos de la literatura estadounidense.

Según Smith, los *Short Story Cycles* son realistas en su descripción, modernistas en su fragmentación y posmodernos en su experimentación con la relación lector/texto.

La tensión entre la independencia y la interconexión de las historias lo convierte en un género ideal para involucrar los impulsos concurrentes pero a menudo competitivos que animan las obras literarias y los relatos críticos de la producción cultural de los Estados Unidos: expansividad y particularidad, coherencia y fragmentación, tradición y novedad, recurrencia y singularidad, e individualidad y comunidad. El ciclo representa

---

<sup>12</sup> “(...) offered writers a unique opportunity to appeal to two distinct types of readers, those who read short stories in periodicals and those who are drawn to the more permanent-seeming realm of bound texts.”

<sup>13</sup> “Each of the authors discussed here was influenced by his/her desire to succeed as a professional writer and all were able to negotiate these demands in part through their use of the short story cycle.” El corpus de Pacht incluye *The Sketch-Book of Geoffrey Crayon Gent.* de Washington Irving, *The Legends of the Province-House* de Nathaniel Hawthorne, *Deephaven* de Sarah Orne Jewett, *The Conjure Woman* de Charles W. Chesnutt, *The Troll Garden* de Willa Cather, *The Finer Grain* de Henry James, *In Our Time* de Ernest Hemingway, *Go Down Moses* de William Faulkner, *Everything That Rises Must Converge* de Flannery O'Connor, *Cathedral* de Raymond Carver, *The Woman Warrior* de Maxine Hong Kingston y, *Love Medicine* de Louise Erdrich.

<sup>14</sup> “(...) the history of the development of this genre is rife with prominent and superior cycles which explore this tension — to remain in one place or to keep moving — within the American (sub)consciousness.”

estas tensiones centrales de la experiencia estadounidense moderna y expresa el sentido de que las identidades que surgen de ellas, ya sean personales, étnicas o nacionales, resisten la inmovilidad.<sup>15</sup> (1)

[L]a exploración de la provisionalidad, la contingencia y el flujo que el *short story cycle* habilita lo hace ideal para describir la construcción y las contradicciones no solo de las identidades étnicas sino también de las nacionales, comunales y personales.<sup>16</sup> (11)

Esta problematización de la unidad textual dentro del short-story cycle revolucionó la novela, el cuento corto y las letras estadounidenses en el siglo XX. La ausencia de armonía textual en el ciclo inició nuevas técnicas narrativas e intereses. El privilegio que el ciclo confiere a la apertura y lo cíclico por sobre el cierre y la teleología describe una construcción de identidades contingentes y provisionales. Debido a que una historia representa solo un momento en una secuencia de momentos, la construcción de la identidad en el ciclo es dinámica y resiste la fijeza estática. Por estas razones, ha sido una forma ideal para retratar identidades étnicas, raciales y regionales, que a menudo tratan el conflicto entre autonomía y pertenencia.<sup>17</sup> (170)

Partiendo de la problemática de las tensiones entre “el uno y los muchos”, que señalaran Ingram y otros autores estadounidenses, Gerald Lynch (2001) analiza los *short story cycles* producidos en el Canadá anglófono. Su cometido es demostrar que el *short story cycle* se adecua mejor a la problemática cultural de países marginales surgidos del Imperio Británico, como Canadá y Nueva Zelanda que culturalmente han vivido a la sombra de otros centrales, demasiado próximos geográficamente, como Australia y Estados Unidos. Así, reemplaza el lema nacional de este último, *e pluribus unum*, por el de Canadá, *A mari usque ad mare*.<sup>18</sup>

La popularidad del *short story* en Canadá es el resultado de nuestra condición de cultura marginada y de su condición de género marginado. Las historias permiten a los escritores canadienses y neozelandeses trabajar, a menudo con ironía subversiva, en un formato que no es el género dominante en las abrumadoras culturas al sur y al oeste, respectivamente. Yo añadiría que la tensión en los *short story cycles* entre el uno y los muchos se adapta a los escritores de un país que, en términos sociopolíticos, se formó a partir de la tensión entre el conservadurismo de Inglaterra y el liberalismo de Francia, y posteriormente entre su propio conservadurismo comunal y el individualismo liberal de su gigantesco vecino del sur. También es posible que el distinguido cuento canadiense en su extensión al *short story cycle* refleje más acertadamente en su formato las regiones distintivas, pero estrechamente vinculadas, de Canadá: una especie de nexo geopolítico ficticio de vínculos y vacíos, *A mari usque ad mare* como opuesto a la historia totalizadora continua escrita *E pluribus unum*.<sup>19</sup> (102)

---

<sup>15</sup> “The tension between the stories’ independence and interconnection makes it an ideal genre for engaging the concurrent but often competing impulses that animate the literary works and critical narratives of US cultural production: expansiveness and particularity, coherence and fragmentation, tradition and novelty, recurrence and uniqueness, and individuality and community. The cycle uncannily acts out these central tensions of modern American experience and articulates the sense that the identities that arise from them, whether personal, ethnic, or national, resist stasis.”

<sup>16</sup> “(...) the cycle’s exploration of provisionality, contingency, and flux render it ideal for depicting the construction and contradictions of not only ethnic but also national, communal, and personal identities.”

<sup>17</sup> “This problematizing of textual unity within the short-story cycle revolutionized the novel, the short story, and American letters in the twentieth century. The absence of textual harmony in the cycle initiated new, pervasive narrative techniques and interests. The cycle’s privileging of openness and cyclicity over closure and teleology depicts the construction of contingent, provisional identities. Because a story represents only one moment in a sequence of moments, the construction of identity in the cycle is dynamic and resists static fixity. For these reasons, it has been an ideal form for portraying ethnic, racial, and regional identities, which so often treat the conflicts between autonomy and belonging.”

<sup>18</sup> *A Mari Usque Ad Mare* (Latín, «De mar a mar») es el lema nacional de Canadá. La frase proviene del salmo 72:8 de la Biblia, que expresa: «Et dominabitur a mari usque ad mare, et a flumine usque ad terminos orbis terrarum» («Y dominará de mar a mar, y desde el río hasta los confines de la Tierra»).

<sup>19</sup> “(...) the popularity of the short story in Canada results from our status as a marginalized culture and its status as a marginalised genre. Stories enable Canadian and New Zealand writers to work, often with subversive irony, in a form that is not the dominant genre in the overwhelming cultures to, respectively, the south and the west. I would add that the story cycles’ tension between the one and the many suits the writers of a country that was, in socio-political terms, formed out of the tension between the conservatism of England and the liberalism of France, and subsequently between its own communal conservatism and the liberal individualism of its gigantic neighbour to the south. It may also be that the distinguished Canadian short story in its extension to the story cycle most aptly

En su artículo sobre la producción en Sudáfrica, Sue Marais (2005) analiza la distinción entre los ciclos antiguos y modernos, y la asociación de estos últimos con el regionalismo y la representación de comunidades, empleando nuevamente el lema *e pluribus unum*. Luego traza el desarrollo del *short story cycle* sudafricano desde sus primeras apariciones a fines del siglo XIX hasta el presente, y las afinidades y divergencias que muestran los casos locales respecto de las tendencias generales en otros lugares.

Las leyes draconianas promulgadas por el estado de apartheid hacen que cualquier discusión sobre el nexo de 'identidad' y 'región' y de 'comunidades orgánicas' en la literatura sudafricana después de 1948 sea redundante, ya que es evidente que la ingeniería social y las políticas forzadas de segregación crearon y rigidizaron distinciones de 'diferencia'. Sin embargo, es una verdad obvia que la ficción breve en este país demostró ser sorprendentemente resistente, robusta y adversaria bajo el apartheid y, entre el flujo constante de antologías de cuentos que surgieron en este período, hubo un número significativo de colecciones integradas, especialmente de escritores negros, en el que el espacio y la comunidad se destacan como una expresión consciente y desafiante de solidaridad y cohesión cultural.<sup>20</sup> (26)

## 2.2. Lecturas postcoloniales

Mary-Louise Pratt (1981) señala el hecho de que tanto el cuento como la colección aparecieron simultáneamente en muchos lugares del mundo, particularmente en territorios coloniales o previamente coloniales que habían surgido de sociedades de frontera o asentamiento. A este respecto, cita específicamente obras de escritores canadienses y sudamericanos (*Sunshine Sketches* de Stephen Leacock, *Lives of Girls and Women* de Alice Munro, *Los desterrados* de Horacio Quiroga, y *El ayla* de José Arguedas), pero hace observaciones más generales sobre la adecuación del cuento y la colección a contextos en los que una región naciente o la identidad regional o nacional están en proceso de forjarse:

En otras partes del mundo, encontramos de manera similar el cuento, que se utiliza para introducir nuevas regiones o grupos a una literatura nacional establecida o a una literatura nacional emergente en el proceso de descolonización. (...) Por otro lado, y quizás desplazándose hacia el potencial panorámico de la novela, también es aquí, en la periferia regional, donde es más probable que aparezca el *short story cycle*. (...) Hasta cierto punto, estos ciclos producen una especie de innovación, estableciendo una identidad literaria básica para una región o grupo, planteando parámetros descriptivos, tipos de personajes, entornos sociales y económicos, principales puntos de conflicto para una audiencia que no está familiarizada con la región misma o con ver esa región impresa.<sup>21</sup> (187-188)

---

mirrors in its form the distinctive, yet closely linked, regions of Canada: a kind of geo-political fictional linkage of bonds and gaps *A mari usque ad mare*, as opposed to the continuous totalising story written *E pluribus unum*."

<sup>20</sup> "The draconian laws enacted by the apartheid state make any discussion of the nexus of 'identity' and 'region' and of 'organic communities' in South African literature after 1948 redundant, since it is self-evident that social engineering and enforced policies of segregation created and rigidified distinctions of 'difference'. Nevertheless, it is a truism that short fiction in this country proved surprisingly resilient, robust and adversarial under apartheid and, among the steady flow of short story anthologies to emerge in this period, there was a significant number of integrated collections, notably by black writers, in which location and community feature prominently as a conscious and defiant expression of solidarity and cultural cohesion."

<sup>21</sup> "In other parts of the world we similarly find the short story being used to introduce new regions or groups into an established national literature, or into an emerging national literature in the process of decolonization. (...) On the other side, and perhaps moving to the panoramic potential of the novel, it is also here on the regional periphery that the short story cycle has been most likely to make its appearance. (...) To some extent, such cycles do a kind of groundbreaking, establishing a basic literary identity for a region or group, laying out descriptive parameters, character types, social and economic settings, principal points of conflict for an audience unfamiliar with the region itself or with seeing that region in print."

El *short story cycle* moderno se ha empleado para representar comunidades rurales o regionales en las que la cohesión social se encuentra en una etapa temprana, o comunidades sensibles a la perturbación por problemas internos o fuerzas externas como la marginación, la industrialización, el desarraigo y la urbanización. A los que podríamos agregar la vulnerabilidad de los enclaves étnicos, las minorías y los grupos de inmigrantes, y su lucha por establecer o mantener un sentido de identidad y pertenencia.

En un modelo analógico, Victoria Kuttainen (2010) compara las tensiones que se producen en sociedades postcoloniales de asentamiento (*settler colonies*,<sup>22</sup> puntualmente Canadá, Estados Unidos y Australia) con las que aparecen entre los textos del *short story composite*, a partir de los siguientes puntos en común: (1) la incertidumbre en los límites ('borders' o 'boundaries') nacionales; (2) El posicionamiento incierto entre lo marginal y lo central que adquieren los sujetos en las sociedades de asentamiento; (3) la tensión de los textos en el *short story composite* y la lucha por la representación en las culturas de asentamiento; (4) los rasgos de *shiftiness*<sup>23</sup> y *doubleness* o *duplicity*, en la mirada bifronte de los sujetos coloniales y en la tensión entre la autonomía y la dependencia; (5) la coincidencia de cuestiones estudiadas en la teoría de los *short story composites* y la teoría del sujeto colono (*settler theory*):

En la teoría de los *short story composite*, la discusión actual se refiere a cuestiones de unidad, fragmentación, colocación y coherencia. Estos temas también se han discutido en la teoría del sujeto colono, en conversaciones completamente separadas que ocurren en diferentes ámbitos teóricos y geográficos.<sup>24</sup> (3)

Y (6) las "relaciones difíciles" que se producen en la ansiedad de una subjetividad bifronte ("doubled subjectivity") de los colonos. Sostiene Kuttainen:

Mi argumento central es que algunas de las formas difíciles e inescrutables en que los *short story composites* se relacionan son adecuadas para expresar las "relaciones difíciles" que Alan Lawson ha observado como características definitorias de las culturas de los colonos y su poética<sup>25</sup>. Los colonos son sujetos complejos porque tienen una historia colonial ansiosa (...).<sup>26</sup>(7)

---

<sup>22</sup> La entrada correspondiente a **Settler Colony** en Ashcroft, Griffiths & Tiffin ([2000] 2007:193) [*Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. New York & London: Routledge. Second Edition.] explica: "In post-colonial/colonial discourse, this term is often used to distinguish between two types of European colonies: settler (or settler-invader) colonies and colonies of occupation. Nigeria and India are examples of colonies of occupation, where indigenous people remained in the majority but were administered by a foreign power. Examples of settler colonies where, over time, the invading Europeans (or their descendants) annihilated, displaced and/or marginalized the indigenes to become a majority non-indigenous population, include Argentina, Australia, Canada and the United States. Like all such designations, however, 'settler colonies' and 'colonies of occupation' provide the abstract poles of a continuum rather than precise descriptive categories or paradigms. The countries of the Caribbean, for example, are not usually considered 'settler colonies', even though the indigenous Caribs and Arawaks were virtually annihilated one hundred years after Columbus' entry into the area. Here the European 'settlers' comprised a relatively small but powerful group of white planters, while the majority of 'settlers' were Africans kidnapped as slaves and forcibly 'settled' in the region. Kenya, Ireland, South Africa, Mozambique and Algeria also provide examples of colonies whose patterns of settlement and cultural and racial legacies fall somewhere between the abstract paradigms of settler colony and colony of occupation."

<sup>23</sup> La autora da a este término sus sentidos usuales de "deshonestidad" y "astucia"; pero aquí, también, la noción etimológica (shift) de cambio, movimiento o desplazamiento de los sujetos postcoloniales y de los textos.

<sup>24</sup> "In *short story composite* theory, current discussion concerns issues of unity, fragmentation, collocation and coherence. These issues have also been discussed in settler theory, in entirely separate conversations happening on different theoretical and geographical turf."

<sup>25</sup> Los textos de Alan Lawson referenciados son A) "The Anxious Proximities of Settler (Post)colonial Relations." en Julie Rivkin and Michael Ryan (eds.) *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 2004:1210-23; B) "Comparative Studies and Post-Colonial 'Settler' Cultures. *Australian-Canadian Studies* 10.2 (1992):153-59; C) "Difficult Relations: Narrative Instability in Settler Cultures." en Abreu, Moutinho, Noyes, & Seixo (eds.) *The Paths of Multiculturalism: Travel Writings and Postcolonialism*. Lisbon:

Esta ansiedad surge de la bifrontalidad del colono que simultáneamente busca la diferencia y la autonomía con respecto a la metrópoli colonial y conserva la política colonial e imperialista con respecto de los nativos; pivotando entre su marginalidad con respecto a la centralidad europea y su centralidad con respecto a la marginalidad nativa. Kuttainen plantea que este posicionamiento incierto, esta indeterminación o falta de fijación entre los opuestos de marginalidad y centralidad, se ve en paralelo tanto en la conducta de los colonos como en el funcionamiento de los *short story composites*.

La cultura poscolonial de los colonos se estructura en relaciones dificultosas con el pasado, el lugar y el imperio, la nación, la región, la tierra y el hogar. También lleva rastros de relaciones ansiosas con la autoridad, la autenticidad, la aboriginalidad, la narrativa, así como con la comunidad y las estructuras de parentesco y pertenencia en general. [Así también] (...) el género compuesto [es] una forma de escritura organizada y basada en una red de relaciones difíciles entre historias, personajes, temas, lugares, tiempo, significado y narrativa.<sup>27</sup> (9)

Este libro analiza cómo el *short story composite* es útil para articular ciertas inconsistencias en las ficciones nacionales y en los mitos que estas naciones de asentamiento alguna vez contaron de sí mismas. Los *short story composites* textualizan las formas en que tanto las naciones de asentamiento, como las ficciones compuestas, no consisten en una única narrativa coherente, sino en muchas historias rivales y congruentes.<sup>28</sup> (11)

Los *short story composites* que desafían las historias oficiales imperiales o nacionales a menudo son conniventes en perpetuar el dominio de los colonos, o naturalizar el estado-nación, incluso cuando han criticado sus proyectos históricos de gobierno.<sup>29</sup> (353)

### 2.3. Representación de comunidades

Forrest Ingram (1971) es el primero en señalar la adecuación del ciclo a la representación de comunidades. Muchas veces el espacio geográfico común u otros dispositivos diferenciales terminan dibujando a los personajes como una comunidad singular.<sup>30</sup> La comunidad misma puede, entonces, constituir el personaje principal del ciclo.<sup>31</sup> Especialmente dos libros posteriores, las compilaciones temáticas de artículos editadas por

---

Edicoes Cosmos, 2000:49-59; D) "The Discovery of Nationality in Australian and Canadian Literatures." Ashcroft, Griffiths, and Tiffin (eds.) *The Post-Colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1995:167-69 y E) "Post-Colonial Theory and the Settler Subject." *Essays on Canadian Writing* 56 (1995): 20-36.

<sup>26</sup> "My central argument is that some of the difficult and inscrutable ways in which relate are well-suited to expressing the 'difficult relations' that Alan Lawson has observed as defining characteristics of settler cultures and their poetics. Settlers are difficult subjects because they have an anxious colonial history (...)."

<sup>27</sup> "Settler postcolonial culture is structured on difficult relations to the past, to place, and to empire, nation, region, land, and home. It also bears traces of anxious relations to authority, authenticity, Indigeneity, narrative, and to community and structures of kinship and belonging quite generally. (...) the composite genre—a form of writing organized and indeed premised upon a network of difficult connections between stories, characters, themes, places, time, meaning, and narrative."

<sup>28</sup> "This book looks at how the short story composite is useful for articulating certain inconsistencies in those national fictions and in the myths that these settler nations once told of themselves. Composite short story collections textualize the ways in which settler nations, like composite fictions, are comprised of many contending and congruent stories, not one single coherent narrative."

<sup>29</sup> "(...) short story composites that contest official imperial or national stories are often collusive with perpetuating settler dominance, or naturalizing the nation-state, even as they have critiqued its historical projects of rule."

<sup>30</sup> Ingram enumera *Dubliners* de James Joyce, *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson y *The Pastures of Heaven* de John Steinbeck; a los que podríamos agregar casos latinoamericanos como *El llano en llamas* de Juan Rulfo, *Montevideanos* de Mario Benedetti; *Los desterrados* de Horacio Quiroga, *El ardiente verano* de Mauricio Magdaleno; *Los viernes de Lautaro* de Jesús Gardea; *Registro de causantes* de Daniel Sada; *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes; *Tijuanenses* de Federico Campbell, *Benzulul* de Eraclio Zepeda, entre otros.

<sup>31</sup> Ingram, en realidad, considera el concepto de 'comunidad' en un sentido más amplio que el sociocultural, como cualquier conjunto de sujetos con algún denominador común, como por ejemplo la pertenencia a una misma generación (*All the Sad Young Men* de Fitzgerald); el mismo sexo (*A Gallery of Women* de Theodore Dreiser); la misma familia (*Go Down, Mosses* de William Faulkner);

Gerald Kennedy (1995) y Roxanne Harde (2007), se concentran en la relación entre lo comunitario y el *Short Story Cycle*. Estos análisis enfatizan los aspectos sociológicos, culturales e históricos de la noción de *comunidad* y, a través de un modelo mimético, proponen que, ya desde su estructura compositiva, el *Short Story Cycle/Sequence* adquiere representatividad de una colectividad, comunidad o plural de sujetos. Comenta Kennedy (1995):

(...) algunas colecciones de relatos literalmente ‘representan’ comunidades; otras implican una consciencia comunitaria a través del entretreído de voces y relatos.<sup>32</sup>” (xiv)

A su vez, en el ensayo con que cierra su recopilación, el autor asevera:<sup>33</sup>

Si el sentido de comunidad “comienza con la experiencia de interdependencia y reciprocidad y es en gran parte sostenida por ella”, como Philip Selznick<sup>34</sup> observa, entonces la *Short Story Sequence* moderna presenta una analogía interesante con esta estructura social básica. Al ensamblar narraciones acerca de personajes diversos para formar un texto compuesto, estas colecciones curiosamente se parecen al encuentro de un grupo para intercambiar las historias que expresan su identidad colectiva. Ya sea que los protagonistas ficticios narren sus propios relatos como que no, sus experiencias yuxtapuestas descubren conexiones que visiblemente eslabonan sus vidas a un esquema mayor de orden y significado.<sup>35</sup> (194)

Y concluye:

A pesar de las muchas variaciones en contenido, composición y estructura implícitas en las *Short Story Sequences* durante el S. XX, el género encarna una semejanza de comunidad insistentemente paradójica en su dinámica estructural de conexión y desconexión.<sup>36</sup> (195)

## 2.4. Narrativa comunitaria de mujeres

Sandra Zagarell (1988) sostiene que, a la tradición canónica de la narrativa occidental, centrada en la sociología y la psicología del yo, y que culmina con la novela psicológica, el *Bildungsroman* y el *Künstlersroman*, se le han opuesto formas narrativas plurisubjetivas de diversos tipos a las que denomina “*narratives of community*” y las instituye en género.

Partiendo de una construcción social del individuo y su identidad, Zagarell considera que en las obras que participan de este género, la comunidad está construida a partir de sus aspectos de cambio y continuidad enfatizando las prácticas domésticas, la cotidianidad en las vidas y los lazos de unión entre lo personal y lo

---

personajes conectados a uno en especial (*The Pastures of Heaven* de John Steinbeck), o que comparten el mismo destino fatal (*The Bridge of San Luis Rey* de Thornton Wilder).

<sup>32</sup> “Some story collections literally ‘represent’ communities; others imply by an interweaving of voices and narratives a communal consciousness.”

<sup>33</sup> “From Anderson’s *Winesburg* to Carver’s *Cathedral*: The Short Story Sequence and the Semblance of Community”, 194-215.

<sup>34</sup> Philip Selznick, *The Moral Commonwealth: Social Theory and the Promise of Community* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992), 362.

<sup>35</sup> “If the sense of community ‘begins with, and is very largely supported by, the experience of interdependence and reciprocity,’ as Philip Selznick observes, then the modern short story sequence poses a provocative analogy to this basic social structure. Assembling narratives about diverse characters to form a composite text, such collections curiously resemble the gathering of a group to exchange the stories that express its collective identity. Whether or not fictional protagonists narrate their own accounts, their juxtaposed experiences disclose connections that apparently link their lives to a larger scheme of order and meaning.”

<sup>36</sup> “Despite the many variations of content, arrangement, and structure implicit in twentieth-century story sequences, the genre embodies an insistently paradoxical semblance of community in its structural dynamic of connection and disconnection.”

comunal. Son textos colectivos que se caracterizan por su inestabilidad de forma y foco, y su unidad se sostiene no sólo en lazos temáticos culturales sino también en rasgos estructurales propios del género.

En el S. XIX, la *narrativa de comunidad* registra el mundo que se está perdiendo ante la modernización. Debido a que estas obras surgen como respuesta literaria de las mujeres al vasto cambio social, la *narrativa de comunidad* se vuelve un género independiente de las tradiciones literarias nacionales y aparece en varios países simultáneamente. Según Zagarell, la centralidad de las mujeres en el desarrollo de la *narrativa de comunidad* está ligada a circunstancias culturales e históricas específicas. La influencia de la cultura de mujeres se puede sentir en la orientación genérica (*genre*), su plurilingüismo y sus lazos con la vida comunitaria.

El corpus que Zagarell analiza abarca obras en formatos extensos y breves, de los S. XIX y XX, pero sobre todo colecciones de cuentos, mayoritariamente de escritoras.<sup>37</sup> Sin embargo, la autora no cita a Ingram (1971) entre sus referencias bibliográficas, lo que le hubiese permitido conectar ambos géneros.<sup>38</sup>

Roxanne Harde (2007) es quien hace esa conexión. Los artículos críticos incluidos en su compilación toman como marco teórico la propuesta de Zagarell sobre una *narrativa de comunidad* como género literario casi propio de mujeres, y lo superpone a la tradición de los *Short Story Cycles*, sosteniéndose en el hecho de que la mayoría de las obras que Zagarell incluye en su corpus son ciclos. Así, los ensayos incluidos en el libro se apropian del formato para la literatura de mujeres, implementando:

(...) diversos modelos teóricos para examinar cómo ha sido negociada la identidad de la mujer en la comunidad, así como también los roles de las mujeres en las comunidades doméstica, social y literaria.<sup>39</sup> (4)

Y ambas legitiman su demanda en una tradición de colecciones que precede a la del canon de escritores modernistas.

Mientras que *Dubliners* de Joyce (1914) se considera a menudo como la primera secuencia o colección de relatos eslabonados, y mientras Sherwood Anderson proclamaba que había inventado el género con *Winesburg, Ohio* (1919), secuencias escritas por mujeres incluyendo a Elizabeth Gaskell y Sarah Orne Jewett, los

---

<sup>37</sup> Lydia Sigourney *Sketch of Connecticut* (1824), Charlotte Jerauld *Chronicles and Sketches of Hazellhurst* (1850), Elizabeth Gaskell *Cranford* (1853), Margaret Oliphant *Passages in the Life of Mrs. Margaret Maitland* (1862), Harriet Beecher Stowe *Sam Larson's Oldtown Fireside Stories* (1871), Jane Barlow *Irish Idylls* (1893), Zora Neale Hurston *Their Eyes Were Watching God* (1937), Flora Thompson *Lark Rise* (1939), Harriette Arnow *The Dollmaker* (1954), Alice Munro *Lives of Girls and Women* (1971) Toni Morrison *Song of Solomon* (1977), Meridel LeSueur *The Girl* (1978), Sarah Orne Jewett *The Country of the Pointed Firs* (1981) Alice Walker *The Color Purple* (1982), Gloria Naylor *The Women of Brewster Place* (1982), Helen Hooven Santmyer *...And Ladies of the Club* (1982), Pat Barker *Union Street* (1982), Joan Chase *During the Reign of the Queen of Persia* (1983).

<sup>38</sup> De hecho, cuando analiza *Winesburg, Ohio* lo ubica en una tradición diferente a la de Ingram: "(...) though *Winesburg* is informed by a tension between narrative of community and individual-based narrative, its greater allegiance, thematically and structurally, is to the *individualistic tradition of the revolt from the village*." (513, énfasis añadido)

<sup>39</sup> "(...) diverse theoretical models to examine how female identity is negotiated in community or the roles of women in domestic, social and literary community."

El corpus analizado consiste en *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros; *A Bird in the House* de Margaret Laurence; *The Golden Apples* de Eudora Welty; *The Golden Chariot* de Salwa Bakr; *The Complexities of Intimacy* de Mary Caponegro; *Love Medicine* de Louise Erdrich; *The Women of Brewster Place* de Gloria Naylor; *Balcony Stories* de Grace King; *The Last of the Menu Girls* de Denise Chavez; *Cranford* de Elizabeth Gaskell; *The Woman Warrior* de Maxine Hong Kingston; *A Haunted House* de Virginia Woolf; *Lives of Girls and Women* de Alice Munro; *Mason Licky and His Gang* de Grace Sartwell; y la ficción en general de autoras como Jayne Anne Phillips, Shelley Jackson y Sarah Orne Jewett.



antecedentes a ambos. Desde mediados del siglo diecinueve, este formato de narrativa ha atraído a escritoras de todo el mundo quienes a menudo lo usan para negociar las tensiones entre la identidad individual y la comunidad.<sup>40</sup> (11)

## 2.5. Narrativa de comunidades étnicas

Si a lo largo del SXIX, fueron las escritoras blancas las que introdujeron la comunidad en la narrativa y utilizaron la colección en su representación, es en el SXX en que comienzan a surgir narrativas comunitarias a partir de la etnia del escritor/a.

Analizando tres colecciones de escritoras de minorías, *The Joy Luck Club* de Amy Tan (asiática-estadounidense), *Love Medicine* de Louise Erdrich (Chippewa-alemana-estadounidense), y *The Women of Brewster Place* de Gloria Naylor (afro-estadounidense), el artículo de Rocío Davis (1997) sostiene que

La situación de la escritora entre-mundos es la reelaboración intensa de cuestiones que, en última instancia, se refieren a asuntos como la oposicionalidad, la marginalidad, los límites, el desplazamiento y la autenticidad: un proceso en lugar de una estructura, que requiere una constante variación y revisión. Este proceso no es diferente del involucrado en la apreciación de un *story cycle*, en el que la evolución y el desarrollo gradual de los temas, y el descubrimiento de un nuevo tipo de unidad en la desunión, integran la esencia del formato.<sup>41</sup>

Examinando los ciclos de cuentos de quince escritores y escritoras asiático-norteamericanos (EE.UU. y Canadá), Rocío Davis (2001) argumenta que estos deliberadamente se apropian del *Short Story Cycle* y lo manipulan con el propósito generalizado de expresar su transculturalidad.<sup>42</sup> El género permite la conexión con las tradiciones orales, la expresión de una perspectiva fragmentada y los procesos dinámicos de la representación. La autora caracteriza el género por su

(...) énfasis en la metáfora como factor unificador, la pluralidad de las perspectivas y la polifonía de voces, su disposición no-lineal y no-causal, su resistencia al cierre, y la lucha entre individualismo y grupo colectivo (...).<sup>43</sup>

Asimismo, sostiene que el formato le permite al escritor/a evitar el efecto totalizador de la novela, y al mismo tiempo producir una obra unificada mediante la representación de las experiencias divergentes de los asiáticos norteamericanos. Analiza así, procesos tales como la formación de sujetos transculturales y de

---

<sup>40</sup> “While James Joyce’s *Dubliners* (1914) is often credited as the first story sequence or collection of linked short stories, and while Sherwood Anderson claimed that he had invented the genre with *Winesburg, Ohio* (1919), sequences by women, including Elizabeth Gaskell and Sarah Orne Jewett, predate them both. Since the mid-nineteenth century, this form of narrative has appealed to women writers from around the world who often use it to negotiate the tensions between individual identity and community.”

<sup>41</sup> “The between-world writer’s situation is the intense reworking of questions that ultimately refer to issues such as oppositionality, marginality, boundaries, displacement, and authenticity: a process rather than a structure, requiring constant variation and review. This process is not different from that involved in the appreciation of a story cycle, in which the evolution and gradual unfolding of the themes, and a discovery of a new kind of unity in disunity, integrate the essence of the form.”

<sup>42</sup> El corpus de Davis incluye *Yokohama, California* (1949) de Toshio Mori, *Teach me to Fly, Skyfighter! and Other Stories* (1983) de Paul Yee, *Wild Meat and the Bully Burgers* (1996) de Lois-Ann Yamanaka, *Funny Boy* 1994 de Shyam Selvadurai, *Tales from Firozsha Baag* (1987) de Rohinton Mistry, *The Joy Luck Club* (1989) de Amy Tan, *Meatless Days* (1989) de Sara Suleri, *A Feather on the Breath of God* (1995) de Sigrid Nunez, *Of Customs and Excise* (1991) de Rachna Mara, *Uhuru Street* (1991) de M. G. Vassanji, *Talking to the Dead* (1992) de Sylvia Watanabe, *Volcano: A Memoir of Hawai’i* (1995) de Garrett Hongo, *The Jade Peony* (1995) de Wayson Choy, *Daruma Days* (1997) de Terry Watada, y *Dark Blue Suit and Other Stories* (1997) de Peter Bacho.

<sup>43</sup> “(...) emphasis on metaphor as unifying factor, plurality of perspectives and polyphony of voices, nonlinear and non-causal disposition, resistance to closure, [and] the struggle between individualism and collectivity (...).”

asimilación, la construcción de la memoria de la cultura de origen, las brechas generacionales y tensiones culturales entre padres inmigrados e hijos nacidos y educados en la nueva cultura,<sup>44</sup> las historias de inmigrantes y sus construcciones biográficas y/o autobiográficas, y cómo el sentido de comunidad puede tener que ser renegociado según parámetros de tiempo, política, historia, la construcción de la familia y el espacio cultural.

Por su parte, James Nagel (2001) señala de los *Short Story Cycles* “su role esencial en el desarrollo de la literatura nacional”<sup>45</sup> (1), remarcando su uso por escritoras de la *literatura regionalista de color local* del SXIX que forman parte también de los recortes de corpus de Zagarell (1988) y Harde (2007).<sup>46</sup> El objeto de los artículos recopilados por Nagel es analizar el uso del *Short-Story Cycle* en la representación de conflictos entre personajes de una amplia variedad de comunidades étnicas en los Estados Unidos. En tanto narrativas estadounidenses, a menudo los relatos se involucran en el proceso de inmigración, aculturación, adquisición del idioma hegemónico, asimilación, formación de la identidad y la complejidad de formular un sentido (*sense*) del yo (*self*) que incorpore el mundo cultural anterior y el nuevo, las tradiciones centrales del país de origen, sea extranjero o aborígen norteamericano, integradas o en conflicto con los valores culturales angloestadounidenses que aún resultan hegemónicos. Por tanto, sostiene:

El *short-story cycle* en la ficción estadounidense moderna es claramente multicultural, derivando, tal vez, tanto de la fertilización cruzada étnica dentro de la comunidad literaria como de un legado compartido que se remonta a la antigua tradición oral.<sup>47</sup> (4-5). (...) [E]l hecho de que en el siglo pasado muchas de las obras más importantes de esta especie fueron escritas por autores de diferentes orígenes étnicos sugiere que a pesar de su historia tan antigua, la *Short Story Sequence* ofrece no sólo un legado literario rico sino también una técnica vital para la exploración y la pintura de las complejas interacciones de género (*gender*), etnicidad, e identidad individual.<sup>48</sup> (10)

## 2.6. Lecturas feministas

Patricia Waugh (1989) observa que las representaciones modernas del héroe masculino perpetúan la imagen de un yo “concebido en términos de autocontención, diferencia, y autonomía.” (17). Este tipo de subjetividad rara vez aparece en el *Short Story Cycle*, un formato que frustra la “autocontención” y socava las nociones de centralidad. Según la autora, el *Short Story Cycle* se ha convertido en el espacio ideal para representar el tipo de subjetividad comúnmente asociada al sujeto femenino: una individualidad que se

---

<sup>44</sup> Por ejemplo, los ABC (*American Born Chinese*), término, que puede tener connotaciones peyorativas, usado para referirse a la generación de hijos de inmigrantes chinos, nacidos y educados en EE.UU.

<sup>45</sup> “(...) its essential role in the development of the national literature (...)”

<sup>46</sup> Entre las colecciones más importante de “color local o regional” del SXIX se encuentran *Sketch of Connecticut* (1824) de Lydia Sigourney, *Chronicles and Sketches of Hazelhurst* (1850) de Charlotte Jerould, *Cranford* de Elizabeth Gaskell (1853), *Passages in the Life of Mrs. Margaret Maitland* (1862) de Margaret Oliphant, *Sam Larson's Oldtown Fireside Stories* (1871) Harriet Beecher Stowe y *Irish Idylls* (1893) de Jane Barlow.

<sup>47</sup> “The short-story cycle in modern American fiction is patently multicultural, deriving, perhaps, both from ethnic cross-fertilization within the literary community and from a shared legacy reaching back to ancient oral tradition”

<sup>48</sup> “(...) that for the last century many of the most important works of this kind were written by authors from differing ethnic backgrounds suggests that despite its ancient history, the story sequence offers not only a rich literary legacy but a vital technique for the exploration and depiction of the complex interactions of gender, ethnicity, and individual identity.”

desarrolla a partir de “la relación y la dispersión” en lugar del “mantenimiento de límites y de distancia” o “el sometimiento del otro.”<sup>49</sup> (22)

Desde los desarrollos de los feminismos de la Tercera Ola se han estudiado las dimensiones genéricas (*gender*) del formato. Margot Anne Kelley (1995) observa que “aproximadamente el 75 por ciento de los escritoras actuales” de *Short Story Cycles* son mujeres, “a menudo mujeres que viven en posiciones de doble marginalidad como miembros de minorías visibles.”<sup>50</sup> (296). Para sostener su hipótesis, se basa en la investigación de Carol Gilligan (1982) sobre las dimensiones genéricas (*gender*) de la forma.<sup>51</sup> Gilligan utiliza las imágenes de la *jerarquía* y la *red (web)* para determinar la manera en que niños y niñas abordan los conflictos. Sus estudios revelan que mientras las niñas enfrentan los dilemas a través de “una red de conexiones, una red de relaciones sostenidas por un proceso de comunicación”<sup>52</sup>, los niños establecen “un orden jerárquico para resolver un conflicto” (32-33). Estas imágenes representan el “contraste entre un yo definido a través de la separación y un yo delineado a través de la conexión”<sup>53</sup> (35). La teoría feminista postula que las mujeres tienen más probabilidad de concebirse a sí mismas en estos términos relacionales. El *Short Story Cycle* representaría así ambas sensibilidades: “sugiere que una identidad coherente o unificada requiere tanto autonomía como conectividad.”<sup>54</sup> (304).

Por su parte, la tesis doctoral de Rachel Lister (2005)

(...) examina la articulación entre el formato del *short story cycle* y una política de género. Explora cómo las mujeres en los Estados Unidos del siglo XX han estado utilizando el formato para representar y cuestionar la identidad de género.<sup>55</sup>

Con casos ‘ejemplares’, Lister propone una taxonomía del *Short Story Cycle*, considerando *The Golden Apples* (1947) de Eudora Welty como paradigma; y *Enormous Changes at the Last Minute* (1960) de Grace Paley como estándar para las versiones más dispersas del mismo; los ciclos de Joyce Carol Oates para representar la identidad de género como construcción social, y los cambios en el formato y la política de género (*gender*) en los ciclos de Gloria Naylor y Louise Erdrich. También analiza versiones posmodernas del formato como *Monkeys* de Susan Minot y ciclos contemporáneos de Melissa Bank, Elissa Schappell y Emily Carter para demostrar que las escritoras estadounidenses están revitalizando el formato ya que este facilita representar la identidad plural de la heroína posmoderna. Lister sugiere que el formato

---

<sup>49</sup> “(...) conceived in terms of containedness, difference, autonomy” (Waugh 17); “relationship and dispersal” “the maintenance of boundaries and distance” “the subjugation of the other” (Waugh 22)

<sup>50</sup> “(...) approximately 75 percent of current writers” (...) “often women who live in positions of double marginality as members of visible minorities.”

<sup>51</sup> Gilligan, Carol (1982). *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

<sup>52</sup> “(...) a web of connections, a web of relationships sustained by a communication process.”

<sup>53</sup> “(...) contrast between a defined self through separation and a self-delineated through connection.”

<sup>54</sup> “(...) suggests that a coherent or unified identity requires both autonomy and connectivity.”

<sup>55</sup> “This thesis examines the juncture between the short story cycle form and gender politics. It explores how twentieth-century women from the United States have been using the form to represent and question gender identity.”

(...) ofrece posibilidades a las escritoras en particular, quienes en el SXX encontraron en él un medio perfecto para movilizar los límites de la identidad y representar la renovación y la pluralidad. (...) A medida que los límites del género y de la identidad se vuelven más permeables, también lo hacen los límites de las relaciones. La escritora contemporánea de ciclos utiliza el formato para sondear incluso las conexiones más formalizadas e indagar acerca de la sensibilidad relacional que se ha asociado con la conciencia femenina.<sup>56</sup> (326)

Enfocándose en el análisis de la colección *Purple Threads* de Jeanine Leane, escritora aborigen australiana, Helena Kadmos (2015) sostiene que el *Short Story Cycle* es un formato particularmente productivo para escritoras interesadas en explorar los múltiples aspectos de la vida cotidiana de las mujeres. Entre ellos, la importancia de sus relaciones de interdependencia, cuidado y apego a los demás, mediante lo cual adquieren un sentido más profundo de sí mismas y de sus auténticos deseos; la complejidad que adquieren momentos aparentemente mundanos en sus vidas de relación y cómo estas con el tiempo se transforman; así como también las *identidades interseccionales* de raza, clase y género, y la diversidad en las sociedades contemporáneas, multiculturales y poscoloniales. Desde su marco teórico, Kadmos resume todos estos aspectos en la indagación de cómo las mujeres encuentran significado y experimentan un sentido de *autonomía relacional* en los momentos cotidianos de sus vidas comunes.<sup>57</sup>

## 2.7. Fix-Ups en la ciencia ficción

Existe otra zona de la producción literaria estadounidense, los géneros masivos, que ha usado el formato para ascender del campo de la revistas al de las editoriales y la publicación en libro, con circuitos de distribución y lectorados diferentes, mejor paga y más prestigiosa. Hay numerosos ejemplos en el policial y la fantasía, pero es especialmente en la ciencia ficción de mediados de siglo XX que se desarrolla el género al punto de adquirir nombre propio: *fixup* o *fix-up*. En los años 1950s, muchos escritores tomaron sus relatos previamente publicados en revistas como obras autónomas, y los re-compusieron en ciclos o novelas, según el grado de fusión.

El caso de Ray Bradbury es el más conocido de una extensa lista de autores y lo usaremos como ejemplo de casos. El proceso de *fixing up* puede producir diversos grados de ensamble o integración: 1) colecciones editoriales de cuentos desconectados (*The Machineries of Joy*, *The Golden Apples of the Sun*, *Medicine for Melancholy*, *I Sing the Body Electric*, *Quicker than the Eye*, entre varias otras). 2) Colecciones

---

<sup>56</sup> “(...) the form offers possibilities for the female writer in particular; twentieth-century women have found in the short story cycle the perfect medium for mobilizing identity boundaries and representing replenishment and plurality. (...) As generic and identity borders become more permeable, so do relationship boundaries. The contemporary female cycle writer uses the form to probe even the most formalized connections and query the relational sensibility that has become associated with female consciousness” (326)

<sup>57</sup> El marco teórico de interpretación de Kadmos se basa en discursos críticos de la tercera ola de feminismos acerca de la *autonomía relacional* que afirman que la capacidad de un sujeto para encontrar su “propia ley” o dar forma a su propia vida, solo puede desarrollarse en el contexto de las relaciones con otros que nutren esa capacidad. Según la autora, el concepto feminista de *autonomía relacional* no define un concepto filosófico, sino que funciona como un término general para una gama de perspectivas que enfatizan la noción del yo como socialmente integrado y por el cual las estructuras y las relaciones que vinculan a un individuo con otros hacen posible la autonomía. Acerca de esta noción, las autoras referenciadas son (1) Mackenzie, Catriona, and Natalie Stoljar (eds.) (2000). *Relational autonomy: feminist perspectives on autonomy, agency, and the social self*. New York and Oxford: Oxford University Press; (2) Jennifer Nedelsky (1989) “Reconceiving autonomy: sources, thoughts and possibilities.” *Yale Journal of Law and Feminism* 7:7–36; en Mackenzie & Stoljar (2000); y (3) Andrea C. Westlund, (2009). ‘Rethinking relational autonomy.’ *Hypatia* 24(4):26–49.

temáticas (*The October Country*). 3) Colecciones para las que se escribe material conector nuevo, ya sea un relato marco (*The Illustrated Man*) o bocetos intermedios (*Martian Chronicles*). 4) Los relatos son editados en función de una coherencia de conjunto, perdiendo sus límites individuales, su independencia narratológica e integrándose como ‘capítulos’ de una historia global novelística (*Dandelion Wine, Something Wicked This Way Comes*)

El uso del término en la crítica de ciencia ficción se popularizó en la primera edición de la *Enciclopedia de Ciencia Ficción* (1979), editada por Peter Nicholls, que acreditó a AE Van Vogt por la creación del término. Peter Nicholls y John Clute (1995) sostienen:

En las *Reflexiones* autobiográficas de AE van Vogt 1975, AEVV usa el término “fix-up” o FIXUP en el sentido que hemos adoptado para esta enciclopedia: un libro compuesto de historias previamente publicadas, arregladas para encajar, generalmente con la adición de nuevo material de cementación, siendo el producto final comercializado como una novela. Es posible que AEVV inventara el término, aunque los fix-ups no son desconocidos fuera de SF; las circunstancias particulares de comercialización del género en los EE.UU. alentaron su creación, y ciertamente AEVV escribió o compiló más fix-ups que cualquier otro escritor de talla en la SF.<sup>58</sup> (2358)

Para finalizar, citamos de una entrevista de Robert Weinberg a A E van Vogt:<sup>59</sup>

Weinberg: En la *Enciclopedia de Ciencia Ficción* usan el término ‘fix-up’ para la situación en que un escritor toma varios de sus relatos, a menudo conectados, y los reescribe en una novela. Le dan crédito a usted por la idea y lo consideran maestro del género. Al escribir muchos de sus relatos en ese período, ¿tenía idea alguna de que años después los usaría como partes de una novela?

Van Vogt: En mis comienzos a los 20 años aprendí lentamente el negocio de la escritura y de la industria editorial. Todos esos relatos tempranos fueron vendidos, muchos por un centavo la página, debido a que nadie en esa época pensaba en el mercado del formato libro de tapas duras o blandas (...) A comienzos de los 1950s, comenzó la industria del *paperback* y principalmente querían novelas. De modo que empecé a mirar mi trabajo a ver cómo podía ajustarse a eso. Era un asunto estrictamente comercial. Pagaban poco, pero era algo. Los contratos eran malísimos, pero lentamente aprendí a ver qué firmar y qué no. Una novela vendía seguro mientras que los relatos individuales lo hacían raramente. Por tanto, me llegó una gran idea y así comenzó la novela fix-up. Fue una idea estrictamente comercial en un período en que se ganaba poco y los escritores *pulp* a lo largo del país se estaban muriendo de hambre. Posteriormente me enteré de que los ‘fix-ups’ tenían sus críticos. Me sorprendí; para mí, estos eran obviamente *dilettantes* que no entendían la economía de la producción de la ciencia ficción.

---

<sup>58</sup> “In the autobiographical Reflections of A E van Vogt 1975 , AEVV uses the term “fix-up” or FIXUP in the sense which we have adopted for this encyclopedia: a book made up of previously published stories altered to fit together - usually with the addition of new cementing material - the end product being marketed as a novel It is possible that AEVV invented the term for, although fix-ups are not unknown outside sf, the peculiar marketing circumstances of the genre in the USA encouraged their creation, and certainly AEVV wrote or compiled more fixups than any other sf writer of stature” Nicholls, Peter; John Clute 1995 *The Encyclopedia of Science Fiction* London: Orbit

<sup>59</sup> Weinberg, Robert 1980 “An Astounding Interview with A E van Vogt” Online en <http://www.icshi.net/worlds/intervie.htm> y <http://www.icshi.net/sevagram/interviews/weinberg.php>

## Lista de casos

- 1946 A E van Vogt *Slan*  
1947 A E van Vogt *The Book of Ptath*  
1948 A E van Vogt *The World of Null-A*  
1950 A E van Vogt *The Voyage of the Space Beagle*  
1950 Jack Vance *The Dying Earth*  
1950 Ray Bradbury *The Martian Chronicles*  
1951 Isaac Asimov *Foundation*  
1951 Isaac Asimov *I, Robot*  
1951 Ray Bradbury *Fahrenheit 451*  
1951 Ray Bradbury *The Illustrated Man*  
1952 A E van Vogt *The Mixed Men*  
1952 Clifford D Simak *City*  
1952 Isaac Asimov *Foundation and Empire*  
1953 Henry Kuttner y C L Moore *Mutant*  
1953 Isaac Asimov *Second Foundation*  
1953 John W Campbell *The Black Star Passes*  
1953 Theodore Sturgeon *More Than Human*  
1954 van Vogt *The Weapon Shops of Isher*  
1955 Damon Knight *Hell's Pavement*  
1955 Eric Frank Russell *Men, Martians y Machines*  
1955 James Blish *Earthman, Come Home*  
1958 Robert Silverberg as Calvin M Knox *Lest We Forget Thee, Earth*  
1959 A E van Vogt *The War Against the Rull*  
1959 John Wyndham y Lucas Parkes *The Outward Urge*  
1959 Walter Miller, Jr *A Canticle for Leibowitz*  
1962 Brian W Aldiss *Hothouse*  
1962 Eric Frank Russell *The Great Explosion*  
1963 Edgar Rice Burroughs *Savage Pellucidar*  
1965 A E van Vogt *Rogue Ship*  
1965 Michael Moorcock *Stormbringer*  
1966 Jack Vance *The Eyes of the Overworld*  
1967 Philip K Dick *Counter-Clock World*  
1968 Keith Roberts *Pavane*  
1969 A E van Vogt *The Silkie*  
1969 Anne McCaffrey *The Ship Who Sang*  
1970 A E van Vogt *Quest for the Future*  
1971 Eando Binder *Puzzle of the Space Pyramids*  
1971 Philip Jose Farmer *The Fabulous Riverboat*  
1971 P. J. Farmer *To Your Scattered Bodies Go*  
1971 Robert Silverberg *The World Inside*  
1971 Poul Anderson *Operation Chaos*  
1971 T J Bass *Half Past Human*  
1972 Frank Herbert *The Godmakers*  
1972 Thomas M Disch *334*  
1973 Anne McCaffrey *To Ride Pegasus*  
1976 Larry Niven *A World Out of Time*  
1977 Gregory Benford *In the Ocean of Night*  
1977 Gregory Benford y Gordon Eklund *If the Stars Are Gods*  
1977 Jerry Pournelle *The Mercenary*  
1977 Brian Aldiss *Last Orders*  
1978 Phyllis Eisenstein *Born to Exile*  
1978 Richard A Lupoff *Space War Blues*  
1979 Michael Bishop *Catacomb Years*  
1981 Damon Knight *The World y Thorinn*  
1982 Stephen King *The Dark Tower: The Gunslinger*  
1983 John Brunner *The Crucible of Time*  
1984 David R Palmer *Emergence*  
1984 Stanley Robinson *Icehenge Kim*  
1985 David Brin *The Postman*  
1986 George R R Martin *Tuf Voyaging*  
1986 Grant Callin *Saturnalia*  
1987 Lucius Shepard *Life During Wartime*  
1988 Harry Turtledove *A Different Flesh*  
1989 Jerry Pournelle *Prince of Mercenaries*  
1991 Janet Kagan *Mirabile*  
1994 Larry Niven *Crashlander*  
1995 Jonathan Lethem *Amnesia Moon*  
1997 Stephen Baxter *Vacuum Diagrams*  
1998 Mike Resnick *Kirinyaga*  
1999 Larry Niven *Rainbow Mars*  
2001 Ray Bradbury *From the Dust Returned*  
2002 Allen Steele *Coyote*  
2003 Robert Reed *Sister Alice*  
2003 Robert Silverberg *Roma Eterna*  
2005 Andreas Eschbach *The Carpet Makers*  
2005 Charles Stross *Accelerando*  
2005 Richard Bowes *From the Files of the Time Rangers*  
2016 Lavie Tidhar *Central Station*

# Índice

<b>ANEXO</b> .....	<b>1</b>
I. COMPILACIÓN DE CORPUS INVENTARIADO EN LA BIBLIOGRAFÍA.....	1
1. COLECCIONES ANTIGUAS.....	1
2. COLECCIONES MODERNAS.....	1
2.1. CORPORA SEGÚN TEÓRICO.....	1
<i>Estudios en inglés</i> .....	1
Ingram 1971.....	1
Kennedy 1988.....	1
Luscher 1989.....	1
Mann 1989.....	2
Kennedy 1995.....	2
Dunn & Morris 1995.....	2
Davis 1997.....	5
Lundén 1999.....	5
Nagel 2001.....	6
Lynch 2001.....	6
Davis 2001.....	7
Harde 2007.....	7
Lister 2007.....	7
Pacht 2009.....	7
Kuttainen 2010.....	7
Marais 2005.....	7
Smith 2011.....	7
Zagarell 1988.....	8
Smith (2018).....	8
<i>Estudios en español</i> .....	10
Mora 1993.....	10
Núñez-Castelo 2000.....	10
Gomes 2000.....	10
Tomassini 2004.....	10
Zavala 2006.....	11
Leal 2006.....	11
Menton 2006.....	11
Noguerol Jiménez 2008.....	11
Sánchez Carbó 2009.....	11
Sánchez Carbó 2010.....	12
Epple (2000).....	12
Brescia y Romano eds (2006).....	12
Sánchez Carbó 2012.....	14
<i>Estudios en francés</i> .....	14
Ricard 1976.....	14
Audet 1998.....	14
Daunais 1998.....	14
Guérin 1998.....	14
Audet 2000.....	14
Alduy 2003.....	14
Asselin 2003.....	15
Audet 2003.....	15
Baetens 2003.....	15
Beaudet 2003.....	15
Bouchet, Brault y Bissonnette 2003.....	15
Peureux 2003.....	15
Bonenfant 2003.....	15
Brouillette 2003.....	15
Clément 2003.....	15
Benoît 2003.....	15
Doucet 2003.....	15
Dumont 2003.....	15
Frédéric 2003.....	15
Mercier 2003.....	15
Runyon 2003.....	16
Saint-Gelais 2003.....	16

Vaugeois 2003 .....	16
2.2. CORPORA SEGÚN PAÍSES .....	17
Argentina .....	17
Brasil .....	17
Chile .....	17
Cuba .....	17
España .....	17
Estados Unidos .....	17
Francia y Canadá .....	18
Guatemala .....	20
Inglaterra, Irlanda y Australia .....	20
Italia .....	20
México .....	20
Panamá .....	20
Perú .....	20
Rusia .....	20
Venezuela .....	20
Uruguay .....	20
Otros .....	21
2.3. CORPUS TOTAL SEGÚN FECHA DE PUBLICACIÓN .....	21
<b>II. NOMENCLATURAS EN LA TEORÍA ESTADOUNIDENSE .....</b>	<b>30</b>
1. NOMBRES QUE PARTEN DE LA NOVELA .....	30
<i>Story-novel</i> .....	30
<i>Storied novel</i> .....	30
<i>Composite novel</i> .....	30
<i>Fragmentary novel</i> .....	30
<i>Episodic novel</i> .....	30
<i>Anthology novel</i> .....	30
<i>Collective novel</i> .....	30
<i>Para-novel</i> .....	30
<i>Rovelle</i> .....	30
2. NOMBRES QUE PARTEN DEL CUENTO .....	31
<i>Integrated short-story collection</i> .....	31
<i>Unified short story collection</i> .....	31
<i>Short story collection</i> .....	31
<i>Short story composite</i> .....	31
<i>Short Story Compound</i> .....	31
<i>Short Story Sequence</i> .....	31
<i>Series</i> .....	31
<i>Story-cluster</i> .....	31
<i>Web of stories</i> .....	31
<i>Divided narrative</i> .....	32
<i>Short Story Cycle</i> .....	32
<i>Linked Short Story Collections</i> .....	32
<i>Unified Short Story Collection</i> .....	32
<b>III. LA COLECCIÓN EN LA LITERATURA MUNDIAL (ENSAYO BIBLIOGRÁFICO) .....</b>	<b>33</b>
1. PANORAMA Y ALCANCE DE LAS COLECCIONES EN LA ANTIGÜEDAD .....	33
2. USOS DE LA COLECCIÓN MODERNA .....	35
2.1 <i>El Short Story Cycle como género nacional estadounidense</i> .....	36
2.2 <i>Lecturas postcoloniales</i> .....	41
2.3 <i>Representación de comunidades</i> .....	43
2.4 <i>Narrativa comunitaria de mujeres</i> .....	44
2.5 <i>Narrativa de comunidades étnicas</i> .....	46
2.6 <i>Lecturas feministas</i> .....	47
2.7 <i>Fix-Ups en la ciencia ficción</i> .....	49
Lista de casos .....	51
ÍNDICE .....	52



