

## Aproximación a la escritura literaria como seducción especular

JOSE IGNACIO VELAZQUEZ EZQUERRA

La escritura, como cualquier medio expresivo, en general, reposa sobre cierto número de convenciones que se establecen entre, al menos, dos entidades. Desde esta perspectiva, se sitúa en el marco de un convencional esquema comunicativo del que, no obstante, la creación artística se distancia por la intervención de otros factores que la teoría de funciones puede repertorar. Entre A y B se establece un trayecto proteiforme, cuya finalidad informativa viene mediatizada por determinados juegos creativos que inciden sobre canal, mensaje, etc., juegos orientados en último término hacia la "captación" de la atención del lector más que hacia su virtualidad informativa. Se observa así que, a pesar de la constante didáctica que impregna a la literatura desde sus orígenes, a pesar de las corrientes testimoniales o apologéticas (en las que la ficción sirve únicamente de soporte para la exposición de una ideología dada o para su translación), la reserva que, en general, la sociedad ha mantenido hacia el artificio literario muestra que sus vías de información (de la experiencia individual y reversible hasta el uso de T. V.), no han necesitado recurrir a la literatura entendida en su acepción convencional. La "tranche de vie" es valorada, en realidad, por su capacidad simbólica de "mimesis" (1), pero el referente no nos es "revelado" por ella, sino que nos

(1) ¿Cómo no recordar la fórmula que identificaría a la novela con un espejo paseado a lo largo de un camino, tal y como lo propone STENDHAL (*Le Rouge et le Noir*, exergo al cap. XIII de la 1.<sup>a</sup> Parte —"St.-Real"—)? Vid. AUERBACH, Erich: *Mimésis*, Gallimard, Paris, 1968.

resulta previamente asimilado. Curiosamente, determinados géneros literarios son valorados sustancialmente por sus cualidades de ambigüedad —es el caso, por ejemplo, de la poesía, de la que Jakobson destaca esa “propiedad intrínseca de la ambigüedad” (2)—, que constituye una característica marcadamente antieconómica y, por consiguiente, en conflicto con las más elementales leyes informáticas. No es, en resumen, la capacidad de “informar” la que justifica al “hecho literario”, sino otro tipo de virtualidades, cuya clave parece encontrarse en los términos de la relación que reúne emisor con receptor.

Desde esta óptica, y prescindiendo del hecho cierto de que la voluntad del lector se encuentra condicionada por factores que la sociología de la literatura ha analizado, así como de que en la actividad de creación intervienen elementos sociales, culturales o inconscientes, ajenos a los procesos volitivos del autor, el fenómeno de la lectura parece existir en la medida en que entre ambos se opera un equilibrio que justifica el que el lector no cierre el libro habida cuenta de que éste parece responder a unas expectativas creadas más o menos artificialmente y cuyo proceso de resolución le resulta gratificante. La relación entre el lector y el libro no es neutra desde un punto de vista emocional: más bien se aproxima en muchos casos a una relación fetichista (3), en la que el autor es, a un tiempo, productor de fetiches y sometido a la repetición de su reproducción.

De este último punto se deduce el hecho de que, en la relación de poder (4) que se manifiesta a partir de toda transmisión (y, por consiguiente, manipulación) informativa entre emisor y receptor, ambos busquen el equilibrar sus respectivos resortes expansivos. El distanciamiento crítico por parte del lector hacia la obra o el autor enmascara a menudo la conciencia de una penetración que sobre él se opera: su actividad crítica puede ser entendida sea como una respuesta frente a su propia pasividad receptora, sea como una búsqueda de participación —un compromiso lúdico, por paradójica que resulte la reunión de ambos términos— en una mecánica que crea placer. A este respecto, no está de más recordar una de las actuales premisas

- (2) En sus *Essais de Linguistique générale*: “L’ambigüité est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref, c’est un corollaire obligé de la poésie...”. Vid. EMPSON, W.: *Seven Types of Ambiguity*, Longmann, New York, 1930.
- (3) El fetiche, en este sentido, operaría una representación metafórica de la inadecuación del sujeto a la realidad exterior.
- (4) Sigo en ello las teorías de Michel FOUCAULT (*Un diálogo sobre el Poder*, Alianza Ed., Madrid, 1981, *Microfísica del Poder*, La Piqueta, Madrid, 1979, y, en colaboración con otros autores: *Espacios de poder*, misma edit., 1981), y de E. CANETTI: *Masa y Poder* (I y II), Alianza, Madrid, 1983.

de la crítica, según la cual cada nueva lectura de una obra recrea, literalmente, a la obra misma. Se trata más bien de una cuestión de recepción, basada sobre datos emocionales, más que de polivalencia interpretativa: como en el caso del lenguaje o el ajedrez, en el que un número limitado de unidades y reglas da lugar a otro, ilimitado, de combinaciones, en el de la interpretación literaria, las virtualidades —que una ambigüedad rigurosa puede estimular— necesitan la acción del receptor para existir.

Aparece, así, una relación entre autor y lector que busca un equilibrio entre ciertos juegos bipolares: entre la expansión de la escritura y su aceptación-interiorización; entre la imposición del autor y la decisión última del lector de seguir siéndolo una vez conocidas las reglas del juego. El juego de poderes queda equilibrado con la interpretación de la lectura que el lector aporta. Y, en último término, el placer de la lectura (5) viene a significar la cara opuesta y complementaria del de la escritura, movidos ambos por la actualización del deseo mediante el fetiche cultural simbolizado por la obra.

Más allá de este fetiche —que nos habla de un “deseo perverso” (6)—, autor y lector existen en la realidad imaginaria de sus respectivas representaciones. La “ambigua alteridad” (7) aparece por cuanto el autor es, simultáneamente, el lector de su propia creación: mediante un proceso invertido y esquizoide, se convierte en crítico de su producción (en este sentido, las correcciones estilísticas enmascararían a menudo otras que no lo son tanto), filtrando contenidos, controlando el juego de lo imaginario o, inversamente, ejecutando “aperturas” en una obra cuyos límites desea ampliar. El proceso del deseo revierte sobre sí mismo, en un ejercicio propiamente narcisista (8),

(5) BARTHES, Roland: *Le plaisir du texte*, Le Seuil, Paris, 1973.

(6) Vid. S. STEWART: “Quelques aspects théoriques du fétichisme”, in *La Sexualité perverse*, Payot, Paris, R. STOLLER: *La Perversion*, Payot, Paris, 1975, y Masud KHAN: *Figures de la perversion*, Gallimard, Paris, 1982. En la obra colectiva *Le désir et la perversion* (Le Seuil, Paris, 1967), se encuentra un trabajo muy notable de G. ROSOLATO acerca de cuanto nos ocupa: “Étude des perversions sexuelles à partir du fétichisme”, pp. 7-41.

(7) Utilizo el término en la acepción ofrecida por D. HAYMAN (*Humor, ironia, parodia*, Fundamentos, Madrid, 1980, p. 93). En torno al concepto, vid. Joyce McDOUGALL: *Théâtres du Je* (Gallimard, Paris, 1982), “La inquietante extrañeza”, en S. FREUD: *El malestar de la cultura, Obras Completas*, T. III, Anagrama, Barcelona, p. 54; J. LACAN: “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je” in *Ecrits I*, Le Seuil, Paris, 1966, así como el capítulo “El campo del otro y retorno a la transferencia” en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Seminario XI, Barral, Barcelona, 1977.

(8) El sentido de “aperturas” procede, naturalmente, de la obra de U. Eco. Para

en el que el "sujeto-objeto" queda seducido por la imagen de sí mismo que la escritura le proporciona. El escritor extrae una experiencia de placer (9) tanto más completa cuanto que dispone, a su albedrío y en un ejercicio de libertad absoluta, de las riendas de su mecánica, incluyendo en ellas al propio recurso de la sorpresa. Naturalmente, siendo su propia imaginación tanto la emisora como la receptora, su tendencia instintiva comporta un alejamiento del principio de la realidad en provecho del "placer-deseo" (10), y su alejamiento de la norma colectiva supone el libre juego de una "perversión" social que, en lo individual, se justifica funcionalmente por el hecho mismo de su existencia.

Aun en este ámbito reductor, la experiencia del lector-autor, es decir de la persona que lee y recrea, presenta algunas divergencias notables. Su nivel de actividad es secundario, por proceder el estímulo de un "Otro" que mantiene, como conductor del juego, ciertas prerrogativas. Su experiencia puede ser tan individual como se lo permitan los niveles de ambigüedad de la obra. La proyección del deseo propio acepta superponerse sobre la del ajeno, y es en el juego de identificación y distanciamiento donde se produce "el placer de la lectura": en la alternancia entre la "estética de la sorpresa" y el "reflejo especular" producido por la lectura.

De este modo, parece como si el proceso de creación-lectura reposara sobre ciertas características que quienes participan en él buscaran escamotear. Dando por supuesto que el fondo referencial es común a autor y lector, la obra representa una apuesta por la que aquél practica una ruptura en el universo imaginario del segundo, apuesta que resulta sinónimo de una "captación", término sobre el que más adelan-

abordar lo narcísico: S. FREUD: "Pour introduire le narcissisme" (*La Vie sexuelle*, 1914); J. McDOUGALL: "Narcisse en quête d'une source", en la obra colectiva: *La Sexualité féminine*, Payot, Paris, 1978; J. ROUSSET: *Narcisse romancier*, J. Corti, Paris, 1973; P. LEFEBVRE: "The narcissistic impasse as a determinant of psychosomatic disorder", in "Psychiatric Journal", Univ. Ottawa, 1980; R. STOLOROW: "Towards a functional definition of narcissism", in "Int. J. Psychoanal.", vol. 56, 1975. ADLER definía el narcisismo como forma de expresión erótica de la persona aislada, constituyendo una especie de solución neurótica de emergencia; su fuente cabría situarla en el temor ante el "Otro" sexual.

- (9) A menudo, las declaraciones de los propios autores sobre sus procesos de creación aparecen connotados por expresiones emocionales transparentes. A este respecto, cabe señalar que una relación de masoquismo puede ser placentera para el sujeto.
- (10) Vid., en *Ecrits*, de J. LACAN: *Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir* (1958) y *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien* (1960) (Le Seuil, Paris, 1966). La referencia freudiana: "Au-delà du principe du plaisir", in *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris (1920).

te deberemos insistir. El lector representaría un doble papel: ofreciendo una resistencia que otorgue valor a la apuesta, su ejercicio de lectura demuestra, al mismo tiempo, su deseo de ampliar el campo de experiencias imaginarias. La obra es el marco de un enfrentamiento teñido de complicidades y si, en un primer momento, cabe decir que el papel activo corresponde al autor, que comunica, es de destacar el que ejecuta el lector, que reinterpreta el mensaje y se hace espectador de su asimilación de la obra, escogiendo el código que le resulta más gratificante.

No es de extrañar, desde este punto de vista, que la variedad de géneros, estilos, temática, etc., que caracteriza al "hecho literario", pueda ser considerada tanto como creación de las expectativas de deseo del lector, como como exigencia histórica de la literatura: no es la obra la que impone su lectura, sino el lector quien la busca en un marco espacial y temporal escogido por él mismo. Por ejemplo, debemos considerar cierto que el auge del "roman-feuilleton" aporta unos valores estilísticos (primacía de lo actuativo, estructuras dialogales, rol del suspense, etc.) originales. No lo es menos que ello corresponde al deseo del lector por sentir lo cierto ("le vrai") del relato —inserto en un contexto de noticias que le son contemporáneas—, su carácter "presente" —por consiguiente, con toda la posibilidad de modificación que le otorga lo "no consumado", por todavía no impreso—, al mismo tiempo que estimula su capacidad de imaginar, actualizando por anticipado lo que puede ocurrir posteriormente, haciendo que el lector se sienta partícipe de las virtualidades de "choix" teóricamente reservadas al autor. El lector "desea" en un momento y lugar determinados ejercer una experiencia (acumular información, ejercitar su capacidad de síntesis o de adivinación, deslizarse en el mero placer estilístico, insertar su experiencia en la ajena, etc.), y, por ello, "escoge" el tipo de lectura que le parece acomodarse mejor a su deseo, prescindiendo de otras actividades con las que la lectura comparte sus hábitos. En dicha opción (ejercicio de lectura, del tipo de lectura, disposición espacio-temporal para ello, etc.) podemos encontrar la clave de la experiencia, clave de ningún modo necesariamente consciente. El autor, que no lo ignora, no puede verse relegado a un segundo plano, en la medida en que la primacía del placer que su obra procura es propiamente suya: él ha sido su primer lector y si, en el marco de lo imaginario, el lector puede transformar a su guisa la experiencia de lectura, en último término debe acomodarse a los datos que él ha juzgado más pertinentes para su ejercicio placentero de absorción.

Dos nuevos elementos parecen caracterizar esta experiencia de lectura: su cualidad antieconómica por un lado y la de soledad, por otro. Veamos adónde pueden conducirnos. En primer lugar, es de destacar el carácter improductivo de la operación de lectura, en un sentido material, por contraste con el productivo, que subraya el ejercicio

de poder, de la de creación. En ésta, el autor parte materialmente de la nada, del vacío, para crear un universo susceptible de ser apropiado por otra persona. En la primera, el lector existe en la medida en que es capaz de apropiarse de lo creado, siguiendo unas reglas que el creador le ha definido. Su propia aportación, la interpretativa, o bien es válida exclusivamente para él, o bien, si se expande en forma metaliteraria, está obligada a no constituir sino una prolongación de la tarea del creador. No produce, en cualquier caso, una materia susceptible de modificar sus relaciones con el entorno: los demás no se sienten comprometidos por su trayectoria de lectura. Nos encontramos, así, ante un juego gratuito, que no aporta consecuencias trascendentes. Pero tampoco resulta inútil, puesto que gratifica las expectativas de placer del lector. La clave de la lectura radica, de este modo, en los mecanismos del deseo que, en un momento dado, busca subvertir las coordenadas de la realidad (identidad, espacio, tiempo, etc.) mediante la "extraña alteridad" a que el lector escoge verse abocado. Y ello, en la medida en que la improductividad contradice las reglas del proceso informático y, en general, las de toda actividad ordenada, las del ordenamiento social como las del propio ejercicio de poder. Forzoso será concluir en que la tarea, improductiva materialmente, no lo es tanto en el registro imaginario: el acto de lectura es la recreación de imágenes que producen imágenes. El lector recurre a la lectura como estímulo de la producción imaginaria, con vistas a virtualizar aquellas que esperan en él a que dicho estímulo se produzca, proceso éste que no cabe considerar consciente. Ahora bien, si dicho proceso debe ser considerado inconsciente, resulta evidente que se rige por el principio del placer, y su fin último, dirigido por las leyes del deseo, resultará ser su gratificación sensible e imaginaria.

Por oposición a otros actos culturales que puedan presentar características similares, el ejercicio de lectura se opera en soledad, es decir otorgando a la imaginación un espacio en el que se encuentra a salvo de intromisiones textuales ajenas a cuanto constituye explícitamente la mecánica del juego. Dicha situación implica la asunción, por parte del lector, de la mecánica que le convierte en el polo receptor del mensaje, sin otras intromisiones sociales que las que él mismo invoque (la lectura de una obra crítica acerca del texto objeto de lectura, la comunicación con otra persona acerca del carácter del mismo, etc.). Pero, en relación con lo anteriormente expuesto, supone asimismo el hecho de que la producción de imágenes no tiene por objeto sino la gratificación individualizada del lector. Se insiste acerca de que la lectura resulta más estimulante que otras artes, por menos reductora. Pero también lo es debido al carácter singularmente libre que toda lectura reviste, con sus consecuencias propias, a comenzar por la intransferibilidad de la producción de imágenes propias por parte del lector, característica esencialmente antisocial, marcada por un "écart"

que subvierte a la norma (yo, lector, reivindico mi derecho a diferenciar mi aparato productivo imaginario del que considero propio de la especie, aspecto éste que el psicoanálisis valora como factor de equilibrio necesario para compensar las agresiones procedentes del ámbito de la realidad). Así, las imágenes producidas gratifican aquello que en su productor escapa a la codificación y, a su través, la lectura se hace mecánica de descubrimiento, de "dévoilement".

"Dévoiler" lo oculto supone, a poco que sobre ello se reflexione y en dichas condiciones de producción imaginaria, intransferible, gratificante y marginada de la expectativa social por improductiva, el alumbramiento de factores que comprometen a la aprehensión de nuestra identidad distintos de los que nos son conocidos. Mecánica exploratoria de toda lectura, en consecuencia, que tiende a rechazar "lo adquirido" y a privilegiar lo desconocido. Ello conlleva el rechazo de los medios propios de la adquisición consciente, y a privilegiar aquellos otros que se intuyen como propios para "intuir" lo no-conocido. Pues bien, en la dialéctica "yo social/yo íntimo" (11), existe una regla económica que asimila a lo social con lo útil, y a la transgresión improductiva con un ataque a dicha regla. El lector "intuye", de este modo, que su producción imaginaria resulta agresiva hacia las reglas de la existencia social: esta constatación ilustra la ambigüedad que rodea, en nuestra sociedad, al acto de lectura y a la inasimilable figura del creador (12). Pero existe otro elemento igualmente esencial: la lectura implica el deseo de una "alteridad", la creación de un universo imaginario en ruptura con el real, lo que cuestiona la misma necesidad de éste. Supone búsqueda a-social, por medios imaginarios y sensibles (creación de imágenes) en ruptura con los esquemas lógico-discursivos y económicos que constituyen la base del edificio social. Supone, por todo ello, insatisfacción del lector con su entorno, incomodación que nos habla tanto acerca de su dinamismo como acerca del estatismo de la estructura cuya opresión siente y contra la que reacciona.

En efecto, el edificio imaginario se asienta sobre la dinamicidad de sus estímulos. Con independencia del recurso ejercido por la espe-

- (11) El término y el concepto, en Charles MAURON: *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, (J. Corti, Paris, 1963), obra que, por lo demás, ofrece una metodología de análisis que respecta la especificidad del texto.
- (12) Ilustra también las tendencias representadas por los "digest", que intentan banalizar la operación. El "digest" supone un intento de control social de aquello que subvierte las reglas económicas en el ejercicio de lectura, una "normalización" de lo "otro", lo diferente, en un ejercicio absolutamente paradójico si se tiene en cuenta lo que representa el fenómeno de creación. Vid. J. DERRIDA: *L'Écriture et la différence*, Le Seuil, Paris, 1967.

cie para estructurar determinados regímenes imaginarios (13), la producción individual se ejerce en forma "estímulo/respuesta" a tal velocidad que, como ocurre en el espacio onírico, todo intento de fijación resulta estéril. Como máximo, puede producirse una "domesticación" de los estímulos a partir de la reiteración controlada (¿"reflejos imaginarios"? de alguno de ellos. Pero la mecánica de las respuestas resulta extremadamente reticente a todo intento de fijación. Como es bien sabido, en el espacio imaginario resulta más reveladora la relación que las imágenes pueden establecer entre ellas que la categoría de cada una por separado. Pues bien, si todo establecimiento social se funda sobre la delimitación y repertorio de normas estables, nada hay más evanescente que la relación imaginaria, lo que hace de ella, una vez más, un ente subversivo con todo intento de repertoriado del que se deduzca una construcción colectiva. La tendencia al estatismo se ve reemplazada por un dinamismo creciente cuya aceleración supone:

- un descenso en la capacidad de control consciente,
- un aumento de las virtualidades subversivas,
- una ruptura más acusada con el principio de realidad, y,
- una progresión en la obtención gratificante del lector.

Se impone, por todo ello, considerar a la lectura como una manifestación del deseo. Este, a su vez, debe ser entendido no en términos de reducción (se desea algo y se deja de desearlo a partir de su obtención, por ejemplo), sino respetando su característica dinámica, regida por la metamorfosis y condicionada, en este caso, por una vertiente narcísica: se desea algo permanentemente renovado e inaprensible como una sucesión de "imágenes en libertad", que "alumbra", al margen de lo racional, nuevas facetas del lector —así debería entenderse la "lectura" que Breton efectúa de Nadja— en un proceso "otro" en el que el lector se inventa "otro", él también. Es esta relación la que procura, en primer lugar, la anulación del ejercicio de poder (el lector no acaba "poseyendo" a su lectura, sino que la renueva permanentemente), y, en segundo lugar, la resurgencia del deseo. La lectura, así, se hace sinónimo del "deseo del deseo", en ruptura con todo estatismo y, por ende, irreductible y motivada por una incomodación que puede adoptar rasgos sociales, individuales o de especie.

\* \* \* \* \*

Ahora bien, si en este esquema, reductor como todos, se insiste acerca de las motivaciones últimas del lector a ejercer como tal, apare-

(13) Vid., siguiendo a JUNG, G. DURAND: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969.

cen rasgos originales al tomar en consideración al propio autor no en tanto que tal, sino adoptándole como primer lector de su propia obra (14). Distintos elementos caracterizan esta práctica: su carácter de auto-abastecimiento (15), que reúne en una misma persona estímulo con reacción, su reforzamiento de la cualidad solitaria del proceso y, sobre todo, la dialéctica que en su interior se establece entre conciencia e inconsciencia, a través de la pugna por justificar la existencia de imágenes que producen imágenes que producen imágenes (16).

Con ello, su comportamiento presenta las características de una estructura esquizoide, en la medida en que acepta un desdoblamiento implícito al hecho de ser al tiempo sujeto y objeto de un acto. Se trata de una reflexión especular que conduce hasta el infinito: el autor se ve actuando, el lector se lee leyéndose y A reflexiona sobre lo que A modifica sobre lo que A juzga sobre lo que A lee sobre lo que A escribe sobre lo que A reflexiona sobre lo que A imagina... Con independencia de los condicionantes sociales que puedan operar sobre el proceso, éste, en su vertiente más pura, se desarrolla en torno a las leyes del deseo inconsciente y de la gratificación buscada, con una diferencia esencial en relación con lo anteriormente expuesto, basada en una acumulación de opciones: el lector opta por leer, el autor-lector opta por leer lo que ha optado por componer.

Teóricamente, y en su vertiente más pura, el autor debería conocer, como paso previo a la escritura, cuáles son los ingredientes de creación que le aportan un máximo de gratificación. Dicho filtro intelectual podría guiar su tarea de manera nítida. Ahora bien, haciendo

- (14) Demasiados elementos entran en juego como para referirlos, en su complejidad, en los límites del presente trabajo: las motivaciones del autor pueden ser algo o totalmente distintas de las del lector, y los elementos sobre los que asienta su producción proceden de registros culturales, míticos, sociales, conscientes o inconscientes, didáctico-ideológicos, etc., tan diversos que pueden multiplicarse hasta el infinito las posibilidades teóricas. No se trata ahora de renovar las conocidas encuestas del tipo "qué es la literatura", "para quién se escribe" o "para qué se escribe" que, al margen de las contestaciones tópicas o determinadas por opciones previas y a-literarias, no tienen otro interés que el de subrayar lo inasimilable del fenómeno. Sí que es posible, en cambio, aportar alguna luz al "hecho literario" abordándolo desde una óptica que privilegia al autor-lector de sí mismo.
- (15) Distinto del de "autosuficiencia" en la medida en que el lector puede necesitar otros estímulos, y del de "autosatisfacción" por cuanto el deseo, por renovado, implica la búsqueda permanente de otros recursos expresivos. En cuanto a la reunión de estímulo y reacción, valgan los versos de St.-J. PERSE: "... Etre à soi-même l'arc et la flèche du vol! le thème et le propos!..." (*Oiseaux*, Gallimard, Paris, 1963).
- (16) Vid. Lucien DALLENBACH: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Le Seuil, Paris, 1977.

dependen al proceso de una mecánica guiada por el deseo y la obtención de placer, lo colocamos en el dominio de lo inconsciente. De ahí que, para el autor, el proceso reflexivo no le sirva de garantía de gratificación. Esta sólo puede producirse, consiguientemente, o bien en la puesta en relación de imágenes previa a la escritura, o bien en la posterior a ella (descartando como móvil la gratificación aportada por la materialidad misma de la escritura). El autor A se sentirá tanto más satisfecho cuanto más información —y más acorde con sus expectativas inconscientes— le facilite el lector A' de cuanto él le comunica. De ahí que las variantes de los borradores nos estén facilitando datos elocuentes, no sólo estilísticos y de composición, sobre el autor: cuáles son los filtros racionales que el texto no supera, cuáles son las opciones que el autor va descartando a medida que crea, incluso después de adoptadas. Porque toda obra de creación avanza a medida que van superándose distintos momentos conflictuales condicionados por la necesaria elección (incluso el dominio de la ambigüedad implica una opción previa a su favor). El autor se ve forzado, por consiguiente, a ejercer un compromiso que el texto manifiesta. La obtención de una gratificación implica la elección que para él resulta acertada, en tanto que lector de sus pulsiones, así como el punto de partida estructural, hacia un nuevo proceso de "choix". Su no-obtención abre el camino hacia un borrador que privilegie una opción diferente. Evidentemente, no se trata aquí únicamente del nivel argumental, sino también estilístico, genérico, etc.: el ejercicio de escritura supone una elección permanente dentro de una panoplia de virtualidades casi infinita.

A través del "choix" que el autor practica, el autor-lector siente que el primero "se dévoile". Cumple, así, con su vertiente exploratoria. En este nivel, las aplicaciones del psicoanálisis a la literatura nos han acostumbrado a la pertinencia de aspectos extremadamente diversos: del recurso a estructuras fónicas como a la valoración de verbos actua-tivos, por ejemplo, de las redes de imágenes simbólicas a la reiteración obsesiva de estructuras narrativas, múltiples aspectos nos hablan del autor y de su sistema de composición. Pero estas aplicaciones racionales tienen poco que ver con el análisis, de carácter fundamentalmente emotivo, sensible e intuitivo a que el autor somete a sus textos. Puede bastar una audacia expresiva o una lejana concordancia de imágenes para que éste se vincule con textos no satisfactorios desde el punto de vista estilístico o ideológico, e inversamente. La mecánica que le guía se sitúa en un registro próximo a la dicotomía "placer/disgusto", dando por sentado que su compromiso vital con lo creado excluye una neutralidad indiferente, y aún en el caso de que, racionalmente, dicha explicación no le resulte satisfactoria.

El autor se enfrenta, de este modo, con varios conflictos. El que en la dialéctica creada por la lectura le puede enfrentar consigo mismo, como autor, en el ámbito de un desdoblamiento de la personalidad,

por un lado. El que enfrenta a la obra creada que gratifica sus expectativas de placer, con los códigos del principio de realidad —no olvidemos que toda exploración que se ejerce inconscientemente se enfrenta con las normas lógicas establecidas por la conciencia y busca subvertirlas—, por otro. La reivindicación de “irresponsabilidad” del creador hacia su obra (el caso del “genio” romántico, de la “inspiración” bíblica o, en un plano totalmente distinto, la postura surrealista en el “affaire Front Rouge”), no deja de resultar un argumento inconsistente aunque cómodo. La solución de dichos conflictos puede desequilibrarse en un sentido u otro. Si se sitúa en el ámbito del principio de placer, encontramos buena parte de los rasgos que configuran a la denominada “poesía maldita”. Si lo hace en el de la realidad, aparecen los más eximios ejemplos de la literatura didáctica, de combate, comprometida u otras, caracterizadas por una sumisión de la expresión al contenido consciente. En cambio, el equilibrio mantenido entre ambas pulsiones conduce al autor, por la no-resolución conflictual, a la reiteración del proceso mediante esquemas que no tienen, ellos, por qué reiterarse. Distintas imágenes y sus redes propias pueden componer y recomponer un sistema de relaciones similar. Ello conduce a suponer que, con independencia de las concretizaciones genéricas, argumentales, lingüístico-estilísticas, etc., el autor, en realidad, recompone mediante la escritura el sistema que motiva el que es mediante la escritura como vierte buena parte de su componente actuativo.

Dicho en términos banales, para el escritor existe entonces un argumento único, basado en su propio proceso de escritura, sobre el que viene a proyectarse todo tipo de obsesiones que le comprometen en los distintos planos (mítico-cultural, social, etc.), puesto que no hay que olvidar que mediante la escritura asistimos al nacimiento de todo un universo coherente y funcional de relaciones entre el autor y cuanto le rodea. Pero para que dicha creación resulte gratificante, debe darse una coherencia entre los elementos que participan de ella: a comenzar por el autor-creador y el autor-lector. Debe existir un acuerdo entre ellos que justifique la pertinencia tanto de la creación imaginaria como del drama representado (el proceso de escritura). Asistimos, de este modo, a lo que constituye un proceso de seducción mediante la escritura, aquél que contribuye a fundir los planos de la realidad y de la ficción.

A y A' buscan, pues, crear una relación armónica, en la que A' demanda a A materiales que le gratifiquen. A está obligado a proporcionárselos, aunque los datos suministrados falseen la percepción de la realidad y se inserten en un plano ficcional —que, por otra parte, subyace en el concepto mismo de “lo literario”—. A finge, por consiguiente, y A' acepta esta ficción con todas sus consecuencias, con la condición de que le resulte grata y colme sus expectativas de deseo. La relación entre ambos, por ello, no se sitúa en un plano único y tam-

poco es unidireccional, sino que ambos elementos se modifican recíprocamente. Y, mediante su compromiso con la obra por un lado, y con el carácter ficcional de la misma, por otro, A ofrece una imagen de sí mismo que resulta necesariamente falsa, con el consentimiento de A' que, a su vez, finge creerla cierta. La obra representa, en último término, el límite fronterizo entre los polos de esta estructura esquizoide: el espejo ficticio en el que A finge reflejarse y que A' finge aceptar como cierto. Un poeta de comienzos de siglo había adoptado como divisa la de "J'enchante"; pues, bien, encantar, encandilar resultan sinónimos de seducir, en una acepción mediante la cual el sujeto se apoderaría del objeto de la seducción, imponiéndole criterios de valoración, modelos experimentales y patrones de sensaciones que, en principio, le serían ajenos a éste último, mediante un proceso basado en técnicas de sorpresa (una vez más, la relación de poder se manifiesta dependiente de un componente informático) o de desplazamiento metonímico. Y, puesto que de una relación de poder se trata, no cabe duda de que su manifestación y condición de supervivencia serán la propia producción del texto. Y de que su mecánica deberá acogerse a un juego táctico y estratégico, al planteamiento y superación de determinadas crisis conflictuales progresivamente resueltas.

Es este un proceso de apropiaciones, en el que el autor seduce al autor-lector y al lector convencional. Existe un juego narcísico doble: el autor-creador seduce al autor-lector tanto como queda seducido el lector por el lector-recreador, que participa de la génesis de la obra "alterada" por su interpretación. Por su parte, el autor, al mismo tiempo que experimenta "l' inquiétante étrangeté" del proceso esquizoide (sujeto y objeto a un tiempo), refuerza su identidad en la medida en que A dispone de los materiales necesarios y suficientes para satisfacer a A'. Es una relación autosuficiente de búsqueda de placer, extraña a la norma, puesto que opuesta al proceso de socialización convencional y, por tanto, subversiva.

Es fácil, en esta óptica, el imaginar argumentos como otros tantos esquemas, emblemas o símbolos del proceso de escritura. No sería atrevido el imaginar al escritor como el "personaje problemático" que la sociocrítica ha definido, en ruptura con las convenciones normalizadas e imponiendo la dinámica subversiva de la escritura creada paso a paso, por ejemplo. La crítica ha señalado, en el caso de algún escritor francés decimonónico, el paralelo que existe entre el desarrollo del capitalismo europeo y el proceso acumulativo de su experiencia creadora. Otros críticos han analizado el desarrollo de una tendencia literaria del siglo XVII como el trasvase, al plano creador intelectual, de los modelos de ética caballeresca medieval que no tienen horizonte en el panorama progresivamente burgués impuesto por la monarquía del Gran Siglo. Todo ello son muestras elocuentes de que "deslizamientos" similares al expuesto pueden producirse, tanto en el terreno colectivo

como en el individual. En definitiva, el autor, que busca inconscientemente seducirse a sí mismo, tendería a “dramatizar” su “relación interior” con ayuda de personajes ficticios que sostienen relaciones homólogas —no idénticas, sino similares estructuralmente—, desarrollando temporal y espacialmente conflictos cuyas crisis culminarían el proceso gratificante del creador: no olvidemos que el enfrentamiento fundamental del escritor es con la página en blanco, del mismo modo que el esquema convencional de toda obra literaria es la dificultad de X (personaje real o ficticio, individual o colectivo, etc.) en realizar su aspiración Y a causa de los obstáculos que Z opone, así como su dificultad por superarlos. Hermosa manera de simbolizar la superación de los obstáculos propios de la tarea creadora, así como de manifestar la superación entre identidad y alteridad en el escritor. Porque no hay que olvidar que dicho proceso ilustra la puesta al servicio del principio del placer del deber; es decir, la recuperación de éste para fines propios de aquél. La integración del trabajo lógico, en último término, con objetivos gratificantes, supondría un paso hacia la recomposición esencial, únicamente intuita, de la personalidad del autor. Así, la satisfacción de la obra concluida procedería de dicha integración; la satisfacción identificatoria con la obra “bien concluida” estaría en relación directa con los logros del proceso de “dévoilement” a través de la estrategia creadora (estilística, temática, argumental, etc.), así como con la sensación de inanidad (vacío íntimo) que caracteriza a la seducción.

Porque es claro que el autor planea una estrategia de seducción, y ello en la medida misma en que está forzado a una elección permanente, establecida en el marco que le crea la conciencia de un “distanciamiento”. La conciencia de la alteridad de A' limita la autonomía de A que, en razón de ello, sufre un proceso de alienación. Es la asunción de esta alienación como propia de su naturaleza (relación identidad/alteridad), la que le fuerza a una estrategia y le hace penetrar en el dominio de lo ficticio, las apariencias y el artificio: se trata de ofrecer la imagen más adecuada para adueñarse de los mecanismos de pensamiento ajenos, y cada “autrui” impone una práctica distinta para ello. El autor-seducor se ve así como una pieza “composite”, de facetas múltiples, un “miroir à alouettes” que dispone sus trampas adecuadas para cada ocasión, en un juego de identidad-alteridad, de “dévoilement” y de “cachette”, de artificio y naturaleza profunda, de principios de placer y de deber, de realidad y de ficción, del deseo en pugna con la materia en definitiva, teniendo como premio la gratificación inconsciente.

\* \* \* \* \*

Los análisis de Baudrillard acerca de la seducción van referidos a buena parte de lo anteriormente expuesto. “Ser seducido es ser desvia-

do de su verdad. Seducir es apartar al otro de su verdad" (17), no hace sino insistir en el proceso de alienación-cosificación implícito en el ejercicio de poder, en su vertiente informática, del proceso de creación-recreación. "¿Es seducir o ser seducido lo que es seductor?" nos conduce a la "inquietante extrañeza" del juego entre identidad y alteridad. "¿Qué hay de más seductor que el desafío? Desafío o seducción es siempre enloquecer al otro, pero de un vértigo respectivo, locos de la ausencia vertiginosa que los reúne y de una absorción respectiva", nos habla del vértigo de la creación, en su vertiente "ocultación-desvelamiento", así como el hecho de que "la seducción oscila entre dos polos: el de la estrategia y el de la animalidad" (18). Y "la seducción como forma de desviación del orden del mundo" (19), nos sitúa de lleno en la óptica subversiva de la consecución imaginaria del placer, sobre la que tanto se ha insistido en páginas precedentes, y, sobre todo, en su dimensión narcísica. La reversibilidad especular impone su ley: "renunciamos a seducir por miedo a ser seducidos" (20), resulta equivalente de "leemos para aprendernos" o de "creamos para crearnos" e inversamente. "Juego del seductor consigo mismo" (21), equivalencia narcísica en un desdoblamiento distanciado (ironía, artificio y estrategia), que el autor intuye como fuente de placer, en su vertiente de producción mediante la figuración metonímica (de los "glissements progressifs" a la proyección) de impulsos libidinales. Se seduce por la palabra y la obra literaria es la estrategia de la seducción con un soporte dramatizado (temporalizado, espacializado, con ayuda de referentes comunes, etc.). Y si este soporte nos habla de la mecánica de seducción entre identidad y alteridad del autor, es evidente que aquellos argumentos que figuran proyectos de seducción lo hacen en segunda potencia y sin el recurso a otras "figuraciones-pantalla".

En efecto, si adoptamos como argumento esencial la figuración de un proceso de seducción, la historia literaria es admirable en su capacidad de disimularlo tras otros, aparentes, en los que los elementos reales, materiales, se oponen al juego de artificios e imaginación que impregna al proceso. La distancia entre sujeto y objeto se nos disfraza mediante coordenadas sociales, ideológicas, existenciales, etc., cuando la esencial es la que se produce por el hecho mismo de existir un sujeto y un objeto en una relación conflictual. Quizás se acentúe el juego

(17) Jean BAUDRILLARD: *De la Seducción*, Cátedra, Madrid, 1981. pp. 78-79.

(18) *Ibid.*, p. 86. En otros términos: consciente/inconsciente.

(19) *Ibid.*, p. 117.

(20) *Ibid.*, p. 113. Vid., igualmente, la obra colectiva: *La Séduction* (textos reunidos por M. OLENDER y J. SOJCHER), Aubier, Paris, 1980.

(21) BAUDRILLARD, *Op. cit.*, p. 104.

de la seducción con un “decir sin decir”, con una insinuación permanente u ocasional que se ignora a sí misma: es cierto que la seducción no debe presentarse como tal para conseguir sus fines, salvo en casos de seducción en segundo grado (22).

En dicho esquema puede situarse un tipo de obras particularmente reveladoras: la prosa libertina del siglo XVIII. En ellas, como temática reiterada encontramos la formulación de la propia estrategia de seducción. Desde este punto de vista, no necesitan de “argumentos-pantalla” que las justifiquen, aunque los juegos de obstáculos necesiten de referentes materiales: posiblemente por ello, la sociología de la literatura nos habla de este movimiento literario como reservado para “iniciados” (literarios, existenciales, etc.) en nuestros días, que no precisan de estímulos —el “miroir à alouettes”— que les seduzcan para emprender la lectura, ajenos al propio conflicto que la lectura plantea. Hoy en día, no constituyen literatura de amplio consumo. Plantean el conflicto esencial en su vertiente estratégica, sin disimulos y con la voluntad de ecuaciones. Constituyen, por ello, una vertiente experimental de la literatura. Por otra parte, someten a prueba al conjunto de valores sobre los que reposan las convenciones colectivas, desde el ámbito de la familia hasta el del Estado e, incluso, las metafísicas, en un esfuerzo de disección subversiva que privilegia a los comportamientos individuales. Plantea, a través de la relación entre A y B, la auténtica A y A': A siempre hace aflorar en B (A') rasgos de su auténtica naturaleza que, previamente le eran desconocidos y que les modifican hasta el punto de sentirse “otros” a quienes eran al inicio del proceso. Es decir, A se adueña de las facultades de raciocinio, de sensación y experi-

- (22) Sería el caso de *La petite maison*, por ejemplo. Resulta inquietante, si nos atenemos a las valoraciones que sus propias obras les producen a los autores, su desconocimiento del proceso que están figurando, su ignorancia de que, tras la estrategia de composición, existe una finalidad que les compromete. La materialidad a la que de manera natural recurren, y sobre la que deberían interrogarse, les parece constituir el ámbito único de su actividad. Ese frecuente esquema de enfrentamiento entre los principios del placer o del deseo (A quiere B y desea que B quiera A), y del deber o de la realidad (B no corresponde, múltiples obstáculos se elevan ante A que debe combatirlos), con las variantes que se quieran (inserción en un proceso iniciático, triunfo de A a costa de una degradación de su identidad esencial y su integración en el mismo esquema que pretendía combatir, por ejemplo, en el caso de las abundantes “educaciones sentimentales”), resulta la pantalla del auténtico conflicto, establecido entre “le caché” y “le dévoilement”, conflicto que se sitúa en el ámbito estricto del autor —o del lector-recreador—, aunque a veces ni siquiera lo intuya. En dos direcciones muy diferentes, vid: J. STAROBINSKI: *J.-J. Rousseau, la transparence et l'obstacle*, (Gallimard, Paris, 1971), y Jacques BEAUCHARD: *La dynamique conflictuelle*, Réseaux, Paris, 1981.

mentales de sus objetos, en un ejercicio clásico de poder informático: A informa mediante deslizamientos metonímicos a éstos, con una penetración tal que puede hablarse de un proceso iniciático, y no sólo por su mecánica sino por la modificación que se opera en su naturaleza (el seducido se convierte en seductor). En el límite de la experiencia creadora, la "forma límite de la autosedución: del Mismo al Mismo sin pasar por el Otro" (23), con una salvedad, basada en el autodistanciamiento. Se trataría de reconocerse, al mismo tiempo, Uno y Otro.

En dichas obras, encontramos un esquema que se reitera: el (o la) iniciado conduce al neófito friamente (la ausencia de apasionamiento o de vinculación con el objeto es de ley), según una estrategia basada en las características y las expectativas del objeto, hacia un objetivo prefijado por el sujeto. Esta adecuación al objeto hace del sujeto una virtualidad artificial: juega con imágenes de sí mismo. Pero también evidencia que en el objeto se encuentran contenidas las razones del comportamiento del sujeto. En caso contrario, la carencia de estímulos, indicios o respuestas debería provocar un comportamiento cero en el sujeto, por cuanto la actividad de éste es la resultante de la acomodación de una voluntad a una materia que no permanece neutra. No se trata, en cualquier caso, de una violación de ésta: el ejercicio de seducción actúa en forma tal que el seductor debe parecer, en todo momento, acomodarse al deseo de su objeto. Caben, en esta óptica, tantos matices que la frontera que limita con el "seductor seducido" resulta ambigua y únicamente guardada por el ejercicio de autocontrol desarrollado por la voluntad consciente. Del mismo modo que el creador, el seductor también compone, de la nada, una imagen que se apodera del espacio y la materia reales. Su función resulta, como se observa, igualmente informática por cuanto necesita del esquema mínimo que reúne a emisor con receptor. La materia sobre la que trabaja es, propiamente, semiótica. Pues bien, podemos imaginar que las series argumentales aludidas resultan reiterativas no sólo entre las obras, sino también entre los personajes. R. Ikor señalaba la posibilidad de considerar a Don Juan como un Tartufo joven y a Tartufo como un Don Juan envejecido (24). Salvando distancias considerables, y teniendo en cuen-

(23) BAUDRILLARD, Op. cit., p. 157.

(24) Roger IKOR: *Molière double*, Gallimard, Paris, 1963. A este respecto, resulta difícil considerar a Don Juan como seductor neto: en su caso, seducir a la mujer no es suficiente. Se trata de reducirla, de dominarla si es preciso por medio de la violencia, de someterla al dominante en una mecánica más cuantitativa que cualitativa, que nos habla de comportamientos económicos y patológicos. La seducción, al margen de las banalizaciones del concepto, es algo distinto. Vid., asimismo, Otto RANK: *Une étude sur le Double, précédant Don Juan*, Denoël et Steele, Paris, 1932.

ta la necesidad de una iniciación (una libertina, iniciada previamente por un libertino, inicia, a su vez, a otro libertino que más adelante, por su parte, podrá continuar esta particular filiación en la que sus respectivas naturalezas se van metamorfoseando), el libertino que cuenta la historia de su propia seducción nos está anticipando aquellas en las que él será el sujeto y, al relatar éstas, nos está refiriendo la primera. El autor nos relata, así, y teniendo en cuenta el alto grado de abstracción sexual en estas obras, dos episodios determinantes —ser engendrado y engendrar— de un único personaje: es una posibilidad no desdeñable en este esquema en el que lo especular resulta, como se ha visto, tan pertinente.

Así, y en relación con lo anteriormente expuesto, el autor se instalaría en un esquema imaginario en el que sus identidades (él mismo emisor y receptor) buscarían armonizarse mediante un juego de seducción entre lo oculto y lo desvelado. Sin necesidad de recurrir a “argumentos-pantalla”, el autor crearía un universo basado en la delimitación de la estrategia de seducción, merced a una figuración de su propio conflicto con personajes en buena parte de los casos estereotipados. Entre el proceso de seducción y el de escritura se establece una homología que nos invita a considerar a la literatura libertina como una tautología de sí misma. Sin ocultarlo, sus argumentos trazan una y otra vez las expectativas del creador en el momento de la creación. Inversamente, la propia creación literaria, más allá de los argumentos, nos sitúa la historia de una seducción cumplida. Quizás, hasta fechas muy recientes, la historia literaria no haya ofrecido, con una nitidez semejante a la de las obras mencionadas, una parecida acomodación entre los fines de creación y sus materiales intermediarios.

El análisis estilístico nos aporta detalles interesantes, respecto de estas obras. Entre ellos, la precisión de las descripciones, el circunloquio, las intervenciones de autor, etc.; una gama de procedimientos que inciden sobre el desarrollo de lo actuativo, modificando el tiempo de lectura, deteniéndolo. Aragon en su *Con d' Irène*, muestra la pertinencia de la morosidad como ingrediente necesario de las obras eróticas. En efecto, se trata de acumular un máximo de expectativas por parte del lector, al tiempo que se dilatan los plazos de resolución de éstas. Dicha morosidad es explicable teniendo en cuenta que el peso se centra en la estrategia de seducción —el espacio imaginario— más que en sus resultados —el espacio material—. Del mismo modo que se trata de estimular la imaginación sensorial del lector, mediante juegos metafóricos, más que de proporcionarle datos precisos que puedan ser utilizados por la lógica, en las obras eróticas como en la “seducción de la lectura”, las detenciones en el desarrollo actuativo imponen un punto de ruptura con la progresión lineal —lógica discursiva—, que favorece el desarrollo de los procesos imaginarios sensibles del lector —y del autor-lector, naturalmente—. Pues bien, es cierto que existe una diferencia radical en-

tre el tiempo interno de lectura y el de composición. El primero, acumulativo, receptor de una información fabricada y, por consiguiente, no sometida a procesos de elección, resulta incomparablemente más rápido que el segundo, constantemente retenido por el "choix" permanente. El desarrollo de los procesos de seducción en la literatura parece más bien homologarse con éste último, e insiste en el segundo plano a que queda relegado lo actuativo. Por su parte, la mecánica de seducción progresa mediante transformaciones imperceptibles ("glissements") de la naturaleza del seducido, sin rupturas bruscas (frecuentemente, el seducido observa por anticipado los hechos que van a producirse *con su consentimiento*), con variaciones de matiz insertas en un "tempus" narrativo dilatado, que tiene en cuenta la variedad de recursos semióticos que el seductor pone en juego.

Entre seductor y seducido existe, así, una relación similar en muchos aspectos a la que ocurre entre autor y lector. En términos estructurales, tanto el autor como el seductor aportan un suplemento de información de la que sus respectivos "objetos" carecían, e "in-forman" (es decir, se adueñan del espacio imaginario del "objeto" hasta el punto de conformarle una naturaleza, en su relación con el sujeto, de la que carecía previamente) a los respectivos objetos de sus atenciones. Ambos preparan estrategias en el universo de lo imaginario que, en primer lugar, se adaptan al universo de lo material para, posteriormente, modificarlo. Ambos se mueven en una red compleja basada sobre el "choix" permanente, en el que las razones de eficacia, frecuentemente, contradicen las leyes económicas de los procesos informáticos. Ambos, por otra parte, *deciden* no solamente la estrategia a seguir, sino, incluso, el hecho mismo de que el proceso exista. En ambos casos aparece una voluntad de ocultamiento de intenciones últimas (en el caso de la novela, incluso un género como el "roman à dossier" filtra la información a voluntad del autor, del mismo modo que se hace preciso hablar de "realidad objetiva" más que de objetividad en el caso del "nouveau roman", por citar ejemplos paradójicos), en provecho de los procesos intermedios. En ambos casos existe una situación conflictual entre el "dévoilement" y lo oculto, y ello a partir de la propia naturaleza ambigua del creador. Los materiales utilizados resultan similares, a comenzar por el uso de la palabra (importancia dialogal de las obras libertinas), aunque es cierto que el seductor puede recurrir a otro tipo de procedimientos. En ambos casos, el resultado es similar (vacío del seducido, inanidad del hecho en sí de haber culminado la lectura de una obra), y desdeñable en comparación con la primacía concedida al desarrollo de una estrategia o a la lectura en sí misma, y viene dado por la necesidad que se hace experimentar al "objeto" de una "información" que sólo el seductor o el autor pueden proporcionar. Así, el respectivo ejercicio se inserta dentro de una estructura de poder.

Desde otro punto de vista, ambos procesos se encuentran en con-

tradición con el proceso productivo (por supuesto, siempre puede argüirse que el libertino “fabrica” libertinos, y que el escritor “produce” impresas, anuncios y hasta análisis críticos). Es decir, el resultado se opera, en sí mismo, en una escala individual, que no compromete a la colectividad, aunque para ésta resulte subversivo (es la creación de un “espacio otro” con la literatura, motivada por la incomodación al real; es la desarticulación de la norma social inspirada por la relación familiar, en el caso de la seducción), en el marco de ejercicio de lo lúdico, lo gratuito: se puede seducir o crear, ser seducido o leer o no hacerlo en absoluto, sin que ello modifique lo esencial de la estructura colectiva. En ambos casos, seductor y autor componen y crean. Pero su producto es imaginario y artificial, al tiempo que perecedero (la lectura se agota en sí misma; otra cosa es la metaliteratura que con ella se pueda fabricar). Y, en último término, ambos roles resultan reversibles (el seductor ha sido seducido iniciáticamente con anterioridad, puede volver a serlo si no vigila sus normas; el autor lo ha sido previamente por la lectura, antes de serlo por la suya propia).

Ambos se mueven en un terreno narcísico esencial: al igual que el autor se autoabastece, disponiendo así de los papeles emisor y receptor en el proceso gratificante, disponiendo incluso los códigos, canales y demás referencias informáticas, el seductor toma como punto de referencia último el correcto funcionamiento de su estrategia, con independencia de la referencia a la sexualidad neta. Ambos, en este proceso, finalmente, necesitan de un componente exhibicionista marcado: el libertino *debe* ser reconocido como tal, el objeto último de la obra de creación resulta ser su difusión, aunque sea preciso diferenciar esta faceta de la narcísica pura: no se encuentran —narcisismo y exhibicionismo— en un plano homologable sino que el primero *contiene* al segundo.

Los dos procesos de seducción incluyen connotaciones de carácter erótico, entendido éste como una búsqueda de la sensualidad estimulada, de carácter individual y, por consiguiente, al margen de cualquier apreciación (lógica o moral) de carácter social: en la obra literaria, a través de las características estilísticas reseñadas; en la actividad del seductor, su autoerotismo narcísico depende, precisamente, de la capacidad de despertar el “erotismo de autrui”. Podría decirse que el libertinaje consistiría en la adopción, sin necesidad de “pantallas” secundarias que distraigan de la finalidad esencial, del erotismo considerado como modelo de conducta. Pues bien, desde el punto de vista del escritor libertino, se trataría de un único modelo: la literatura constituiría el escaparate de la seducción; la seducción constituiría una manera de construcción literaria. La estrategia de la seducción resultaría homologable de la de la escritura y, a través de ambas, se estaría creando la admirable aventura de ser Otro y uno Mismo al tiempo, en un pro-

ceso reversible de "dévoilement" basado en la búsqueda del placer y en la dinámica del deseo. La obra de creación sería la proyección dramatizada de dicho proceso, en último término.