

Moscú, 1979, vol. IV, p. 17. [Obras, Madrid, Aguilar]

⁶⁴ Cfr. *Smert' Tarelkina* [La muerte de Tarelkin] de Suchovo-Kobylin: "Cuando se anunciaba el progreso, él ya estaba allí caminando delante del progreso: ¡tanto que Tarelkin estaba adelante y el progreso atrás! Cuando fue la emancipación de la mujer, Tarelkin lloró porque no era mujer, porque no podía arrancarse la crinolina en público y mostrar a todos... cómo era necesario emanciparse". Cfr. *Kartiny prošedšego. Pisal s natury A. Suchovo-Kobylin* [Cuadros del pasado. Pintados del vivo por A. Suchovo-Kobylin], Moscú, 1869, pp. 400-401.

⁶⁵ A. K. Tolstoi, *Smert' Ioanna Groznovo. Car Fëdor Ioannovič. Car Boris. Stichtovorenja* [La muerte de Iván el Terrible. Zar Fedor Ioannovič. Zar Boris. Poesías], Moscú, 1988, p. 435.

⁶⁶ [Se llamaba *narodovol'cy* a los adherentes a la organización terrorista *Narodnaja Volja* (Voluntad del pueblo), fundada en 1879. Entre los miembros de su comité ejecutivo estaba Sofía Levovna Perovskaia (1853-1881) quien participó en el asesinato de Alejandro II acaecido en Petersburgo el 1º de marzo de 1881.]

⁶⁷ A. S. Pushkin, *Poñn.sobr.soč.*, cit., vol. XI, pp. 94-95.

⁶⁸ *F. M. Dostoevskij v vospomínaniích sovremennikov* [F. M. Dostoevski en los recuerdos de los contemporáneos], 1964, vol. XI, pp. 94-95.

⁶⁹ M. I. Cvetaeva, *Izbrannye proizvedenija* [Obras escogidas], Moscú-Leningrado, 1965, p. 262, de *Popytka revnosti* (Tentativa de celos).

⁷⁰ Cfr. los versos impertinentes del joven Pushkin:

[...] trud i choloden i pust.

Poema nikogda en stoit

Ulybki sladostrastnych ust.

[...el trabajo es frío y vacío.

Un poema no vale jamás

una sonrisa de labios sensuales.]

[Los versos son cita del poema *Turgenev* (A. Turgenev) de 1817; cfr. A. S. Pushkin, *Poñn.sobr.soč.*, cit. vol. II, p. 40.]

⁷¹ M. I. Cvetaeva, *op. cit.*, p. 275 [De un poema sin título, de 1926].

⁷² *Ibid.*, p. 302; los versos escritos en 1933 son parte de un grupo de poemas recogidos bajo el título *Stol* (Mesa).

⁷³ *Ibid.*, p. 194 [La cita es del *Zemnye primety* (Indicios terrestres), 1922.]

⁷⁴ N. V. Gogol, *Poñn.sobr.soč.*, cit., vol. I, p. 286. [Obras completas. Madrid, Aguilar, 1969]

⁷⁵ Según la interesante observación de V. G. Vilenbachov, un repertorio sui generis de los vicios de la guardia era la canción *Žura, žura-žuravel* [Žura es el diminutivo de zuravel: cigüeña].

⁷⁶ Así, por ejemplo, un marqués, fugado de Francia y refugiado en una casa de la nobleza de provincia rusa, inició en el amor homosexual al muchacho Vigeli; cosa que desempeñó luego un papel fatal en el destino de este hombre.

11

La lógica de la explosión

Nos hallamos inmersos en el espacio de la lengua. Ni en las abstracciones convencionales más elementales podemos desvincularnos de este espacio que nos envuelve, pero del que somos parte, y al mismo tiempo es parte nuestra. Y con todo ello nuestras relaciones con la lengua se hallan lejos del idilio: empujamos esfuerzos titánicos por arrancarnos más allá de sus límites, justamente a ella le atribuimos la mentira, las desviaciones de la naturaleza, la mayor parte de nuestros vicios y perversiones. Las tentativas de lucha con la lengua son antiguas como la lengua misma. La historia nos persuade diciéndonos, por un lado, que éstas no tienen esperanza, y por el otro, que son inagotables.

Uno de los fundamentos de la semiosfera es su heterogeneidad. Sobre el eje temporal, como ya se ha dicho, coexisten subsistemas cuyos movimientos cíclicos tienen diferentes velocidades. Si en nuestro período la moda femenina en Europa tiene la velocidad de revolución de un año,¹ la estructura fonológica de la lengua muta de manera tan lenta que nos hallamos propensos a percibirla, con nuestra conciencia cotidiana, como inmutable. Muchos sistemas chocan con otros y mutan de golpe su aspecto y su órbita. El espacio semiótico se halla colmado de fragmentos de variadas estructuras, los que, sin embargo, conservan establemente en sí la memoria del entero, y, cayendo en espacios extraños, pueden, de improviso, reconstituirse impetuosamente. Los sistemas semióticos dan prueba, chocándose en la semiosfera, de tal capacidad de supervivencia y transformación, y de volverse otros, como Proteo, permaneciendo ellos mismos, que conviene hablar con mucha

prudencia de desaparición total de cualquier cosa en este espacio.

Evidentemente no existen estructuras semióticas totalmente estables, inmutables. Si se admite una hipótesis tal, entonces se deberá también reconocer la puramente teórica finitud de sus posibles combinaciones.² Entonces el irónico epígrafe de Lermontov

Les poètes ressemblent aux ours, qui se nourrissent en suçant leur patte (Inédito)³

deberá ser leído literalmente.

Sin embargo, es necesario subrayar que el confín que separa el mundo cerrado de la semiosis de la realidad extrasemiótica, es penetrable. Este se halla constantemente atravesado por incursiones de elementos provenientes de esferas extrasemióticas, que irrumpen y llevan consigo la dinámica; ellos transforman este espacio, aunque al mismo tiempo sean transformados según sus leyes. Contemporáneamente, el espacio semiótico constantemente expulsa estratos enteros de la cultura. Estos forman entonces una falda de sedimentos más allá de los confines de la cultura que esperan su hora para irrumpir nuevamente en ella, a tal punto olvidados ya en ese momento que pueden ser percibidos como nuevos. El intercambio con la esfera extrasemiótica constituye una inagotable reserva de dinamismo.

Este "movimiento perpetuo" no puede agotarse: no obedece a las leyes de la entropía, dado que constantemente reconstituye su heterogeneidad, alimentada por la no clausura del sistema.

Sin embargo, las fuentes de heterogeneidad se transformarían en generadores de caos, si no se conectaran estructuras directas en sentido contrario.

La diferencia sustancial entre el análisis estructural contemporáneo y el formalismo de la primera fase de las investigaciones estructurales, consiste en la individuación misma del objeto de análisis. Piedra angular de las escuelas mencionadas era la representación del texto como entidad separada, aislada, estable y autónoma. El texto era tanto la constante —el inicio—, como el fin del estudio. El concepto de texto era en sustancia a priori.

Las investigaciones semióticas contemporáneas también consideran al texto como uno de los fundamentales conceptos

de partida, pero el texto mismo no ha sido pensado como un objeto estable, dotado de cualidades estables, sino en calidad de funciones: como texto puede aparecer una obra, una de sus partes, un grupo compositivo, un género: en último análisis, la literatura en su conjunto. No se trata aquí de que se amplíe el concepto de texto. La diferencia tiene un carácter de principio. En el concepto de texto son introducidos el autor y el público como presupuestos, aunque estos últimos puedan no incidir cuantitativamente.

Así, por ejemplo, no hace mucho tiempo en nuestra crítica literaria se encendió una ardiente pero perfectamente estéril polémica, sobre las llamadas redacciones "canónicas" de los textos. Es significativo que los que impulsaron esta idea, vacía de todo significado, fueran aquellos estudiosos de literatura moscovita que obtenían más éxito en las esferas administrativas que en las científicas. Tal idea, en cambio, suscitó una actitud negativa en un estudioso experto en crítica textual, y que siempre se ha atendido a concepciones sensatas, como B.V. Tomachevski.⁴ El punto de vista contemporáneo se basa en la representación del texto como una intersección de los puntos de vista del autor y del público. El tercer componente se da en la presencia de determinadas marcas estructurales, percibidas como señales del texto. La intersección de estos tres elementos crea la condición óptima para la percepción del objeto en calidad de texto. Sin embargo, la marcada expresividad de algunos de estos elementos puede acompañarse con la contracción de otros. Así, desde la posición del autor, el texto puede presentarse como incompleto, estar en condición dinámica, mientras el punto de vista externo (del lector, editor, redactor) tenderá a atribuir al texto un carácter de completud. Sobre esta base surgen múltiples casos de conflictos entre autor y editor. León Tolstói rechazaba el considerar las pruebas de imprenta como textos definitivos, viendo en ellas sólo una etapa de un proceso interrumpido. Pushkin comenzó a reelaborar el poema *Mednyj vsadnik* [El caballero de bronce] pero en la mitad del trabajo, al que había sido obligado por la censura pero que se había transformado en un proceso artístico, lo interrumpe. De este modo, la obra más importante de Pushkin carece de la llamada "última voluntad del autor". El editor, orientado hacia los lectores, está obligado a hacer compromisos, uniendo dos diferentes fases de redacción, mientras la posición del investigador nos da el texto tomado en el momento de su devenir. La voluntad defini-

tiva del autor se revela una función. Las investigaciones de M.O. Chudakova han revelado los múltiples niveles del trabajo de Bulgakov sobre la novela *El Maestro y Margarita*. Tampoco este proceso tuvo un cumplimiento definitivo. También aquí frente a nosotros está el conflicto del punto de vista de búsqueda (del autor) y el editorial (del lector). Esta contradicción, situada en la base de la cuestión, crea la necesidad de diversos tipos de ediciones. La forma académica no se distingue simplemente por la autoridad de los editores o por la suntuosidad, sino por la orientación de principio sobre la percepción del escritor.⁵ La percepción contemporánea del texto como un elemento en el proceso artístico sobreentiende una contradicción interna de la posición fundamental de búsqueda.

Una de las cuestiones fundamentales que hay que considerar en el texto puede ser descrita del siguiente modo. En una serie de lenguas europeas existe la categoría del artículo, que divide los nombres en cosas inmersas en un mundo definido, personalmente conocidas, íntimas en relación con el hablante; y objetos del mundo abstracto, general, reflejado en la lengua nacional. La ausencia en la lengua rusa del artículo no denota la ausencia de esta categoría. Ella simplemente es expresada por otros medios. Se puede afirmar que el mundo del niño en la primera infancia, extremadamente limitado por la esfera espacial de la experiencia personal, está colmado de cosas *ínicas*. En la lengua esto se refleja en el dominio de los nombres propios y en la tendencia a percibir todo el léxico a través de este prisma. Ya hemos citado el ejemplo de la lengua infantil de Vladimir Soloviev. La aspiración de transformar el mundo en el espacio de los nombres propios se manifestaba aquí con particular evidencia. Véase también el motivo épico de la denominación del mundo, presente en múltiples epos nacionales y que aparece siempre en la misma función: la denominación del mundo transforma el caos en cosmos.

El mundo de los nombres propios con su intimidad —paralelo lingüístico sui generis de la idea cósmica del vientre materno— y el mundo de los nombres comunes, portador de la idea de la objetividad, se presentan como dos registros, unitarios en su potencial de conflicto. El hablar real transcurre libremente de una esfera a la otra pero estas esferas no se funden. Por el contrario, su tensión conflictiva es puesta en evidencia por esto mismo.

Las relaciones entre estos mecanismos lingüísticos se vuelven nuevas en principio apenas entramos en los límites

del texto artístico. Particularmente interesante en este aspecto es la novela, que crea el espacio de la "tercera persona". Según la estructura lingüística, la novela se propone como objetiva, situada fuera del mundo del lector y del escritor. Pero al mismo tiempo es vivida por el autor como algo que él mismo ha creado, esto es, coloreado con toda la intimidad de los tintes familiares, y por el lector como algo que ha vivido personalmente. La tercera persona se enriquece por la aureola emocional de la primera persona. Aquí no se trata sin embargo de la posibilidad de que el autor viva líricamente el destino de su personaje, o de que el lector reaccione frente al tono o las digresiones en la narración del autor. La construcción más objetiva del texto no contradice la subjetividad con la cual es vivida por el lector. Potencialmente una posibilidad tal tiene sus fundamentos en la lengua. Una noticia periodística sobre una catástrofe natural sobrevénida en el otro extremo del globo terráqueo es vivida por nosotros de manera diversa de las comunicaciones del mismo tipo que atañen a regiones geográficamente vecinas, y, naturalmente, de manera completamente diversa, si ellas conciernen directamente a nosotros y a nuestros seres queridos. El hecho es que aquí el mensaje se transfiere desde el espacio de los nombres comunes al mundo de los nombres propios. Y las noticias provenientes de este último mundo son vividas emotivamente en principio de manera íntima.

El texto artístico transforma esta tendencia en uno de sus más importantes elementos estructurales. Este por lo general nos hace vivir cualquier espacio como espacio de los nombres propios. Nosotros oscilamos entre el mundo subjetivo, personalmente conocido, y su antítesis. En el mundo artístico el "otro" es siempre "propio", pero al mismo tiempo, el "propio" es siempre "otro". Por esto el poeta puede, una vez creada una obra impregnada de emociones personales, vivirla como la catarsis de un sentimiento, la liberación de una tragedia. Así, Lermontov decía de su *Demon* [Demonio], que "de él se había liberado con los versos". Sin embargo, la liberación artística de sí mismos puede volverse no sólo el fin de una contradicción colmada de explosión, sino también el inicio de otra. Así, por ejemplo, todo el espacio artístico de Charlie Chaplin puede ser considerado como una única obra. La excepcional individualidad del talento del artista y el vínculo directo de cada filme con un espacio cualquiera extracinematográfico unitario justifica en pleno tal percepción.

Sin embargo, no menos fundado resulta considerar la herencia de Chaplin como un camino, una alternancia de textos independientes, cerrados en sí. Los exordios de Chaplin sobre la pantalla (filmes como *Making a living*, 1914) eran construidos sobre el contraste entre los estereotipos cinematográficos tradicionales para la época y la técnica del circo. El hábil dominio del gesto, del lenguaje de la pantomima, producía en la pantalla el efecto de algo inesperado y creaba un lenguaje completamente nuevo para el cine. La fase sucesiva continuaba las conquistas de la primera, pero junto a ello se fundaba sobre un pasaje, en principio imprevisible, a un nuevo sistema de lenguaje artístico. Los filmes *El vagabundo*, *Charlot mari-nero* (1915), *Vida de perros*, *Charlot soldado* (1918) trasladaban los trucos del circo a una situación que conducía al espectador a un género totalmente distinto. La contradicción entre la técnica del gesto y las colisiones de la trama (de manera muy marcada en *Charlot soldado*, donde el protagonista es colocado en la vida de trinchera de la Primera Guerra Mundial) crean un brusco pasaje hacia un lenguaje cinematográfico diferente. Este pasaje no es una simple y lógica continuación del precedente. Se forma la modalidad, enseguida vuelta peculiar por Chaplin, de un cambio del lenguaje cinematográfico constante e inesperado para el espectador. No es casual que cada momento de ruptura sea acompañado por la perplejidad del público y por la creación de un "nuevo" Chaplin.

En *La quimera del oro* el desdoblamiento de cada cosa se vuelve el principio artístico guía. Ejemplo emblemático de ese desdoblamiento será la contradicción entre la elegancia de la parte superior de la vestimenta y los andrajos que el protagonista viste de la cintura para abajo. Al mismo tiempo desempeñan un papel activo las contradicciones entre el vestuario y el gesto. Mientras el protagonista se viste con los trajes del vagabundo-buscador de oro, sus gestos revelan a un irreprochable caballero. Pero en cuanto se vuelve millonario y se pone ropa lujosa, se transforma en un vagabundo: el vulgar rascarse varias partes del cuerpo, los gestos groseros, todo traduce la no correspondencia entre vestimenta y rol. Aquí aparece también el procedimiento, muy importante en los filmes subsiguientes, de la pérdida y recuperación de la memoria según el rol que el protagonista desempeña en el filme. El episodio de la "danza de los panes", a los cuales Charlot hace seguir danzas complejas y movimientos multiformes, no

tienen, pareciera, una relación directa con la trama (se insertan como un juego, al que se abandona el pobre protagonista esperando en vano la visita de la graciosa heroína). Sin embargo, en realidad, este episodio se revela como la clave de todo el filme. En él, de frente al espectador aparece el Charlot interior, elegancia y virtuosidad encarnadas, que infunde vida a la tosca y primitiva estructura cómica. Todo el episodio es la victoria de la esencia sobre la exterioridad. Sin éste, el alegre final del filme sería un primitivo tributo a la convencionalidad cinematográfica. Pero con él se confiere al final del filme el carácter de la esperanza utópica en la posibilidad de la felicidad.

Este trampolín hizo posible la fase de los filmes serios, de actualidad, que no surgía con unívoca previsibilidad del ya consolidado lenguaje cinematográfico de Chaplin. El filme *El gran dictador* llevaba la contradicción interna de la imagen hasta el extremo: el héroe se desdoblaba en dos personajes antitéticos, los que al mismo tiempo, se influían mutuamente. El sentido de la sátira es el del desmascaramiento de la grandeza falsa. De modo que se transformaba la payasada como procedimiento técnico de organización del lenguaje en su contenido. Dos filmes filosófico-sociales *Luces de la ciudad* y *Tiempos modernos* (1931, 1936), rodados en la época de la "gran crisis", llevaron al surgimiento de un nuevo lenguaje, construido sobre la contradicción entre exterioridad y esencia. El lenguaje de la comedia cinematográfica adquirió universalidad filosófica, luego de que se vuelve medio de representación de la tragedia. El ciclo de los filmes rodados entre 1947 y los inicios de los años cincuenta no fue comprendido. La crítica hablaba de la decadencia de Chaplin. Su aparición sin los bigotes ni la máscara característica de Charlot, sin el convencional vestuario de mascarada, parecía una abjuración de las conquistas del periodo precedente. En realidad, filmes como *Candilejas* (1952) y *Un rey en Nueva York* (1957) representan un nuevo arranque. La máscara de Charlot estaba tan ligada a la imagen de Chaplin, entraba a tal punto en las expectativas de los espectadores, que se la podía abandonar. Es más, en *Candilejas*, Chaplin introduce una osada autocitación. En el filme, un viejo actor, obligado a ganarse la vida sobre escenarios de tercera categoría, sufre un fiasco total: es el mismo Chaplin que aparece sin máscara. La vía de contacto se halla en el hecho de que Chaplin y otro genio del cine desde hacía mucho tiempo olvidado, Buster Keaton, aparecen en escena

sin trucos, interpretándose a sí mismos. Ellos transforman su propia edad, sus propios fracasos y fiascos, en tema y rol, re-presentando frente al público la tragicomedia de la existencia real. Lo que era lenguaje se vuelve tema, y la contradicción entre Chaplin y Charlot permite renovar trágicamente el viejo drama "del actor y del hombre". La máscara se vuelve vida y vive una vida independiente, eliminando al hombre como la sombra de Andersen.

La explosión puede realizarse como una cadena de explosiones coherentes, que se siguen la una a la otra, que sobreponen a la curva dinámica una imprevisibilidad a más niveles.

El problema de la previsibilidad vs. imprevisibilidad es fundamental en la resolución de un problema esencial como el que se refiere a la distinción entre el arte auténtico y el ficticio. La creación artística se halla invariablemente inmersa en un vasto espacio de sucedáneos. Esta última expresión no es entendida como condena unívoca. Los sucedáneos del arte son nocivos por su agresividad. Tienen la tendencia de envolver al arte auténtico y de eliminarlo. Allí donde la cuestión se reduce a una concurrencia comercial, obtienen siempre la victoria.

Sin embargo, reducidos a sus límites, los sucedáneos son no sólo inevitables sino también útiles. Desarrollan un vasto papel educador y son como el primer escalón sobre la vía del aprendizaje del lenguaje del arte. Su aniquilación es imposible y sería además funesta para su conquista del puesto de arte auténtico. Pueden desarrollar aquellos asuntos que no atañen al arte pero que, sin embargo, la sociedad pide de manera categórica: la instrucción, la propaganda, la educación moral, etcétera.

Un lugar particular ocupan aquellas obras pseudoartísticas que, en sustancia, presentan tareas para resolver. Tales son las adivinanzas en el folklore y, en el arte más reciente, el amplio espacio de las policíacas. El policial representa un trabajo que simula el arte. La trama del policial recuerda externamente la trama de una novela o relato. Frente al lector se desenvuelve una cadena de sucesos y él se halla envuelto en una situación típica para la prosa artística: es necesario cumplir con una elección para hacer que la trama adquiera un sentido.

En la novela de Chesterton *El hombre que fue jueves* se encuentran dos poetas. Uno de ellos es anárquico, el otro es un agente de la policía secreta. El asunto se complica por el hecho de que ambos aparecen bajo una máscara. El espía representa

a un gentilhomme de mentalidad estrecha, mientras que la máscara del anárquico es más compleja; para escapar a las sospechas representa el papel del anárquico, de un personaje habitual a la sociedad: el retórico ávido de sangre. La esencia de ambos se manifiesta en sus gustos artísticos. El anárquico mal dice la prosa de recorrido ferroviario, en el cual la sucesión de las estaciones está preestablecida. Ve la poesía en lo inesperado, y lo inesperado trae la explosión. A esto el espía opone:

[...] cada vez que un tren llega a la estación, siento como si se hubiese abierto paso por entre baterías de asaltantes; siento que el hombre ha ganado una victoria más contra el caos. Dice Ud. desdenosamente que, después de Sloane Square, tiene uno que llegar por fuerza a Victoria. Y yo le contesto que bien pudiera uno ir a parar a cualquier otra parte; y que cada vez que llego a Victoria vuelvo en mí y lanzo un suspiro de satisfacción. El conductor grita: "Victoria!", y yo siento que así es verdad, y hasta me parece oír la voz del heraldo que anuncia el triunfo. Porque aquello es una victoria: la victoria de Adán.⁶

La particularidad consiste aquí en el hecho de que nos encontramos en un mundo en el que la serenidad es menos verosímil que el homicidio. En consecuencia la ausencia del acontecimiento brinda más información que su presencia.

De este modo es como si Chesterton se introdujera en el mundo de la imprevisibilidad y, en consecuencia, él crea un texto que sigue las leyes artísticas. Sin embargo, en realidad, esto no es otra cosa que una mistificación genialmente contruida. Del mismo modo en el que toda cuenta posee sólo una solución correcta, el arte de los lectores consiste en hallar esta solución: la trama de Chesterton nos conduce hacia una verdad unívoca. Los meandros confusos de la trama están destinados a enmascarar este camino, volviéndolo accesible sólo al que conoce los secretos de la única solución.

Una situación tal se halla en principio opuesta al arte, ya sea que se hable de sus manifestaciones geniales como de las mediocres.

En este sentido es interesante el ejemplo de los relatos de Edgar Poe. Es como si se sugiriese al lector la idea de que el terrible enigma propuesto por el autor tuviera una única solución verdadera. A Edgar Poe se le atribuye una forma de escribir conforme a un esquema estable: el enigma, que se puede y se debe resolver, se halla circundado por un marco de fantásti-

cos horrores. Según este esquema son contruidos los relatos contemporáneos de Clive Barker. En realidad, la fuerza artística de la obra de E. Poe consiste justamente en el hecho de que él pone frente al lector enigmas que son imposibles de resolver. No se trata de problemas de la contemporaneidad, empaquetados como caramelos en papeles de colores de tramas fantásticas, sino del fantástico más insoluble. E. Poe abre frente al lector un camino que no tiene fin, una ventana en un mundo imprevisible y que se extiende más allá de la lógica y de la experiencia. Sus relatos, al contrario de lo que parecen sugerir en un principio, no sobreentienden una astuta y unívoca "solución".

El texto artístico no tiene una *única resolución*. Esta peculiaridad emerge bien a través de algunos indicios externos. La obra de arte puede ser usada un infinito número de veces. Es absurdo decir: no iré a la sala de Rembrandt, ya la he visto, ni tampoco: no me interesa esa poesía o esta sinfonía, porque ya las he oído. Pero es perfectamente natural decir: este problema ya lo he resuelto, ya he adivinado esta adivinanza. Los textos del segundo tipo no están sujetos a un uso reiterado. Pero leemos a Chesterton por segunda vez, porque no se trata solamente de una intriga policial sino también de una prosa artística, en la cual no todo se reduce a la solución del enigma. Por encima de éste surge otro plano: la poesía de la paradoja, y la paradoja se nutre de la imprevisibilidad. El movimiento de los mejores escritores de la literatura fantástica de la segunda mitad de los años veinte trata de transportarnos a un mundo que es tan extraño a la experiencia cotidiana que ahoga los escasos pronósticos del progreso técnico en el mar de la imprevisibilidad.

Y así el arte alarga el espacio de lo imprevisible, el espacio de la información y, al mismo tiempo, crea un mundo convencional que experimenta este espacio y proclama su victoria sobre él.

Notas

¹ El límite de velocidad por un lado está signado por un criterio arcaico, la revolución del ciclo anual, y por el otro, por un criterio bastante dinámico, las posibilidades de la técnica sartorial.

² La intersección de diversos sistemas cerrados puede ser una de las fuentes de enriquecimiento de tales sistemas. La estructura fonológica pertenece al número de las estructuras más estables. Sin embargo, el dialecto elegante de la lengua rusa del siglo XVIII admitía vocales nasales prestadas del francés. Un personaje pushkiniano

I russkij N kak N francuzskij
Proiznosit' umela v nos.

[Y la ene rusa, como la ene francesa
había aprendido a pronunciar con la nariz.]

[*Eugenio Oneguín*, II, XXXIII.]

³ M.Y. Lermontov, *Soc. v 6-ti t.*, cit., vol. II, p. 145.

⁴ Cfr. sobre este tema el prefacio de B.M. Eichembaun al libro de B.V. Tomachevski, *Pisatel' i kniga, Očerki tekstologii* [El escritor y el libro. Ensayo de crítica textual], Moscú, 1959.

⁵ Aquí es necesario tomar en consideración el "punto de vista". Cfr. sobre esto: B.A. Uspenski, *Poética kompozicii* [Poética de la composición], Moscú, 1970; B. A. Uspenski, *Istoriya russkogo literaturnogo jazika* (XI-XVII vv.) [Historia de la lengua literaria rusa (siglos XI-XVII)], Munich, 1987.]

⁶ G.K. Chesterton, *Izbrannye proizvedeniya v 3-ch t.* [Obras escogidas en tres volúmenes], Moscú, 1990, vol. I, p. 152 [El hombre que fue jueves, trad. de Alfonso Reyes, Colombia, Proyeectos P y J, 1994, cap. 1, pág. 25.]