



HAL
open science

El juego literario y sus desdoblamientos

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. El juego literario y sus desdoblamientos. Badebec, Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2022, 11 (22), pp.154-180. hal-03640084

HAL Id: hal-03640084

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03640084>

Submitted on 13 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0
International License



El juego literario y sus desdoblamientos¹

The literary game and its unfoldings

Alain Trouvé²

Universidad de Reims
alain.trouve@wanadoo.fr

Resumen: Este artículo propone pensar la escritura literaria como un *juego* a partir de una reflexión crítica sobre ciertas nociones o conceptos asociados, primordialmente, los de *escritura* y *lectura*. Asimismo, revisa la ampliación conceptual que supusieron la noción de *texto* en la década de 1960, la ya clásica categoría de *intertexto*, así como la más novedosa idea de *palabra* o la recientemente redescubierta de *tras-texto*, y finalmente la de *ficción*, en función de analizar cómo estas interactúan para darle sustancia al juego de la escritura literaria. ¿Cómo pensar el acto desdoblado de escribir y de leer, constitutivo del juego literario, en su complejidad y en su relación con el tiempo? El énfasis puesto en tal o cual parámetro de la relación conduce a considerar sucesiva o simultáneamente una teoría de la lectura como juego, promovida al rango de lectura literaria, una teoría lúdica de la escritura-lectura y una oscilación lúdica de la propia teoría.

Palabras clave: Juego – Teoría literaria – Escritura – Lectura – Desdoblamiento

Abstract: This article proposes to think of literary writing as playing, based on a critical reflection on certain associated notions or concepts, primarily those of *writing* and *reading*. Likewise, it reviews the conceptual expansion that entailed the notion of *text* in the 1960s, the classic category of *intertext*, as well as the newest idea of *word* or the recently rediscovered one of *tras-text*, and finally that of *fiction*, in order to analyze how these interact to give substance to the game of literary writing. How to think about the unfolded act of writing and reading, constitutive of the literary game, in its complexity and in its relationship with time? The emphasis placed on this or that parameter of the relationship leads to successively or simultaneously considering a theory of reading as a game, promoted to the rank of literary reading, a playful theory of writing-reading and a playful oscillation of the theory itself.

Keywords: Play – Literary theory – Writing – Reading – Unfolding

¹ Traducción de Federico Alcalá Riff.

² **Alain Trouvé** es profesor de literatura del siglo XX y director del Equipo de investigación “Enfoques Interdisciplinarios y Internacionales de la lectura en la Universidad de Reims (A2IL)”. Publicó textos fundamentales para los estudios en lectura literaria como *Le roman de la lecture: critique de la raison littéraire* (2004) o *L'arrière-texte: pour repenser le littéraire* (2013) –en co-escritura con Marie-Madeleine Gladieu y Jean-Michel Pottier. Entre sus últimos libros se cuentan *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte* (2018) y *La lecture littéraire dans tous ses états: Études réunies et présentées par Alain Trouvé* (2019).

Pensar la escritura literaria como un *juego* implica una reflexión crítica sobre cierto número de nociones o conceptos asociados. En primer lugar, no hay *escritura sin lectura*; estas dos actividades casi inseparables no son, sin embargo, intercambiables, como algunos parecen suponer a veces. Lo que las diferencia se vincula tanto con las características del acto como con la persona que lo realiza: todo autor comienza por (re)leerse, pero la situación cambia desde que una tercera persona entra en juego. Otras nociones están vinculadas indirectamente a esta ampliación conceptual: el *texto*, que se prefería en la década de 1960 frente a la noción de obra; y más recientemente la idea de *palabra*, decisiva para aprehender correctamente la relación literaria. Incluso algunas otras como la ya clásica de *intertexto* o la de *trastexto*, redescubierta recientemente, interactúan para darle sustancia al juego de la escritura literaria. Finalmente, no podemos dejar de reconsiderar el sentido que se le atribuye, en relación con el juego, a la noción de *ficción*.

¿Cómo pensar el acto desdoblado de escribir y de leer, constitutivo del juego literario, en su complejidad y en su relación con el tiempo? El énfasis puesto en tal o cual parámetro de la relación conduce a considerar sucesiva o simultáneamente una teoría de la lectura como juego, promovida al rango de lectura literaria, una teoría lúdica de la escritura-lectura y una oscilación lúdica de la propia teoría.

Escribir, leer, jugar: el problema de la cronología

Situar respectivamente la escritura, la lectura y el juego plantea, a pesar de los estrechos lazos que las unen, algunos interrogantes sobre el orden lógico de esa sucesión que resultan instructivos y complejos.

Escribir y leer son actos elementales, asociados al aprendizaje de cualquier lengua. Solo pueden disociarse momentáneamente: la escritura de los demás precede en general al desciframiento que efectúa el aprendiz de lector. Más aún, otra práctica más fundamental las precede a ambas: *hablar*, acto de socialización que implica un intercambio más o menos inmediato. Toda palabra llama a una contrapalabra y, como sabemos, las culturas orales existen o han existido en los pueblos sin escritura.

Es preciso señalar una distinción todavía importante que surge de considerar si la lectura es efectuada por aquel que llevó a cabo la escritura o por un tercero. Mientras el escritor sea su propio lector, las dos operaciones serán prácticamente simultáneas o escalonadas en el tiempo. En principio, la lectura es el acto de control del enunciado mientras este se encuentra en preparación, de manera que puede validar, modificar o interrumpir su movimiento, y puede también realizar correcciones, supresiones o reorientaciones según sea necesario. La experiencia de la escritura automática que propusieron los surrealistas pretendía negar ese control, buscaba hacer surgir el inconsciente y sus horizontes ocultos en la pluma del escritor a partir de un relajamiento deliberado de la atención. Que este “dictado del inconsciente” esté garantizado por una capacidad particular de soñar despierto, como en el caso de Desnos, o que esté viciado por una cierta dosis de ilusión o de mala fe, no cambia nada en lo que tiene que ver con el vínculo entre escritura y lectura, y con el desfase temporal entre las dos prácticas. Las sorpresas de la escritura automática no tienen otro interés que el que les otorga la lectura posterior que aprecia, quizás más, quizás menos, sus descubrimientos y su potencial heurístico. De un modo más general, el escritor también se relee a distancia para validar, corregir o completar su texto antes de proponérselo a un editor. La historia literaria abunda en ejemplos de reediciones que en algunos casos suponen modificaciones profundas realizadas por el autor. Al retocar su propio texto, el escritor continúa trabajando sobre la imagen de sí mismo vinculada al par escritura-lectura en el marco de un contexto modificado.

No se da el mismo caso cuando es una tercera persona la que lee o relee. La brecha temporal entre las operaciones, que se reduce ante la perspectiva de un intercambio con el editor o con los amigos antes de la publicación, aumenta con las reseñas y opiniones de los críticos más o menos actuales y se expande si tenemos en cuenta el conjunto de las lecturas posteriores. La escritura-lectura varía tanto en función del nuevo contexto como en relación con el sujeto que realiza la lectura y se apropia del texto al leerlo. Ese sujeto supernumerario, que Bajtín llama *destinatario superior*

(319), ocupa un lugar preponderante en el marco de un enfoque estético del lenguaje. La intervención de ese sujeto exterior al contexto de producción inicial supone la ocasión de una nueva performance lingüística. Este fenómeno, aceptado dentro del género codificado de la crítica literaria, desborda ampliamente ese marco. Toda lectura, en tanto da lugar a una apropiación del texto leído, genera su propio *texto de lectura* (Trouvé *Le Roman*). Doy a esta noción la acepción amplia de producción verbal, formalizada o potencial, suscitada por la lectura de un escrito digno de consideración. Introducir las propias palabras en la lectura, por escrito o solo de manera oral, es dar forma a eso que podríamos llamar otra vez el *contra-texto* del lector.³

La articulación de la noción de juego con los actos de escritura y de lectura varía en función del contexto histórico. La escritura parece estar asociada al juego desde hace mucho más tiempo que la lectura. En la Antigüedad, de Aristófanes a Petronio, la vena cómica se manifiesta de diferentes maneras, en competencia a veces con la seriedad. Según el caso, el juego (a través de la subversión), conduce a otra forma de seriedad, salvo que por el absurdo se limite a instaurar el sinsentido. Como fuere, la lectura fue concebida durante mucho tiempo como el sirviente del juego de la escritura, siendo el lector invitado a trabar complicidad con el escritor.

En el plano teórico, la tendencia se invierte. En efecto, en el siglo XIX los escritos incorporan más abiertamente una dimensión reflexiva que coincidió, a falta de una teoría propiamente dicha, con una comprensión de la escritura literaria como juego, un juego sobre las apariencias y la ilusión de realidad. Es el caso de Carroll o el de Lautréamont-Ducasse, en el que la obra doble *Cantos de Maldoror/Poesías* ataca los fundamentos retóricos de la lengua (o al menos así es como Ponge, en “El dispositivo Maldoror/Poesías”, nos invita a entender esa obra, que es de las primeras en hacer escuchar la “risa de Dios” contra lo divino, garante supremo de la seriedad enunciativa).

³ Véase al respecto el número 14 de *La lecture littéraire* dedicado a la noción de *contra-texto* (2014).

Sin embargo, cuando la noción de juego entra directamente en la teoría literaria en el siglo XX, la operación se piensa primero como un acto de lectura y no de escritura. ¿Cómo explicar esta paradójica inversión de la perspectiva? Es preciso retroceder dos siglos para comprender los principios que la rigen. En el paso del siglo XVIII al XIX, cuando ocurre el punto de inflexión vinculado a la Ilustración y a la Revolución Francesa que marca el pasaje del mundo clásico al mundo moderno, surgen casi al mismo tiempo las palabras *estética* y *literatura*. La estética, configurada como un compromiso entre lo intelectual y lo sensible, emerge como una nueva categoría que resalta la importancia del juicio humano en relación con las cuestiones artísticas (Baumgarten, Kant). Una belleza compartida y compartible sustituye a la Belleza trascendental, respaldada por una autoridad divina. En la misma línea, la palabra “literatura”, comprendida como “régimen histórico de identificación del arte de escribir” (Rancière *Política* 23), reemplaza la vieja denominación de “Bellas letras”.

El escritor, sujeto humano, hereda las prerrogativas divinas y ese es el momento en el que los románticos alemanes sueñan con un “absoluto literario” (como proponen Lacoue-Labarthe y Nancy en *El absoluto literario*), al cual el escritor accedería combinando las funciones de poeta y de crítico. No obstante, esa pretensión se ve socavada o corregida entre estos mismos autores por el Witz, cuyo sentido oscila entre el humor y la ironía.

El enfoque estético del arte abre el camino a las teorías de la lectura. En el siglo XX, la inversión de la perspectiva se realiza en detrimento del autor, centro de la escritura. Esto se produce en la estela que dejan las ciencias humanas, las cuales ponen en cuestión, a partir del psicoanálisis y la sociología (en particular la de corte marxista), la ilusión de un sujeto dueño de sí mismo, un sujeto que supuestamente reina sobre el sentido del texto. Paralelamente, la lingüística tiende a hacer de todo enunciado el producto provisorio de una enunciación situada. Contra la idea de una clausura del texto, el concepto de *intertextualidad*, forjado por Kristeva en su *Semiótica* a partir de la lectura de Bajtín, pone el acento en el texto como un tejido en el que se cruzan enunciados provenientes de diversos horizontes. El artículo de

Barthes titulado “La muerte del autor” condensa estos nuevos puntos de vista:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original (69).

Su conclusión anuncia una nueva era: “para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (“La muerte” 71). ¿Darle la vuelta al mito para sustituirlo por otro o para ir más allá de todo mito? La teoría de la *lectura como juego* aporta una primera respuesta a esta pregunta.

La “lectura como juego” o la lectura literaria

Una parte de la teorización literaria desde la perspectiva de la lectura y del juego toma forma en la universidad de Reims con los ensayos de Michel Picard (*La lecture comme jeu*) y Vincent Jouve (*L'Effet-personnage dans le roman*). A lo largo de las décadas, varios coloquios marcarán la investigación sobre “la lectura literaria” en Reims, desde 1984, fecha del coloquio fundacional, hasta 2018. La teoría de la *lectura literaria* (que no se debe confundir con “la lectura de la literatura”) implica una transferencia más o menos radical de la literariedad hacia el polo del lector y condensa tres corrientes de la crítica: la reflexión de orden lingüístico y semiológico, de la que acabo de esbozar algunos rasgos en relación con Barthes y Kristeva; los trabajos de la Escuela de Constanza sobre “la estética de la recepción”, surgidos en los años 70 y las teorizaciones respecto del juego desarrolladas en el siglo XX.

El libro de Jauss titulado *Pour une esthétique de la réception* coloca la lectura en el centro del hecho literario visto desde la perspectiva de su dimensión estética. A un sentido trascendente de la obra, la recepción opone el polo tangible de las lecturas asociadas a nuevos contextos. Con todo, el concepto de *horizonte de expectativas* indica una posición intermedia,

compartida entre la previsión del autor y las condiciones socioculturales que orientan las interpretaciones. En *El acto de leer*, Iser pone el acento de la misma manera en el rol del lector en la relación estética, pero lo hace desde una perspectiva más dinámica: se trata de un *acto* y no ya de una *recepción*, término que conserva una connotación pasiva. En cualquier caso, la estética de la recepción no ubica al juego en el centro de sus trabajos.

En cambio, existen escritos filosóficos y ensayos que se han interesado por el juego y han señalado su función social desde hace mucho tiempo. Johan Huizinga, por ejemplo, presenta en *Homo ludens* al juego como la matriz de la mayor parte de las actividades culturales, incluidas algunas artes (la poesía, la música y la danza). Lo define como una “acción libre ejecutada ‘como si’ y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador” (27), de modo que se trata de un rasgo constitutivo de lo humano y por ello la denominación *Homo ludens* resulta ser más adecuada que sus competidoras *Homo sapiens* y *Homo faber*. Roger Caillois, por su parte, en *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, intenta pensar la complejidad cultural del juego. Distingue cuatro categorías: competencia, azar, simulacro y vértigo (modelo cuaternario que se reduce en el título del ensayo a una estructura binaria). Finalmente, el enfoque psicoanalítico ubica al jugador en un espacio mental intermediario entre la realidad psíquica interior y la realidad exterior. Daniel Winnicott, especialista en psicología infantil, desarrolla en su ensayo *Realidad y juego* la idea según la cual el juego le permite al niño soportar el trauma de la separación y la identificación primaria con la figura materna recurriendo a un *objeto transicional*, un oso de peluche o un juguete favorito, que le da la posibilidad de serenarse y de madurar a nivel psíquico. “El espacio potencial” del juego, extensible a la creación artística, constituye un *espacio transicional*. El análisis de Winnicott no puede menos que recordar a un texto de Freud ampliamente comentado: *Más allá del principio de placer*. Allí Freud describe a su nieto jugando con un carretel atado a la punta de un hilo mientras su madre se encuentra temporalmente ausente. El niño lanza el carretel y lo trae de nuevo hacia sí, acompañando estos gestos simbólicos

con las palabras alemanas “fort” (se fue) y “da” (acá está). La duplicación de la simbología gestual por la de las palabras amplificaba la potencia reparadora del juego.

A través de un procedimiento de síntesis, sensible a los aportes del psicoanálisis, Michel Picard aplicó el juego literario a la lectura, abandonando la problemática tradicional del escritor creador. El *espacio transicional* de Winnicott se convierte en el espacio mental de la lectura debido a que el adulto no ha roto totalmente con la infancia y continúa enfrentándose a experiencias traumáticas de separación toda su vida, solo que ahora las afronta a través de la ficción. El juguete cede el lugar a las palabras y a su poder de evocación múltiple, polarizado hacia el mundo interior y el mundo exterior. La lectura literaria, mediante la dimensión ficcional del juego, se basaría en una forma combinada de ilusión y desilusión, permitiendo al lector vivir experiencias emocionales intensas, a veces perturbadoras o incluso angustiantes, y actuar simbólicamente respecto a ellas. *La lecture comme jeu* propone concebir el acto de leer como la interacción entre tres instancias: el *leedor* [*liseur*] es la parte física y sensorial del lector que permanece en relación con el mundo exterior; el *leído* [*lu*] se abandona a sus emociones, incluso a sus fantasmas, y participa de la historia contada como si se tratara de un “sueño diurno” (Freud “Complemento metapsicológico”); el *lectante* [*lectant*] decodifica y analiza los fantasmas suscitados por el texto y toma frente a ellos una distancia que a veces resulta divertida. Al maximizar el juego con el material simbólico, la lectura puede ser llamada entonces “literaria”, heredando el adjetivo de una función característica reservada hasta ahora al autor. ¿Hasta qué punto esa transferencia es completa o, por lo menos, posible? Ese es uno de los puntos delicados de esta teoría.

Picard también propone pensar, a partir de la *prueba de realidad* freudiana, una *prueba de realidad lúdica* como criterio de fecundidad de la lectura. El concepto de *prueba de realidad* elaborado por Freud ya en 1911 y desarrollado en su “Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños” refiere al umbral a partir del cual el sujeto, bajo la influencia (entre otras cosas) de factores sensomotores, distingue los estímulos internos (de

orden alucinatorio) y las percepciones externas (basadas en una realidad). En otras palabras, la instancia del *leedor* en este modelo ternario –en una época en la que los males de las proyecciones alucinatorias en algunos juegos de rol han cobrado una novedosa amplitud– continúa siendo uno de los aspectos más fecundos de *La lecture comme jeu*.

Jouve precisó este modelo y produjo una inflexión al poner su atención (en el marco de la novela y su piedra de toque, el personaje) en las relaciones entre el lector y el programa del texto. De este modo, *L'Effet-personnage dans le roman* se inscribe claramente en aquello que el propio autor llama las “teorías internas” de la lectura (“Avant-propos”), que se distinguen de las “teorías externas”, interesadas en aquello que ocurre más allá del texto. Descubrimos acá la influencia de Michel Charles y su *Rhétorique de la lecture*. El modelo se basa en una nueva tríada: *leyente* [*lisant*]-*leído*-*lectante*. El *leyente* reemplaza al *leedor*, considerado demasiado externo a la cuestión literaria. El *leyente* juega el juego de la ilusión novelesca en una suerte de semiconciencia. El *leído* está limitado a la parte inconsciente de la lectura: el personaje no es más que un pretexto para una deriva fantasmática. El *lectante* se desdobra entre un *lectante-jugador* (bajo el modelo de la participación en un juego de rol con anticipación de comportamiento) y un *lectante-interpretante*, el hermeneuta.

El hecho de que se mantenga un modelo ternario en *L'Effet-personnage* tiene que ver con que la conceptualización se sigue basando en la interacción dialéctica entre las instancias lectoras que permiten vivir una experiencia a través de la ficción y aprender a “leer” las emociones que se suscitan. La función educativa de la lectura se sostiene e incluso se acentúa, mientras que la función reparadora figura un poco menos que en *La lecture comme jeu*. Para otros especialistas, el esquema ternario tiende a convertirse en un balanceo binario. Jean-Louis Dufays rechaza en varias ocasiones esta noción de *lectura literaria* “como un ir y venir entre las modalidades lectorales de la participación y la distanciaci3n” (“La lecture littéraire” 180).

Mencionemos también el ensayo de Jean-Marie Schaeffer, *¿Por qué la ficción?*, menos centrado en los mecanismos de lectura que en la categoría

amplia de ficción, a la que se recurre implícitamente en las obras que acabo de nombrar. Desde una perspectiva aristotélica, Schaeffer analiza la utilidad individual y social de la ficción y se refiere, nuevamente, al juego. Si las novelas pueden ejercer ese poder de ampliar nuestra experiencia de vida, es en virtud del desdoblamiento que nos permite experimentar situaciones diferentes y reflexionar sobre esa experiencia ficticia en relación con las condiciones de nuestra vida. Retomando la terminología de Jouve, el juego según Schaeffer se vincula principalmente con la interacción entre el *leyente* y el *lectante-jugador*, dejando de lado, no obstante, el aspecto esencial del *leído*, que lleva al lector (gracias a la intervención del lectante) a una travesía activa respecto de sus fantasías.

Menos disyuntiva que la escritura literaria, la lectura literaria participa de los trabajos fundacionales del proceso de construcción psíquica e intelectual del sujeto lector. Probablemente esa es una de las razones del éxito de esta teoría entre los pedagogos que reflexionan sobre la enseñanza de la literatura en el aula, desde la escuela primaria hasta la universidad. La obra colectiva *Pour une lecture littéraire 1 y 2* (Dufays, Gemenne, Ledur) muestra el dinamismo de esta línea de investigación en un círculo ampliado. El interés de la lectura como juego desde el punto de vista pedagógico reside en abordar la enseñanza literaria a partir de las reacciones que el texto produce entre un conjunto de lectores en una clase. Este tipo de investigación se encuentra muy activo, como lo muestra el libro de Brigitte Louichon *Un texte dans la classe*, recientemente publicado.

La fecundidad de la noción de lectura literaria en relación con la idea de juego parece innegable. Sin embargo, lo que se acaba de decir revela algunas dificultades que invitan a ampliar el modelo. Se trata principalmente de reintegrar la escritura, corolario de la lectura, en el juego.

La escritura-lectura literaria y el juego

¿Cuántos sujetos intervienen en la lectura literaria? ¿En qué se diferencian la escritura literaria y la lectura literaria? ¿Comparten una base

común? ¿Cómo pensar entonces la noción de juego, si pasamos de la lectura literaria a aquello que llamaré la relación literaria?

La teorización de la lectura literaria, tal como se realizaba a finales del siglo pasado, cobró auge en un contexto cultural que ponía entre paréntesis al autor, entidad ilusoria, y buscaba subvertir la autoridad sobre el sentido del texto. Esta inversión suponía de un modo más o menos marcado una recusación de la noción de obra, entendida como manifestación de la majestuosidad del autor, en favor de la noción de *texto*, que se adaptaba mejor a la movilidad de los contextos pragmáticos de lectura analizados por Michel Charles en su *Introduction à l'étude des textes*. El ascenso del texto es inseparable de la emergencia de la intertextualidad: concebir el texto como una intersección de enunciados provenientes de diversos horizontes socava su unidad y debilita la idea de un sujeto organizador del texto que se lee. El artículo que Barthes redactó para la *Enciclopedia universal* titulado “Texto (Teoría del)” lleva al paroxismo la tentación de posicionar la literariedad bajo el signo de una fusión de los sujetos en el marco de la *significación*, definida por Kristeva como sentido en movimiento. “[L]a única práctica que funda la teoría del texto es el texto mismo.” (Barthes “Texto” 152). En este caso no se vislumbra ningún desdoblamiento. Esta propuesta reúne al escritor y al lector en una única entidad, el Texto, cuya práctica, acompañada por una difuminación de las fronteras del sujeto, garantizaría el “goce” (celebrado, por lo demás, en *El placer del texto*). El goce por medio del cual todos los sujetos se funden en uno es el sustituto moderno de la trascendencia autoral.

Si resulta difícil eliminar por completo al sujeto autor, que Barthes y otros no tardarán en reintroducir, sobre todo a través de la noción de *biografema*, de todos modos se sigue acentuando la asimetría en el seno de la relación estética entre lector y autor, reservando para este último las prerrogativas de la labor activa. En este sentido, Schaeffer propuso la noción de *conducta estética*, que favorece la asimilación de la lectura a una recepción de menor actividad cognitiva, del orden de la reacción sensomotora a los estímulos: “La percepción es efectivamente el soporte central de un gran número de conductas estéticas” (*Les Célibataires* 184). Nosotros proponemos

sustituir la conducta por la noción de *práctica estética*, que nos parece traducir mejor la actividad interpretativa inherente al acto de lectura.

El *texto de lectura* literaria o *contra-texto* es la marca de esta reapropiación interpretativa. En *La lecture comme jeu*, los “Interludios” son su manifestación elaborada en tanto ilustran y aclaran el modelo teórico propuesto a través de la confrontación pormenorizada con obras particulares. Cualquier juicio personal sobre una obra, sea escrito u oral, es ya un esbozo de texto de lectura. El desafío que supone el reconocimiento de una réplica verbal dada al texto leído es la confrontación con la alteridad a través de la puesta en relación de dos subjetividades que verbalizan en contextos diferentes: una aparentemente inaccesible, pero aún perceptible como trazo en el texto del autor; la otra afirmándose en el presente provisorio del lector. Este desdoblamiento se apoyará en dos nociones: la *palabra* y el *tras-texto*, corolario del intertexto.

La idea de un autor ausente y de un texto enteramente librado a la buena voluntad interpretativa del lector, defendida en particular por Derrida (por ejemplo, en *La farmacia de Platón*) difícilmente sea sostenible. Trazar los “límites de la interpretación” (Eco) equivale a reconocer la importancia al menos parcial de una “intención del autor”. Pero la subjetividad creativa no se analiza solamente en términos de intención, también se trata de la huella de un gesto transformador, que Laurent Jenny describe mejor como *Palabra singular*. Esta palabra se encuentra articulada con la noción de *figural*, versión modernizada del estilo. Dejarse perturbar por la palabra singular depositada en un texto es encontrarse con la alteridad. De acuerdo con el ensayo de Jenny, damos a la noción de *palabra* un significado que integra y supera la perspectiva de la lingüística de la enunciación en el sentido de *habla* (Austin, Benveniste). La palabra adquiere un significado suplementario que se refiere al individuo en todas sus dimensiones, incluida la fisiológica. La literatura es un uso del lenguaje que figura el cuerpo del otro. En ese sentido, ya Barthes había indicado el vínculo especial entre el estilo y el cuerpo en *El grado cero de la escritura*.

El cuerpo también es una de las cuatro dimensiones del *tras-texto*, noción complementaria de la de intertexto que fue trabajada colectivamente desde 2010 por un grupo de investigadores invitados en la universidad de Reims. Además del *cuerpo*, el *tras-texto* se puede desglosar en otras tres dimensiones: un *intertexto oculto* o latente, ignorado por los trabajos de referencia; unas *circunstancias* de producción; y una dimensión *cultural*, referida a la parte de las imágenes y las lenguas que no se deja traducir en palabras. Dicho de otro modo, el *tras-texto* es indisociable de ese *horizonte* escondido al que se encuentra particularmente ligada la palabra poética en los autores modernos (Collot *La poésie moderne*). Aclaremos que la teorización del *tras-texto* en los trabajos de síntesis (del 2013 y del 2018) conduce a considerar un desdoblamiento en un *tras-texto autoral* y un *tras-texto lectoral*. Ambos están indisolublemente vinculados, de la misma manera que no hay palabra sin contra-palabra, ni texto sin contra-texto. Así, pudieron dedicarse dos años del seminario *Aproximaciones Interdisciplinarias a la Lectura* (2018-2019) al análisis de las “Palabras de lectores”, principalmente entendidas en el sentido de comentario crítico.

La palabra es entonces la interfaz común a la escritura y a la lectura (cuando incluye su extensión verbal). Sin embargo, parece plausible distinguir entre la *palabra autoral*, que deriva también de la lectura de otros textos, y la *palabra lectoral*. Una utiliza el material intertextual como trampolín para extrapolaciones libres de toda restricción y la otra se centra en un texto determinado, iluminándolo quizá a través de distintos intertextos, pero sosteniendo su estatus de objeto central del discurso.

Pensar la literatura en términos de relación verbal resolvería algunos de los problemas mencionados anteriormente. La relación literaria sustituye la esencialización de lo literario a partir de un enunciado único, llamado obra o texto, por un eco de texto a texto, eco diferido cuyo desfase se ve amplificado por la distancia que separa los contextos de enunciación, así como por el tiempo de maduración de la producción verbal. Este tiempo aumenta para el lector a medida que el texto de lectura toma una forma más profunda y se acerca entonces a aquello que afecta a la escritura autoral.

Dicho eco de texto a texto no sería pensado según el modelo lingüístico de la comunicación o de la conversación; preferí llamarlo, glosando *La bufanda roja* de Yves Bonnefoy, *intercambio verbal diferido* (Trouvé “La littérature”), entendiendo intercambio en el sentido de don y contradon.

Si ubicamos la escritura y la lectura en el marco de una relación que implica al menos dos sujetos distintos, podemos vernos en la situación de tener que matizar la función de construcción de sí asignada al juego en los modelos ternarios de la lectura literaria. Un ir y venir entre construcción y deconstrucción nos parece factible por varias razones. El proceso de construcción de la identidad implica una suerte de culminación o de clausura, mientras que el eco otorgado por las palabras de los lectores a las palabras de los autores está llamado a prolongarse en forma de réplicas. Probablemente las obras o los textos que cuentan son solo aquellos en los cuales el número de réplicas no deja de crecer. Por otra parte, la dimensión más o menos constructiva de la lectura depende del tras-texto lectoral en su aspecto contextual. En un entorno educativo, la lectura seguramente favorecerá los mecanismos susceptibles de dar sentido al desorden y de construir una interpretación a partir de él. No necesariamente ocurre lo mismo en otros espacios institucionales, como el ámbito teatral. Después de todo, el desorden puede ser acogido como un elemento inquietante y, en última instancia, fecundo para el lector, sin quedar integrado inmediatamente en una interpretación. Este ir y venir entre construcción y deconstrucción había sido señalado ya por Caillois: si la máscara es un indicador de las ficciones teatrales o novelescas y del mecanismo de ilusión-desilusión asociado a ellas (trampolín del juego constructivo), el vértigo designa al polo entrópico con el cual juegan igualmente numerosos artistas y escritores.

Vemos así cómo el juego oscila entre una estructura ternaria de carácter dialéctico y una estructura binaria más abierta. Esta vacilación pone de relieve la complejidad de las nociones propuestas para pensar aquello que concierne al arte y la literatura.

Sobre el juego en la teoría literaria: entre bricolaje y deconstrucción

En la teoría literaria, las nociones no son conceptos en el sentido de categorías homogéneas y unificadas. Suelen ser más bien nudos de significación asociados en ocasiones a un relato.

¿Qué mejor guía para desentrañar esta complejidad que Lévi-Strauss, fundador de la antropología moderna? Contra Lévy-Bruhl y su ensayo *La mentalidad primitiva*, Lévi-Strauss demuestra el carácter lógico del “pensamiento salvaje” en su ensayo homónimo de 1962, al compararlo con el pensamiento científico. En lugar de oponer la ciencia (racional) a la superstición primitiva (irracional), distingue:

...dos modos distintos de pensamiento científico, que tanto uno como el otro son función [...] de los dos niveles estratégicos en que la naturaleza se deja atacar por el conocimiento científico: uno de ellos aproximativamente ajustado al de la percepción y la imaginación y el otro desplazado; como si las relaciones necesarias, que constituyen el objeto de toda ciencia [...] pudiesen alcanzarse por dos vías diferentes: una de ellas muy cercana a la intuición sensible y la otra más alejada (33).

Si la “ciencia primera” que alberga el pensamiento mítico está “muy cerca de la intuición sensible”, la ciencia de las sociedades modernas se encuentra “más alejada” de ella debido a la abstracción. Lévi-Strauss introduce la noción de *bricolaje* para establecer un vínculo entre estos dos estados de la sociedad y precisar su análisis del pensamiento salvaje:

Por lo demás, subsiste entre nosotros una forma de actividad que, en el plano técnico, nos permite muy bien concebir lo que pudo ser, en el plano de la especulación, una ciencia a la que preferimos llamar “primera”, más que primitiva: es la que comúnmente se designa con el término *bricolage* [...] en nuestros días, el *bricoleur* es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados por comparación con los del hombre de arte. Ahora bien, lo propio del pensamiento mítico es expresarse con ayuda de un repertorio cuya composición es heteróclita y que, aunque amplio, no obstante es limitado; sin embargo, es preciso que se valga de él, cualquiera que sea la tarea que se asigne, porque no tiene ningún otro del que echar mano. De tal manera se

nos muestra como una suerte de *bricolage* intelectual, lo que explica las relaciones que se observan entre los dos (35-36).

Existe una diferencia entre el ingeniero (actualización de la ciencia moderna) y el *bricoleur* (asociado al pensamiento mítico): uno “opera a partir de conceptos”; el otro, a partir de “signos”:

Sobre el eje de la oposición entre naturaleza y cultura, los conjuntos de que se valen están perceptiblemente dislocados. En efecto, por lo menos una de las maneras en que el signo se opone al concepto consiste en que el segundo quiere ser integralmente transparente a la realidad, en tanto que el primero acepta, y aun *exige, que un determinado rasgo de humanidad esté incorporado a esta realidad* (40, el subrayado es nuestro).⁴

“Que un determinado rasgo de humanidad esté incorporado a esta realidad”: esto se corresponde exactamente con aquello que dijimos más arriba sobre la relación literaria fundada en las nociones de tras-texto y palabra. Reducir el juego literario y su material verbal exclusivamente a la circulación intertextual conlleva el riesgo de desconectarlo de la experiencia sensible. Con respecto a esto, podemos recordar la duda de Saussure sobre el término adecuado para designar el sentido asociado a un signo lingüístico. Preferir, como hizo, el *significado* antes que el concepto (93) implica no perder de vista que el sentido atribuido a una palabra no consiste en una completa abstracción y conserva “un cierto rasgo de humanidad”.

Lévi-Strauss introduce las dos nociones de “creación artística” y de “juego” en el seno de esta red nocional: “...la creación artística -señala- se coloca a igual distancia entre estas dos formas de actividad [el pensamiento mítico/el bricolaje] y la ciencia” (*El pensamiento* 55). Esto supone situar la palabra literaria entre los dos sentidos atribuidos al *Logos* por los griegos: lenguaje (en acto) y razón. Si la razón, a falta de una conceptualización

⁴[N. del T.: hasta aquí hemos seguido la traducción de Francisco González Arámburu para FCE editado en Bogotá en 1997. Sin embargo, me permito ahora hacer una pequeña modificación en la traducción de la palabra “*épaisseur*”, para la que González Arámburu propone “rasgos”, pero que podríamos cambiar por “espesor”. Esto se debe a que luego Alain Trouvé hace énfasis en esa expresión apuntando al significado de la traducción que propongo.]

completa, establece significados plausibles de ser compartidos, la palabra es aquello que viene a perturbar este orden provisorio y a abrir otros horizontes.

En cuanto al juego, Lévi-Strauss lo piensa de una forma más sorprendente al reducirlo a la competición, actividad *disyuntiva*, que se opondría al rito (y al mito), de carácter *conjuntivo*:

Entonces el juego se nos manifiesta como *disyuntivo*, culmina en la creación de una separación diferencial entre jugadores individuales o entre bandos, que al principio nada designaba como desiguales. Sin embargo, al fin de la partida, se distinguirán en ganadores y perdedores. De manera simétrica e inversa, el ritual es *conjuntivo*, pues instituye una unión [...] orgánica, entre dos grupos [...] y que estaban disociados al comienzo (58).

Esta definición de juego se inclina hacia aquello que se describió anteriormente bajo el término deconstrucción. Además, conduce a un acercamiento entre el juego y la ciencia, en tanto que actividades productoras de acontecimientos:

Como la ciencia [...], el juego produce acontecimientos a partir de una estructura [...] en tanto que los ritos y los mitos, a la manera del *bricolage* (que estas mismas sociedades industriales ya no toleran, sino como *hobby* o pasatiempo), descomponen y recomponen conjuntos acontecimentales (en el plano psíquico, sociohistórico o técnico) y se valen como de otras tantas piezas indestructibles, con vistas a ordenamientos estructurales que habrán de hacer las veces, alternadamente, de fines y de medios (59).

Oponer el juego y la ciencia, creadores de acontecimientos, al bricolaje, entendido como reciclaje de materiales preexistentes, implica olvidar al mismo tiempo la otra cara del bricolaje, aquella del ajuste en relación con el espesor humano de la experiencia.

Ahora bien, nos parece que esta idea de *ajuste* a las formas experimentales de la vida gobierna precisamente la práctica nocional que opera en *El pensamiento salvaje* y, por extensión, tal vez también en la teoría literaria. En el primer volumen de sus *Figuras*, Genette retoma la oposición entre bricolaje (que recicla) y ciencia (que crea), sustituyendo la ciencia por la creación literaria para concluir que: “Basta sólo sustituir [...] las palabras

"ingeniero" y "bricoleur" por novelista (por ejemplo) y crítico, respectivamente, para definir el status literario de la crítica" (24).

A través de este sorprendente bricolaje nocional, el célebre teórico no parece reparar en la selección que acompaña a este proceso intelectual. He aquí, por cierto, al novelista devenido ingeniero, que opera a través de conceptos, lo que podría recordar (sería el colmo) a alguna de las desafortunadas fórmulas del realismo socialista. Por su parte, gracias a la metáfora del bricolaje, el crítico se beneficia de un parentesco demasiado exclusivo con el pensamiento salvaje que todavía nos parece activo, de un polo a otro de la relación literaria.

Si revisamos desde este ángulo los modelos de la lectura como juego, las dos formas principales examinadas anteriormente constituyen un bricolaje en el sentido no peyorativo de un ajuste nocional lo más cercano posible a la experiencia del enunciador. Cada uno de estos modelos conserva parte de su pertinencia. De este modo, el desdoblamiento del *lectante* en *lectante jugador* y *lectante interpretante* corresponde a un enfoque más preciso de los mecanismos de lectura novelesca, compartidos entre aquello que Bertrand Gervais llama por su parte *lectura en progresión* y *lectura en comprensión*. Sin embargo, la instancia del *leedor*, en su acoplamiento con el *leído*, continúa siendo eficiente para aprehender los problemas de la inmersión en la ficción. El parentesco de la tríada *leedor*, *leído*, *lectante* con el tríptico lacaniano *Real*, *Simbólico*, *Imaginario* parece ser una garantía de coherencia teórica, pero para Lacan la categoría de lo *Imaginario*, esencialmente orientada hacia la alucinación, excluye otras dimensiones como la invención o la fantasía.

Toda teoría literaria, por una suerte de contagio derivado de su objeto (concedido a la intuición sensible), supone entonces un bricolaje más o menos convincente. El tras-texto y la palabra no escapan a ese principio. Dada la estratificación de su sentido, el tras-texto es la síntesis provisoria de una reflexión colectiva sobre los mecanismos de creación. No se trata exactamente de un concepto: en el mejor de los casos se lo puede entender como una noción operativa para pensar algunas dificultades. El costado

innovador y creativo de la palabra no debe hacernos olvidar su costado negativo: el estereotipo y todas las formas de discurso prefabricado.

En el caso de Lévi-Strauss, la teoría se permite a sí misma algunos paréntesis lúdicos y no menos significativos. Así ocurre en *La alfarera celosa* que sigue siendo, a pesar de su título engañosamente novelesco, una obra de antropología aplicada. Allí el interés está puesto en los mitos de las dos Américas a través de la introducción del modelo de la cerámica, una de las artes fundacionales de la civilización que presupone por sí misma el dominio del fuego. Para ordenar la maraña de detalles del material mitológico, Lévi-Strauss retoma el principio postulado en *El pensamiento salvaje*: “Todo mito plantea un problema y lo trata mostrando que es análogo a otros problemas; o bien el mito trata simultáneamente varios problemas mostrando que son análogos entre sí” (*La alfarera* 157).

El pensamiento analógico introducido en este fragmento no se refiere a la analogía simple (*a* se parece a *b*), sino a aquella que Monneret llama analogía binaria u homología (*a* es a *b* lo que *c* es a *d*) –he detallado su funcionamiento en otro lugar (Trouvé “La lecture”). La analogía binaria tiene valor conceptual: “Buenos Aires es a Argentina lo que París es a...”: todo el mundo habrá comprendido que el concepto es la idea de *capital*. Este tipo de razonamiento permite identificar leyes de transformación.

No obstante, como digresión de su método, Lévi-Strauss se entrega en el último capítulo a un “pequeño ejercicio de análisis estructural”, de carácter suplementario, que no debe tomarse “demasiado en serio”, según su propia advertencia. Allí saca a la luz una identidad estructural entre *Edipo rey* de Sófocles y *Un sombrero de paja de Italia* de Eugène Labiche, “una tragedia sublime” y un “divertimento bufonesco” de 1851. Contrariamente a lo que desarrolló el fundador del psicoanálisis, no habría nada especial para descubrir en la tragedia griega. Lévi-Strauss detecta aquello que llama dos errores del psicoanálisis: 1) descifrar los mitos mediante un único código y 2) creer que los mitos utilizan siempre todos los códigos. Sin embargo, también matiza su crítica: “Freud es injusto consigo mismo. Su grandeza se debe por una parte a un don que posee en sumo grado: el de pensar como los mitos”

(*La alfarera* 171). Y añade este elogio un tanto irónico: “no debemos vacilar en colocar a Freud después de Sófocles entre nuestras fuentes de ese mito” (171). Dicho de otro modo, el psicoanálisis sería menos una ciencia que una mitografía.

Sin embargo, en el análisis del código psicosexual del mito, Lévi-Strauss toma prestado de Freud una parte de su vocabulario, pero según él el mito ya recoge este pensamiento conceptual o nocional: “intento demostrar que algunas nociones de las que da crédito el psicoanálisis –carácter oral, anal, etc.– se hallan ya presentes en el pensamiento mítico” (*La alfarera* 124). ¿Da lo mismo, sin embargo, pensar por imágenes o dotar de palabras más abstractas a este pensamiento, del mismo modo que lo hizo Freud a propósito de *Edipo rey* al formular la proposición teórica de un *inconsciente psíquico* y su proceso de represión?

Nos parece un poco abusivo poner en un mismo nivel la elaboración teórica realizada a partir de Sófocles al nombrarla “fuente de ese mito” y aquella de un libro como *Tótem y tabú* en la cual Freud inventa en efecto su propio mito, el de la *Horda primitiva*, con el fin de extender su reflexión al funcionamiento de las sociedades. Sea como fuere, destaquemos que cuando Lévi-Strauss juega con la teoría, lo hace de forma coherente respecto de su concepción del juego, a la manera de la deconstrucción: posiblemente solo se busca deconstruir aquello que al mismo tiempo se reconoce como importante.

Por último, no podríamos concluir esta reflexión sobre la noción de juego sin volver a la idea de *ficción* a la que se asocia en los modelos dialécticos. Sin que parezcan percatarse de ello, los análisis se centran en las ficciones narrativas cuya forma más corriente es la novela, tratada exclusivamente en relación con los trabajos de referencia considerados anteriormente. Según la acepción hoy dominante, la ficción es una historia inventada que tiene lugar en un mundo alternativo más o menos parecido al nuestro, lo que implica una secuencia de acciones realizadas por personajes. El cine y, sobre todo, las series angloparlantes e hispanoparlantes han acentuado la hegemonía de esa acepción. Comprendido de este modo, el

relato ficcional se opone, en principio, al relato de hechos reales, cuyo objetivo sería contar del modo más objetivo posible los hechos históricamente constatados. Pero es en este punto que la reducción de la ficción a la idea de historia inventada se revela insuficiente. Rancière propone escindir el significado de la palabra ficción en dos capas de sentido superponibles, pero a veces disociadas (*Et tant pis*). Una, no aplicable a cualquier tipo de enunciado, sería un “agenciamiento de acciones”, cercano a aquello que acabamos de describir como la invención de una historia. La otra, entendida como “proceso general del espíritu humano”, según una expresión tomada de Mallarmé, abarcaría toda la producción verbal: sería un “agenciamiento de los signos y de las imágenes, común al relato y a la ficción, al cine llamado documental y al cine que cuenta una historia” (156).

La ficción 1, en el sentido restringido, implícita en el juego entendido como simulacro o hacer-como-si, libera al arte, según Rancière, de la cuestión de la verdad, al menos en tanto que enunciación directa. La ficción en sentido amplio, extensiva a todo enunciado, que llamaremos ficción 2, se encuentra “de nuevo bajo la legislación de la verdad”. El parentesco entre *ficción* y *figura*, términos derivados en las lenguas romances de una misma raíz etimológica, *fingere* (fabricar, dar forma), apunta hacia esta acepción general susceptible de abarcar todos los discursos y de aplicarse a otros corpus, en particular a los poéticos, más o menos rebeldes a la descripción en términos de fábula o de historia. El hecho de constatar una estratificación en el significado dado a la palabra ficción y una disociación al menos parcial entre los sentidos 1 y 2 nos parece necesario si queremos mantener un rigor mínimo en el discurso crítico sobre el juego literario.

Es en ese segundo sentido que por mi parte he hablado de una “novela de la lectura” (*Le Roman*). La palabra “novela”, utilizada metafóricamente, designa entonces la parte de conjetura y de lo imaginario inherente a toda tentativa teórica en la medida en que se le da forma en el lenguaje. Tal parece ser, aunque propuesto de otro modo, el planteamiento lúdico de Pierre Bayard al reivindicar para los ensayos el estatus de “ficción teórica” (24):

quizás solo se trate de aflojar la camisa de fuerza del aparato conceptual para dejar que el discurso flote entre la afirmación de un sentido y su negación.

El juego, tanto si lo aplicamos a la literatura como si lo consideramos en un sentido más general, se presenta entonces como una categoría engañosamente unificada, que recubre un conjunto heterogéneo y cambiante de prácticas. En el dominio literario, parece pertinente considerar diferentes tipos de desdoblamientos: desdoblamiento verbal, en la medida en que la literatura es una actividad lingüística de dos caras (la escritura y la lectura); desdoblamiento de sujetos, por la descomposición de la unidad aparente de la persona del lector en instancias lectoras o por implicación de otros sujetos existenciales, que otorgan a la escritura-lectura literaria una serie de réplicas; finalmente, desdoblamiento de los efectos producidos por el juego literario.

En esta última dirección, la más rica y la más compleja, los discursos teóricos oscilan entre un modelo dialéctico que contribuye a enriquecer y reforzar la unidad personal del sujeto leyente y un modelo que alterna u oscila entre construcción y deconstrucción. La reflexión teórica sobre esta función del juego no conduce a la negación de todo sentido, sino al reconocimiento de niveles de sentido que fisuran la unidad categorial del concepto. En la teoría literaria (como tal vez en general en las ciencias humanas ya que tratan con un objeto cambiante, el sujeto humano), los conceptos son, como mucho, nociones que establecen un saber provisoriamente compartible.

El saber literario busca, como su ancestro, el pensamiento salvaje, el mejor ajuste posible respecto de la experiencia humana en todas sus dimensiones. Escindir la ficción, soporte implícito de las teorías del juego, en fabricación de la historia y fabricación lingüística, nos parece una garantía de claridad, incluso si fisura la unidad conceptual de la ficción. La distinción entre las dos formas del pensamiento analógico es operativa en este punto. La ficción novelesca le tiende al lector el espejo deformante de la analogía simple, desconectada de la verdad inmediata y que asocia la elaboración de

una verdad sobre sí mismo con un atravesamiento de la opacidad. La teoría literaria comparte con las formas no narrativas de la poesía la adscripción a un contrato de verdad más directo, respecto del cual la analogía binaria constituye la forma depurada. Pero además de que la teoría no es enteramente dissociable de una mitografía, se mantiene como fabricación verbal felizmente sujeta al principio de oscilación. Se trata de algo así como la duda en el seno de los estudios literarios.

Bibliografía

Approches interdisciplinaires de la lecture. Co-directores: Alain Trouvé, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier, luego, Christine Chollier, Anne-Elisabeth Halpern, Audrey Louyer, n° 1 a 15, Reims: Epure, 2006-2022.

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1998.

Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. París: Seuil, 1953 [Barthes, R. *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2015. Trad. Nicolás Rosa].

--- "La mort de l'auteur", *Œuvres complètes*, Tomo III. París: Le Seuil, 2002 ["La muerte del autor", *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994. Trad. C. Fernández Medrano].

--- "Texte (Théorie du)", *Œuvres complètes*, Tomo IV. París: Le Seuil, 2002, pp. 445-459. ["Texto (teoría del)", *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002. Trad. Enrique Folch González].

--- *Le plaisir du texte*. París: Seuil, 1978 [*El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014. Trad. Nicolás Rosa].

Bayard, Pierre. « Entretien avec Cécile Bishop et Léa Vuong », *La Lecture littéraire*, n° 11, 2011, p. 23-32.

Bonnefoy, Yves. *L'Écharpe rouge*. París: Le Mercure de France, 2016. [Bonnefoy, Y. *La bufanda roja*. México: Sexto piso, 2018. Trad. Ernesto Kavi].

Caillois, Roger. *Les Jeux et les Hommes. Le masque et le vertige*, París: Gallimard, 1958. [Caillois, R. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México: FCE, 1986. Trad. Jorge Ferreiro].

Charles, Michel. *Rhétorique de la lecture*. París: Le Seuil, 1977.

--- *Introduction à l'étude des textes*. Paris: Le Seuil, 1995.

Derrida, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Le Seuil, 1972. [Derrida, J. *La diseminación*, Madrid: Fundamentos, 1975. Trad. José Martín Arancibia].

Dufays, Jean-Louis, Gemenne, Louis & Ledur, Dominique. *Pour une lecture littéraire*. Bruselas: De Boeck, 2005.

Dufays, Jean-Louis. "La lecture littéraire : une notion, un modèle, des performances". En: Trouvé, A. (dir.) *La Lecture littéraire dans tous ses états*. Paris, L'improviste, 2018.

Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992. Trad. Helena Lozano.

Freud, Sigmund. "Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños", *Obras completas. Volumen V*. Buenos Aires: Amorrortu, 1979. Trad. José Luis Etcheverry.

--- *Más allá del principio de placer*. Buenos Aires: Amorrortu, 2015. Trad. José Luis Etcheverry.

Genette, Gérard. "Structuralisme et critique littéraire", *Figures I*, Paris: Le Seuil, 1966 [Genette, G. *Figuras*. Córdoba: Nagelkop, 1970].

Gervais, Bertrand. *À l'écoute de la lecture*. Quebec: VLB éditeur, 1993.

Gladieu, Marie-Madeleine, Pottier, Jean-Michel & Trouvé, Alain. *L'arrière-texte. Pour repenser le littéraire*. Bruselas: Peter Lang, 2013.

Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 2007. Trad. Eugenio Imaz.

Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987. Trad. J.A Gimbernat.

Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978. Trad. Claude Maillard.

Jenny, Laurent. *La Parole singulière*. Paris: Belin, 1990.

Jouve, Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF, 1992.

--- « Avant-propos », *La Lecture littéraire*, n° 1, Paris: Klincksieck, 1996.

Kristeva, Julia. *Smiotiké*, Paris: Seuil, 1969 [Kristeva, J. *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos, 1981. Trad. José Martín Arancibia].

Labiche, Eugène. *Un chapeau de paille d'Italie*. Paris: Le Livre de Poche, 1996.

[Labiche, E. *El sombrero de paja de Italia*. Buenos Aires: Carro de Tespis, 1958. Trad. Pablo Palant]

Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-luc. *L'Absolu littéraire*. París: Le Seuil, 1978 [Lacoue-Labarthe, P; Nancy, J.L. *El absoluto literario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. Trad. Cecilia González y Laura Carugati].

La lecture littéraire. Dir. Vincent Jouve (1-8), dir. Alain Trouvé (9-12). París: Klincksieck, L'Improviste, 1997-2014.

Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*. París: Plon, 1962. [Lévi-Strauss, C. *El pensamiento salvaje*. Bogotá: FCE, 1997. Trad. Francisco González Arámburu].

--- *La Potière jalouse*. París: Plon, 1985. [Lévi-Strauss, C. *La alfarera celosa*. Barcelona: Paidós, 1986. Trad. Caterina Molina].

Lévy- Bruhl, Lucien. *La mentalité primitive*. París: Alcan, 1925 [Lévy-Bruhl, L, *La mentalidad primitiva*, Buenos Aires: Leviatán, 1957. Trad. Gregorio Weinberg].

Louichon, Brigitte. *Un texte dans la classe*. Bruselas: Peter Lang, 2022.

Monneret, Philippe. *Essais de linguistique analogique*. Dijon: ABELL, 2004.

Picard, Michel. *La Lecture comme jeu*. París: Minuit, 1986.

Ponge, Francis. "Le dispositif Maldoror-Poésies", *Les Cahiers du Sud*, 1946 [Ponge, F. "El dispositivo Maldoror-Poesías". *El silencio de las cosas*. México D.F: Universidad Iberoamericana, 2006. Trad. Silvia Pratt].

Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*. París: Galilée, 2007 [Rancière, J. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011. Trad. Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y J.L Caputo].

--- *Et tant pis pour les gens fatigués*. París: Editions Amsterdam, 2009.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*. París: Payot, 1974

[Saussure, F, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Losada, 1945, .Trad. Dámaso Alonso]

Schaeffer, Jean-Marie. *Les Célibataires de l'art*. París: Gallimard, 1996.

--- *Pourquoi la fiction ?* París: Le Seuil, 1999 [Schaeffer, J.M. *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de Trapo, 2002. Trad. José Luis Sánchez Silva].

Trouvé, Alain. *Le Roman de la lecture*. Lieja: Mardaga, 2004.

--- “La littérature comme échange verbal différé : autour de L’Echarpe rouge (Yves Bonnefoy)”, AIL 13, “Paroles de lecteurs 2 Poésie et autres genres”. Reims: Epure, 2019, pp. 15-37.

--- “La lecture entre bricolage et déconstruction: autour de La Potière jalouse (Lévi-Strauss)”, AIL14, “Du jeu dans la théorie de la lecture “. Reims: Epure, 2020, pp. 71-92.

Winnicott, Donald. *Realidad y juego*, Barcelona: Gedisa: 1993. Trad. Floreal Mazía.