

Al pie del secreto: los valores del blanco en *Leyden Ltd.* (2019) de Luis Sagastil

CECILIA REYNA
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE-CRIIA
creyna@parisnanterre.fr

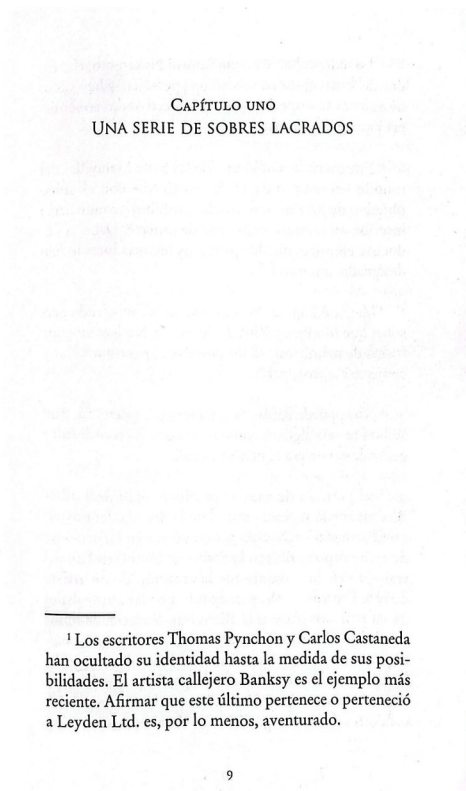
*Este gran secreto/sólo yo lo sé:/cuando llueve, llueve. / Cuando hay luz/
se ve. / A ver, a ver, a ver.../Contemos un cuento, /uno, dos y tres, /que
acabe al principio/y empiece después.
María Elena Walsh, “Canción de títeres”*

1. Introducción

1. Leer un libro declaradamente incompleto, defectuoso, acéfalo. Tal parece ser la invitación de *Leyden Ltd.*: en palabras de su autor¹, “una novellita que está toda construida con notas al pie de página” (Pinardi, 2019; 226). El desafío, podría pensarse, consiste en leer junto a lo escrito, lo inescrito.

1 Luis Sagasti es un escritor argentino bahiense nacido en 1963, profesor y licenciado en Historia y crítico de arte. Publicó su primera novela, *El canon de Leipzig*, en 1999. Siguieron *Los mares de la luna* (2006), *Maelstrom* (2015) y tres libros de lo que él denomina relatos: *Bellas artes* (2011), *Una ofrenda musical* (2017) y *Lenguas vivas* (2022). Es también autor de ensayos: *Perdidos en el espacio* (2011), *Cybertlön* (2018) y *Por qué escuchamos a Led Zeppelin* (2019) y de un libro-álbum, *El arte de la fuga* (2016).

2. Para precisar la forma que toma aquí lo inescrito, se hace necesario comenzar por lo visible, aquello que el lector encuentra frente a sus ojos. Después de unas páginas iniciales dedicadas a los paratextos de rigor, cada uno de los capítulos es señalado como tal por un intertítulo mixto, temático y remático (Genette, 1987; 369), que lo numera y le da nombre. Sigue un espacio en blanco de extensión variable, pero siempre mayor al ocupado por la primera y única nota de la página, introducida después de una línea y marcada mediante una cifra arábiga en formato superíndice. Una presencia-ausencia queda así inscripta, la del cuerpo del texto. Lo mismo se repite para los cinco capítulos restantes. Al final, el índice temático refirma la postulación de un cuerpo por medio de la paginación: el número más alto en la numeración es 467, mientras que la numeración de las páginas que se leen llega hasta 106.



² Lo más probable es que Satoshi Nakamoto, el creador del bitcoin, sea en verdad una persona –y hay varias de quienes se sospecha– y no un colectivo de economistas y programadores.

³ Fue quien incendió una de las Siete Maravillas del mundo –el templo de Diana en Éfeso– con el único objetivo de hacerse famoso. Se prohibió pronunciar o inscribir su nombre bajo pena de muerte. Debería deducirse entonces que los primeros historiadores lo han designado con uno falso.

⁴ Masha Alióijina: “Siempre estamos conociendo personas que son Pussy Riot. Es lo mejor. No hay ninguna forma de membresía. Solo ponerse el pasamontañas y comenzar a protestar”.

⁵ No se puede hablar de un líder en Leyden Ltd. Paul Wilkes se veía algo así como una suerte de coordinador general, su voz era la más respetada.

⁶ El período de mayor productividad de Luther Blissett fue la segunda mitad de la década del noventa. El semanario *Der Spiegel* creyó ver en las acciones de este grupo anónimo la mano de Umberto Eco. El trabajo más interesante fue la creación de un artista serbio, Darko Maver, perseguido por las autoridades de su país, invitado a la Bienal de Venecia. Muchos medios publicaron fotografías de sus obras: unos maniqués hiperrealistas de tamaño, hechos con resina y poliéster, de cadáveres destrozados por la guerra. Tiempo después se supo la verdad sobre el artista. Eso sí, los cadáveres de las fotografías eran absolutamente reales.

Así se presenta la primera página de cada capítulo; en este caso, el primero. En las páginas siguientes, en cambio, las notas ocupan ya todo el espacio.

3. Equiparar los blancos con lo inescrito implica, entonces, un sentido restringido del texto: el de objeto lingüístico. Según una concepción más amplia, del texto como objeto de escritura, esto es, de inscripción (De Angelis, 2016; 328-329), el cuerpo hecho visible en el espacio gráfico (Anis, 2000; 7) por el blanco no podría denominarse inescrito. No obstante, conservo el término inescrito para referirme a este cuerpo (aunque se encuentre inscripto), puesto que en *Leyden Ltd.* el blanco es presentado en tanto lugarteniente de un texto lingüístico.
4. Se articulan así lo inescrito, visible, y lo escrito. El presente artículo se propone interrogar de qué manera dicha distinción es puesta a trabajar en *Leyden Ltd.* y qué modo(s) de leer entran en juego. Con este fin, se explorarán distintas respuestas para el problema, el sentido, el funcionamiento de lo inescrito con que *Leyden Ltd.* enfrenta al lector. En primer lugar, se tratará de leerlo como representación de lo ocultado e invitación a descifrarlo, priorizando el vínculo de las notas con el cuerpo inscrito. En segundo lugar, será cuestión de considerar las notas en sí y entre sí a la luz de algunas ideas sobre las formas breves. Por último, se pondrá el foco en los efectos metaliterarios de lo inescrito.

2. Lo inescrito: imagen velada

5. Para explicar la ausencia del cuerpo, cuyos motivos no se precisan, la primera nota coloca al lector sobre una pista: “¹ Los escritores Thomas Pynchon y Carlos Castaneda han ocultado su identidad hasta la medida de sus posibilidades. El artista callejero Banksy es el ejemplo más reciente. Afir-mar que este último pertenece o perteneció a Leyden Ltd. es, por lo menos, aventurado.” (9). Puede inferirse que el título del libro es el nombre de una sociedad secreta artística, o al menos compuesta por artistas. El primer intertítulo, “Capítulo uno: Una serie de sobres lacrados”, apunta en la misma dirección y se presta a una lectura metafórica del secreto. En pala-bras de Deleuze y Guattari:

[...] el secreto, definido como contenido que ha ocultado su forma en benefi-cio de un simple continente” y que “es inseparable de dos movimientos que acci-dentalmente pueden interrumpir su curso o traicionarlo, pero que esencial-mente forman parte de él: algo debe rezumar de la caja, algo que será percibido a través de la caja, o en la caja entreabierta (2004; 288).

Bajo esta acepción del secreto, el cuerpo del texto entonces adquiere estatuto de ocultado y las notas se transforman en lo secretado por los sobres.

6. En tal disposición de lectura, a partir de las notas al pie se intenta inferir el contenido oculto: en este caso, la historia de Leyden Ltd., a través de la de su coordinador, Paul Wilkes, y de sus acciones o manifestaciones. El lector trabajará sobre los diferentes vestigios para reconstituir una totalidad supuesta, aunque más no sea en su virtualidad.
7. El funcionamiento de la nota al pie constituye una de las guías para este trabajo. Julie Lefebvre la define como un signo que articula dos elementos inscritos en zonas diferentes del espacio gráfico e induce una retroacción, hacia el cuerpo del texto y la base cercana a la llamada (2022; 87). En este caso, la retroacción implicará toparse con el blanco y, por lo tanto, la llamada “base” deberá ser inferida a partir de los distintos modos de asociación y relación semántica reconocibles entre las notas y el cuerpo inescrito². Dentro de las posibilidades de ligazón, se cuentan la anáfora, la conexión y la implicación (elipsis e implícitos: presupuestos y sobrentendidos) (Lefebvre, 2022; 133-156). En cuanto a las relaciones semánticas, las opciones más habituales son la del comentario, la adición, la reformulación, la justificación, la concesión, la oposición, la explicación y la ejemplificación (Lefebvre, 2022, 157-165). Nos detendremos en algunos casos para ilustrar esta mecánica.

³ Fue quien incendió una de las Siete Maravillas del mundo —el templo de Diana en Éfeso— con el único objetivo de hacerse famoso. Se prohibió pronunciar o escribir su nombre bajo pena de muerte. Debería deducirse entonces que los primeros historiadores lo han designado con uno falso (10).

En este caso, el sujeto se conserva tácito a lo largo de las tres oraciones. La prohibición enunciada se respeta, pero al mismo tiempo la deducción presentada al final y la explicación del personaje proporcionada hacen saber que es posible reponer la información elidida, aunque se la suponga falsa: Eróstrato. Resta saber qué relación existe entre el personaje histórico y Leyden Ltd., la nota no lo dice: ¿alguno de sus miembros corrió la misma suerte?, ¿son sus acciones comparables a las del personaje? ¿se trata de una relación antitética, tal vez, entre el deseo de celebridad y la voluntad de ano-

² En estas condiciones, ninguna podrá leerse a partir de una relación de dependencia sintáctica, sino que todas estarán en una relación textual (Lefebvre, 2022, 103-175). El único caso sea tal vez el siguiente: “⁴⁶ Sobre experiencias de absoluto en el embarazo.” (26)

nimato? Más allá de esta dificultad para establecer la relación semántica con un cuerpo inescrito, el peculiar funcionamiento de la ligazón base-nota, resulta confirmado y aumentado al observar el de otras notas. Sirva de ejemplo lo que ocurre en:

²⁵ En 1938 se halló uno frente a las costas de Madagascar. Se lo creía extinto desde hacía sesenta y cinco millones de años. Las dos aletas inferiores las mueve como si trotara. Actualmente el celecanto se encuentra en peligro de extinción (13).

8. Lo que se presenta como una anáfora se convierte en catáfora, que, a su vez, se supone repetición: “uno” envía hacia atrás, pero la información que recuerda no se encuentra disponible allí. Se recupera después, gracias a la aparición de “celecanto” en la tercera y última oración, algo que puede parecer inverosímil desde el punto de vista de la enunciación, es decir, de quien codifica la información. Luego de dos oraciones en las que el sujeto tácito se justifica por la predicación aplicada a una entidad establecida como tema (RAE y AALE, 2009-2011) en la base, la explicitación de dicha entidad en la última frase, “celecanto”, resulta inesperada y difícil de justificar discursivamente.
9. La cuestión en juego aquí es la del saber compartido o, más precisamente, codificado como compartido: Reichler-Beguelin define la anáfora de la siguiente manera: “un recordatorio de información que se supone incluida en el conocimiento compartido por los participantes de la interlocución” (1988; 19. Traducción mía).
10. Muchas de las notas de *Leyden Ltd.* son “afóricas” hasta su(s) primer(os) punto(s). Resulta interesante que, quienes estudiaron el fenómeno, lo expliquen como un problema propio de la escritura, que exige que quien codifica reconozca la diferencia entre sus conocimientos y los de quien decodificará para alimentar la información compartida, la memoria discursiva, por medio de la anáfora y no de la deixis³. Notaron además que la ocurrencia “afórica” aumentaba cuando se escribía a partir de imágenes, ejercicio escolar bastante habitual (1988; 24).

3 Al respecto, precisa Reichler-Beguelin: «[...] dans la deixis, elle [l'information partagée] est validée parce qu'elle fait l'objet d'une perception concomitante à l'énonciation. L'opposition deixis/anaphore porte donc sur la façon dont est alimentée la mémoire discursive, et non sur la façon dont les informations en sont extraites» (1988; 20).

11. Desde otro punto de vista, el gesto de “ignorar” lo no conocido por el lector puede funcionar como recurso persuasivo al crear una falsa presuposición. Así lo analiza Adam, por ejemplo, para algunos eslóganes y publicidades (2020; 166-167).
12. Estos elementos constituyen una plataforma útil para explicar lo observado en las notas.
13. En un primer momento, podríamos postular que la escritura a partir de una imagen que se supone conocida por todos y de la que el texto debe dar cuenta ubica al libro como imagen del mundo, derivado de él, en relación de dependencia mimética, en la lógica del calco y la reproducción. “Su finalidad es la descripción de un estado de hecho [...] calcar algo que se da por hecho, a partir de una estructura que sobrecodifica o de un eje que soporta.”, es el libro árbol de Deleuze y Guattari (2004; 17). Desde esta lógica, el secreto en *Leyden Ltd.*, un texto compuesto de notas al pie articuladas a un blanco, virará fácilmente hacia una lectura conspirativa:

El mundo tiene sentido, y hay una estructura profunda en la que todo encaja y nada se deja al azar, pero la promesa de un mundo completamente cognoscible se ve frustrada constantemente [...] nunca podemos tener la seguridad de que hemos accedido a esa realidad, pues lo que aparenta serlo podría ser el penúltimo velo con que alguien pretende ofuscarnos. (Romero Reche, 2020; 8)
14. Sin embargo, en *Leyden Ltd.* este modo de leer queda rápidamente descartado. La nota “¹¹ El cerebro ignora que los ojos siempre miran nuestra nariz.” (11) corre el foco de lo dado velado y por lo tanto fácilmente cognoscible, para ponerlo en relación con las limitaciones perceptivas, sus alcances, sus consecuencias. Como lo propone la paradoja, ver que no vemos que vemos siempre lo mismo.
15. La transformación de la anáfora, que podríamos llamar virtual puesto que supone un antecedente ausente en catáfora por medio de una repetición también virtual resulta un medio de presentar esta paradoja del saber y así desalentar una lectura conspirativa. Ciertamente, es posible reconstruir una historia velada a partir de las notas y los otros paratextos (título, intertítulos, índice temático): *Leyden Ltd.* es una sociedad secreta que, por medio de distintos proyectos, se propone denunciar el funcionamiento del poder en la sociedad capitalista. Paul Wilkes, su coordinador, cuyo estatuto ficticio es insinuado, se encuentra desaparecido, ha llevado un diario y entablado una relación amorosa con una fotógrafa. Su padre, por su parte, sufre las secue-

las de su participación en la primera guerra mundial y es alcohólico. Su único hermano ha muerto joven. La banalidad de esta enumeración, sin embargo, desestima el secreto entendido como contenido que desborda su forma.

16. Pero entonces, ¿cómo concebir el secreto?, ¿qué rol atribuirle en la articulación de las notas al cuerpo inescrito?

3. Lo inescrito: la historia invisible de las formas breves

17. Las expresiones “afóricas” permiten pensar otros rumbos posibles. Una de las aristas del fenómeno, la mezcla de deixis y anáfora, las emparenta con el cuento y los relatos breves. En estos géneros, postula Ricardo Piglia, son “los rastros de un interlocutor presente” los que hacen “posible el sobrentendido y la elipsis, y por lo tanto la rapidez y la concisión” (2000; 121). La importancia del final en ellos, por su parte, se debe a la doble revelación que tiene lugar entonces: la de la existencia de la situación de enunciación —cifrada hasta ese momento— y la del cruce de las dos tramas estructurantes, que abre la entrada a la historia invisible o secreta.
18. La propuesta de Piglia permite reconsiderar el final de la nota 25 del primer capítulo, por ejemplo, donde la aparición en la última frase de “celecanto” podía impresionar como “inverosímil” desde el punto de vista del enunciador. Se produce en ese final, por un lado, una suerte de sobreimpresión de una situación de enunciación ligada a la escritura sobre otra afín a la oralidad; por otro, se revela la base de la nota. Esta resulta deceptiva si se la considera una entrada a la trama invisible del cuerpo: saber que las primeras tres frases se refieren al celecanto no ayuda al lector a saber de qué modo este animal se integra a la “otra trama”, desarrollada en el cuerpo. Sin embargo, algo hay en ella que produce sorpresa, la de que la creencia probada errónea en el pasado se haya vuelto una realidad inminente en la actualidad. La estructura de la nota mima de algún modo la historia: al final y cerca de su fin se recupera el celecanto, que estaba allí sin que nadie lo supiera, lo viera.
19. Y esta variante del relato breve debe su existencia al cuerpo inescrito.

El sentido de un relato tiene la estructura del secreto (remite al origen etimológico de la palabra se-cernere, poner aparte), está escondido, separado del

conjunto de la historia, reservado para el final y en otra parte. No es un enigma, es una figura que se oculta. (Piglia, 2000; 127)

Aquí es justamente ese “otra parte” lo explotado, corrimiento con el que la nota al pie colabora en tanto implica un “otra parte” del espacio gráfico.

20. A medida que se avanza, otros efectos de las notas al pie de un cuerpo en blanco aparecen sobre el sentido concebido como secreto. Por un lado, en: “¹³ En el siglo XX hubo más papas que directores de la Orquesta Filarmónica de Berlín.” (11). La relación semántica con el cuerpo inescrito resulta mucho más vaga, pero notas así pueden leerse de manera autónoma: es el encuentro inesperado, sorpresivo de dos elementos lo que invita al lector a detenerse. Ya no se trata de una fisura que dejaría entrever una manipulación de un poder central, sino más bien de una relación difusa, que no termina de precisarse y que establece el cruce. Entre el aforismo y el puro dato, en notas de este tipo, la historia y su lógica de causalidad dejan lugar a los acontecimientos, “es decir, hechos sin dirección determinada, bombas que explotan en un campo, sin orden ni secuencia”, “instancia[s] anecdótica[s] que no alivia[n] su carga repartiéndose en consecuencias.” (Sagasti, 2011; 105-107).

21. Por otro lado, con el correr de las notas y los capítulos, otras relaciones igualmente difusas se establecen en el interior del conjunto de las notas al pie, los cruces se ramifican y multiplican. Con la nota anterior, 13 del primer capítulo, se unen, por ejemplo, las notas “⁶⁴ Todos los ciudadanos del Vaticano nacieron en el extranjero.” (60) y “⁶⁸ El único nacimiento registrado en el Vaticano es el de un gato que perteneció al Papa León XXII, en 1825.” (61) del capítulo 4. Al mismo tiempo, se conectan con:

³⁶ En ningún momento Gustav Nagel afirmó ser un enviado de dios o una encarnación divina. Hacia 1910 fue a vivir a una cabaña a orillas de un lago unos cien kilómetros al noroeste de Berlín. Diez años más tarde construye su iglesia. Por el pelo largo y rizado y los bigotes parece más un avatar hindú o un santo de la teosofía que un practicante del cristianismo primitivo, casi esenio. Fundó un partido político que nunca superó los cuatro mil votos. Fue a parar a un campo de concentración de Dachau por predicar contra la persecución de judíos. (55)

Vaticano y Berlín se vuelven a reunir, sumando elementos que permitirán establecer nuevas redes, por ejemplo, entre las notas en torno al nazismo — como la 34 que en la 35 lleva de vuelta a la música (54)—, o las que incluyen profetas.

22. En ocasiones, una misma nota vuelve a reunir religión y música sin que sea posible fijar su relación: “²⁷ En el centro de cada monasterio hay un jardín que recuerda al Edén. En maitines, una de las horas canónicas que suele celebrarse a medianoche, los monjes se reúnen a cantar mirando el cielo.” (35). Estas notas-nudo relanzan distintas líneas reconocibles en muchas otras: el centro, el jardín, la música, la noche, la mirada al cielo. Tejido desigual, donde los puntos se aprietan y se distienden sin armar un ritmo determinable, en el que por momentos se congrega lo heterogéneo en una combinación que no puede proponerse como explicativa, generativa ni originaria.
23. El índice temático da cuenta de esta forma de nodalidad producto de una superposición inestable. Algunos temas han sido probablemente identificados por el lector: “Amazonas”, “Casualidades, obsesión por”, “Conspiraciones”, “Topografía celeste”, “Rock”, “Suicidios masivos” “Zoológicos humanos”; otros no: “Cristales de nieve”, “Ciervo”, “Oliver Twist”, “Hypnerotomachia”. Los núcleos temáticos son corridos de eje a partir de desplazamientos sucesivos: orden alfabético, número de página en que aparecen, zona: nota o cuerpo inescrito.
24. El secreto, entonces, se vuelve tan difuso como las relaciones que van tejiéndose gracias a ese otro lugar puesto en movimiento por el cuerpo presente pero nebuloso; suficientemente presente para favorecer esas asociaciones y crear la sorpresa sin erigirse en sentido final.
25. A esta última afirmación, sin embargo, podría objetarse la fuerte presencia de una dimensión metaliteraria, que podría leerse como una orientación de lectura que apunta a un sentido final. A continuación, se intentará determinar su relación con lo inescrito y su lugar en la lectura.

4. Lo inescrito: catalizador (meta)literario

26. La nota al pie se presta fácilmente a una función metatextual. Como lo plantea Grafton para la nota de la historia moderna, por ser el lugar de una segunda narración, la del proceso de investigación previo, suele dar pie a la presentación del otro del autor/ narrador. Lector del propio texto, anticipa la lectura (desfavorable muchas veces) que otros harán de lo escrito (1998; 131-132). No sorprende entonces que una de sus funciones más frecuentes sea la de comentario.

27. En *Leyden Ltd.* las notas que admiten una lectura metatextual son algo más que abundantes: así, por ejemplo, en el primer capítulo, 12 de 54; en el sexto, 33 de 145.
28. Tal profusión responde, por un lado, al cuerpo inescrito, pero visible, que funciona como una suerte de catalizador metatextual: las relaciones cada vez más difusas con la base hacen que el lector tienda a reponer más fácilmente el conjunto de lo leído hasta ahí en algunos de sus aspectos textuales como referente de la nota. Es el caso para: “⁴² Como con la homogeneidad de la lluvia: veía más lógico que al mismo tiempo que caían gotas lloviera también chorros de agua o baldazos sin solución de continuidad.” (25) o de “¹² Se trata de un catálogo de cielos nocturnos nunca vistos.” (33), que pueden ser leídas en tanto metáforas metatextuales sobre la estructura del libro⁴.
29. Por otro lado, los distintos proyectos atribuibles a la organización en cuestión —una película abortada, un disco de rock inexistente, un libro imposible de abrir, el diario del propio Wilkes, una instalación, un jardín gemelo sin gemelo— dan pie a evaluaciones sobre los medios de cada una de estas artes y sobre distintas obras.
30. Más aún, según se adelantó en el primer apartado, *Leyden Ltd.* plantea una reflexión ontológica, acerca de la manera en que percibimos y construimos la realidad, y sus consecuencias políticas. Esto, sumado a la (omni)presencia de la metatextualidad, lleva a interrogarse acerca de la pertenencia de la categoría de metaficción, que
- indaga a través de su autoexperiencia formal acerca de cómo los seres humanos reflexionan, construyen y median su experiencia del mundo, recuperando así la metáfora tradicional del mundo como libro, pero remodelada bajo los términos de las teorías lingüísticas, filosóficas y literarias contemporáneas. (Waugh, 1984; 3. Traducción mía)
31. En este caso, el libro, que puede parecer incompleto si se considera el cuerpo como ocultado o secreto, puede concebirse completo en tanto proyecto de *Leyden Ltd.*, cuya especialidad parecen ser las performances en torno a obras inexistentes. El libro ficticio, nos recuerda Belén Gache al
- 4 Iser lo explica en términos de imágenes de primer y segundo grado: “Second degree images are those in which we react to the images we have formed. [...] Second-degree images come about when the expectations aroused by first-degree images are not fulfilled. The blanks, by suspending the good continuation, condition the clash of images, and so help to hinder (and, at the same time, to stimulate) the process of image-building.” (1987; 186-187).

revisar su historia, “pone de relieve el tema de la materialidad-inmaterialidad del texto, los límites del libro y también el de la ficción de la realidad y la realidad de la ficción.” (2017; 11).

32. En *Leyden Ltd.*, la reflexión sobre los límites de la materia literaria se inscribe en la línea que recupera ciertos intereses de la vanguardia argentina de los 70s para nutrir la de la literatura digital: por un lado, las performances falsas; por otro, la nota al pie en su relación con el hipertexto. Recupero aquí la propuesta de Claudia Kozak, quien traza estos puentes para desafiar la naturalización e invisibilización de “la materialidad de la información entramada en los entornos digitales que colonizan la vida cotidiana.” (2015; 91). Con este fin retoma las conceptualizaciones de Oscar Masotta sobre la desmaterialización del arte y la distinción del autor entre medios y materia del objeto artístico:

la materia del arte va más allá de la materialidad de los medios, ya que incluye fenómenos concretos –no abstracciones– pero más «inasibles» (procesos, resultados, hechos y fenómenos de la información), sostenidos por la materialidad de los medios.” (2015; 92).

El caso del *Anti-happening* (1966), que inaugura el «arte de los medios», realizado por Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari (también conocido como *El happening que no existió* o *Happening para un jabalí difunto*) es el ejemplo elegido; en él, el papel y la tinta del periódico donde se publicó la reseña del no-happening, los cuerpos y las conciencias de todos los involucrados en el hecho artístico se descubren como materiales.

33. Los proyectos de Leyden Ltd., entre los que podría incluirse el libro del mismo título, señalan otra materia: la de la inconmensurable masa de información y de obras artísticas disponible hoy gracias a la tecnología. La pregunta entonces no se detiene en los límites para construir la realidad, sino que se refiere a las posibilidades que esta disponibilidad y sus formas de organización y accesibilidad ofrecen a la literatura.
34. Comparando el hipertexto con la nota al pie, Ertzscheid observa que la anotación que permite el enlace supera las restricciones ligadas a la memoria de la anotación con “papel y lápiz” (2003; n.p.). Esta capacidad para guardar la memoria (informática) del recorrido de lectura (o interpretativo) es explotada en el texto de Sagasti. La imposibilidad de elegir o precisar las inferencias para relacionar una nota con el cuerpo inescrito o las notas entre sí llevaría en términos de memoria humana, cognitivos, a un colapso

computacional. Si la tensión de la anécdota puede sostenerse y multiplicarse sin descargarse en una sucesión causal es gracias a la separación de la memoria del recorrido respecto de una representación mental coherente de todo lo anterior.

35. Este funcionamiento podría también pensarse en línea con lo propuesto por Anne-Marie Christin: una recuperación de la memoria artificial de la retórica, es decir, del valor de sorpresa y novedad asociado a la imagen en la escritura pre- o no alfabética, inaugurada por las tecnologías digitales (2004; 25-26)⁵.

36. Se propone así una singular combinación de metaliteratura y enciclopedia, datos, información. El libro que se escribe no es el libro por venir, metaliteratura para decir y dilatar la muerte de la literatura como objeto, sino una cierta forma de Mathesis, despliegue de saber (Barthes, 1964; 1978; 13-16). Claro que esta forma de enciclopedia está lejos de la erudición, puesto que aparece transformada en hallazgos sorprendidos sin jerarquía. La referencia a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, que sobrevuela desde un comienzo, ilumina por contraste esta propuesta. Al respecto, Josefina Ludmer propone que en el texto de Borges el orden enciclopédico es marca de alta cultura y la jerarquía de los lugares o regiones imaginarios corresponde a la lógica imperialista ‘acriollada’: “la serie creciente de enciclopedias es una serie creciente de territorios” (1999; 217). A ello, Ludmer opone el orden de la colección, que, si está incompleta, es capaz de producir una serie fragmentaria. En *Leyden Ltd.*, lo inescrito opera una transformación de este orden sobre la enciclopedia, donde la historia ausente-presente libera, sustrae del historial, a quien navega por la red. Lo metaliterario, entonces, constituye un gesto político, la presencia de una mirada que desbarata el orden de la Wikipedia, “de prioridades de búsqueda según la ideología y las costumbres del consumo.” (Sagasti, 2018; 52). Se trata de construir una accesibilidad distinta, mejor y mayor, a partir de otras huellas.

5 La inclusión de imágenes en algunas notas de los capítulos 5 y 6 merece un estudio aparte. Aquí nos limitamos a señalar que la lógica expuesta en el primer apartado, donde la imagen originaba el calco, es depuesta por la del cruce y el acontecimiento. Así, en las notas 116 y 117 (99-101), por ejemplo, donde el poema y las imágenes permiten ver lo que cae cuando se pasa entre las tres, y de una a otra.

5. Conclusión

37. En *Leyden Ltd.*, mediante la singular combinación de la nota al pie, la forma breve y el libro ficticio, se interrogan o desestabilizan los límites entre lo conocido y lo desconocido, lo perceptible o imperceptible, lo material y lo inmaterial. La distinción entre lo inescrito y lo escrito se propone pensar la literatura en la era digital. La obra de Sagasti explota sus posibilidades para generar la sorpresa, al tiempo que conjura la exacerbación conspirativa que la proliferación de información produce.
38. En este proceso, el blanco es un elemento central, que funciona de manera paradójica. Cifra, por un lado, lo inescrito de lo escrito vuelto invisible en una masa indiferenciada e inabarcable, virtualmente disponible pero inaccesible. Invita a tomar consciencia de todo lo que no se ve. Por otro, no es un vacío, es lo inescrito borrado pero visible, la huella de una historia, que, sin embargo, no es cuestión de descifrar al leer lo escrito. Invita a no querer verlo todo.
39. Aún más, es el recorte tan evanescente como necesario para ver bien y, por eso, no todo. El paralelo trazado por Sagasti entre los personajes de “El Aleph” y el *cyber flâneur* resulta esclarecedor respecto de esta última función:

Frente a semejante aleph la actitud más habitual no es tanto la de Daneri: demorarse en la contemplación ordenada de las partes del todo, intentar labrar un orden estético (malogrado en su caso), [...]. La visión de Borges es rapsódica, fragmentaria, no puede ordenar lo que se presenta como caos ante su mirada urgente. Sin embargo, de todo el vasto universo que tiene delante de sus ojos, hay algo que lo retiene: las cartas que su amada Beatriz Viterbo le dirigía a Daneri, “obscenas, increíbles, precisas”. Ante la totalidad, la atención termina finalmente replegada en la intimidad que más nos interpela. (2018; 33)

Si la historia que la intimidad construye tiene un lugar en la literatura en la era digital, parece sugerir *Leyden Ltd.*, ese lugar es el del blanco, plenitud y vacío donde destellan los acontecimientos.

Bibliografía

ADAM Jean-Michel, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Armand Colin, 2020. Disponible sur : <https://www.cairn.info/la-linguistique-textuelle--9782200626501.htm>

ANIS, Jacques, « Vers une sémiolinguistique de l'écrit », in *Linx*, n° 43, 2000, pp. 29-44.

BARTHES Roland, « Littérature et méta-langage », in *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964, pp. 118-120.

---, *Leçon*, Paris, Editions du Seuil, 1978.

CHRISTIN Anne-Marie, "The first page" in *European Review*, n° 4 (8), 2000, pp. 457-465.

---, « Espace et mémoire : les leçons de l'idéogramme », in *Protée*, n° 2 (32), 2004, p. 19-28.

DE ANGELIS Rossana, « De l'objet linguistique à l'objet d'écriture », in *Dossiers d'HEL*, SHESL, n° 9 (« Ecriture(s) et représentations du langage et des langues »), 2016, pp. 317-332.

DELEUZE Giles et GUATTARI Felix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2004. (Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta)

ERTZSCHEID Olivier, « De la note de bas de page au lien hypertexte : philosophie de l'identique et stylistique de l'écart », in *La licorne : revue de langue et de littérature française*, 2003, [n.p.]. Disponible sur : https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000998/document. [Consulté le 18/10/2023].

GACHE Belén, *El tópico del libro en la literatura electrónica: intersecciones, citas y expansiones (un estudio de caso en mi propia poética 1995-2017)*, 2017, pp. 1-33. Disponible en https://belengache.net/pdf/Gache_Valladolid.pdf [Consultado el 30/10/2023].

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

GRAFTON Anthony, *Los orígenes trágicos de la erudición*, Buenos Aires, FCE, 1998.

ISER Wolfgang. *The act of reading. A theory of aesthetic response*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

KOZAK Claudia, “Literatura digital y materialidad. Cómo se lee”, in Artnodes, n° 15, 2015, pp. 90-98.

LEFEBVRE Julie, *La note de bas de page dans les imprimés contemporains*, Université de Lorraine, Éditions Lambert-Lucas, 2022.

LUDMER Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil libros, 1999.

PIGLIA Ricardo, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.

PINARDI Carolina, “Notas sobre una poética. Conversación con Luis Sagasti”, in *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, n° 15 (8), 2019, pp. 226-231.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Nueva gramática de la lengua española* [en línea], 2009-2011. Disponible en: <https://www.rae.es/gramática/sintaxis/sujetos-expresos-y-sujetos-tácitos-ii-aspectos-discursivos-de-la-alternancia-otros-factores>.

REICHLER-BEGUELIN Marie-José, « Anaphore, cataphore et mémoire discursive », in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°57 (« L'organisation des textes »), 1988, pp. 15-43.

ROMERO RECHE Alejandro, “Teoría de la conspiración, secreto y transparencia”, in *Rue Descartes*, n° 2, 2020, pp. 81-102.

SAGASTI Luis, *Perdidos en el espacio. Un ensayo sobre el fin de la Historia en Argentina*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.

---, *Cybertlön*, Buenos Aires, Tenemos las Máquinas, 2018.

---, *Leyden Ltd.*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2019.

SIMMEL Georg, *El secreto y las sociedades secretas*, Madrid, Ediciones sequitur, 2015.

WAUGH Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1984.

40. La bibliographie doit être citée dans le corps du texte selon la norme anglaise (exemple : Genette, 2007 ; 17). Le détail de la référence ne doit pas être donné en note de bas de page mais uniquement figurer en bibliographie. Utiliser les lettres a, b, c, si plusieurs références partagent le même auteur, en classant du plus récent au plus ancien.
41. Pour mettre en forme la bibliographie : se servir du style « Biblio Crisol ».
42. Pour les références d'un article en anglais, il faut suivre les règles suivantes :
- CRYSTAL D. *Language Death*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- DALBY A. *Language in Danger*. Hammondsworth: Penguin, 2003.
43. Pour les références d'un article en français, il faut suivre les règles suivantes :

OUVRAGES

NOM Prénom, *Titre. Sous titre*, lieu d'édition, nom de l'édition, « nom collection », date d'édition.

Ex : BLOCH Ernst, *L'Esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Philosophie », 1989.

OUVRAGE COLLECTIF

NOM Prénom, « Titre. Sous-titre de la contribution, en romain et entre guillemets », in *Titre. Sous-titre de l'ouvrage*, NOM du directeur Prénom suivi de (dir.), lieu d'édition, nom de l'édition, « nom collection », date d'édition, pages.

Exemple : SUTER Patrick, « Presse et invention littéraire .Mallarmé et ses "héritiers" futuristes, Dada et surréaliste », in *Presse & Plumes. Journalisme et littérature au XIXe siècle*, THÉRENTY Marie-Éve et

C. REYNA, « Al pie del secreto: los valores del blanco en *Leyden Ldt....* »

VAILLANT Alain (dir.), Montpellier, Nouveau Monde Éditions, « Études de Presses », 2004, p. 28-45.

ARTICLE DANS UN PÉRIODIQUE

NOM Prénom, « Titre de l'article », in *Nom de la revue*, tomai son, numéro du périodique ou de la revue (« Titre du numéro »), date, pages.

Exemple : LAVIGNE Jean-François, « Husserl et le vivant », in *Prétentaine*, no 14/15 (« Le Vivant »), decembre 2001, p. 51-72.

Attention : dans tous les cas « in » est en romain et non en italique.

THÈSE ET MÉMOIRES INÉDITS

NOM Prénom, *Titre. Sous-titre*, Thèse ou Mémoire, Discipline ou Spécialité, Université, Département, date de soutenance, nombre de volumes, nombre de pages suivi de la mention (dactyl.), pages.

Annexes

CI-DESSOUS, EXEMPLE D'ANNEXES, EN STYLE « CITATION2 CRISOL ».

Citation2 Crisol