

## La forma como ensayo. Tipografía y ficción en Helen DeWitt

### Form as essay. Typography and fiction in Helen DeWitt

raúl rodríguez freire  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
Valparaíso, Chile  
ORCID: 0000-0002-5397-7443

#### Resumen

El presente ensayo busca problematizar el efecto de las normas de citación sobre la escritura, a partir de la novela *El último samurái*, de Helen DeWitt. Se inicia con una reflexión sobre el trabajo intelectual y su relación con la escritura, para luego pasar a la lectura de la novela de DeWitt y comentar su arduo proceso de publicación. Proceso que estuvo reñido por la intervención de editores y correctores que alteraban constantemente su uso de la tipografía, a fin de estandarizarla. El objetivo que aquí se plantea, gracias a la batalla de DeWitt, es dar cuenta de la importancia de desarrollar una imaginación crítica para las humanidades, que ponga al centro una escritura y un pensamiento no estandarizado.

Palabras clave: ensayo, estandarización, tipografía, ficción.

#### Abstract

This essay seeks to problematize the effect of citation norms on writing, based on Helen DeWitt's novel *The Last Samurai*. It begins with a reflection on intellectual work and its relation to writing, and then moves on to a reading of DeWitt's novel and comments on its arduous publication process. A process that was contested by the intervention of editors and proofreaders who constantly altered his use of typography in order to standardize it. The aim here, thanks to DeWitt's battle, is to account for the importance of developing a critical imagination for the humanities that puts non-standardized writing and thinking at the center.

Keywords: essay, standardization, typography, fiction.

#### Resumo

Este ensaio procura problematizar o efeito das normas de citação na escrita, usando o romance de Helen DeWitt, *O último samurai*, como ponto de partida. Ele começa com uma reflexão sobre o trabalho intelectual e sua relação com a escrita e, em seguida, passa para uma leitura do romance de DeWitt e comenta seu árduo processo de publicação. Um processo que foi contestado pela intervenção de editores e revisores que constantemente alteravam seu uso da tipografia para padronizá-la. O objetivo aqui, por meio da batalha de DeWitt, é explicar a importância de desenvolver uma imaginação crítica para as ciências humanas, uma imaginação que coloque a escrita e o pensamento não padronizados em seu centro.

Palavras-chave: ensaio, padronização, tipografia, ficção.

*Hay una diferencia evidente entre alguien que trabaja con las limitaciones técnicas propias de su época, que escapan a su control, y alguien que acepta sin pensar limitaciones que está perfectamente capacitado para dejar de lado.*

Helen DeWitt, *El último samurái*.

## I

1. “Somos científicos profesionales”, señalan Juan Ignacio Pérez Iglesias y Joaquín Sevilla en el prólogo a *Los males de la ciencia* (2022), un libro reciente que busca llamar la atención sobre la crisis que nos atraviesa. Si bien también agregan que el trabajo que realizan tiene cierta singularidad en relación al tiempo, me sorprende la soltura con que lo caracterizan, pues, dada su matriz artesanal, la actividad intelectual es un oficio antes que una profesión, aunque, claro, si recordamos cómo es que surge la evaluación de pares, pivote de la indexación, mal de nuestra época, la profesión empresarial es la que de todas maneras resalta. Le debemos este dispositivo, el referato, a Henry Oldenburg, teólogo y filósofo alemán radicado en Inglaterra. Allí trabajó para la Royal Society, contribuyendo a fundar la primera revista científica periódica, la *Philosophical Transactions of the Royal Society*, fundada en 1665 y que aún se mantiene (Hall, 2002). Ejerció el rol de primer secretario, junto al naturalista John Wilkins. Sobre Oldenburg, se podría decir que fue un aficionado que devino en profesional. El término *Philosophical* se refiere a la filosofía natural, que era uno de los campos más importantes de la época, y del cual Oldenburg era un completo ignorante. Ello, sin embargo, no le impedía involucrarse en los debates de este y otros campos, pues llegó a mediar en la polémica epistolar que sostuvieron Robert Boyle y Baruch Spinoza a propósito de los alcances de las pruebas experimentales. En cuanto a la revista, financió de su bolsillo el primer número, esperando que fuera un buen negocio, y que los próximos recibieran financiamiento y, sobre todo, se vendieran bien, lo que no fue así. Con todo, la revista se mantuvo a flote, y prontamente se volvió un referente para áreas tales como la zoología, la botánica, la medicina, la química, la física y la ingeniería, y como quien estaba a cargo de ella “no era una autoridad científica, utilizó sus muchos contactos con el objeto de que le aconsejaran sobre la aceptación o rechazo de los trabajos a publicar”, lo que lleva a algunos a decir que “*Philosophical Transactions*, desde su inicio, ha sido y es una revista arbitrada”.

Pero ello, como se ve, no es correcto. Lo que tenemos es a Oldenburg escribiéndole, a veces compulsivamente, a sus amigos o cercanos, para pedirles un dictamen que le permitiera seguir adelante con su negocio. Por supuesto que aquí hay una ambigüedad entre lo que él deseaba y lo que, por su parte, buscaba la Royal Society, cuestión que aquí no tiene cabida. Basta señalar que el principal antecedente de las revistas arbitradas se debe a la astucia de un hombre que se las arreglaba con el saber, propio y ajeno, para ganarse la vida en un país extranjero.

2. ¿En qué momento las revistas de crítica universitarias dejaron de ser críticas y comenzaron a ser solo universitarias, perdiendo en diversidad estilística y temática, lo que ganaron en estandarización e irrelevancia? Esta pregunta, que surgió a partir de evaluaciones que algunos de mis ensayos han recibido, me llevó a pensar en la necesidad de problematizar el modo en que nuestro trabajo circula: el paper, texto formateado que tiende a expulsar la escritura que no lo reverencia, como si la investigación, al decir de Roland Barthes, solo se expusiera, pero no se escribiera. El cómo se plantea un resultado o una lectura no sería más que una “vaga operación final”, agrega Barthes, “llevada a cabo con rapidez gracias a algunas técnicas de ‘expresión’... y cuya única constrictión sería la de someterse al código propio del género” (123). ¡Como si se fuera completamente externo a aquello sobre lo que se escribe! Uno de los comentarios alguna vez recibido, en el que se me llamaba “articulista”, me recordó una reserva ya detectada hace un buen tiempo por Adorno: “Aún hoy no es suficiente con decir a alguien [...] que es un *écrivain* para mantenerlo alejado del mundo académico” (11). No se me considera como tal, pero “articulista” ya es un modo directo de descalificar mi trabajo. Continúa Adorno: “el gremio solamente tolera como filosofía aquello que se viste con la dignidad de lo abstracto, de lo duradero”. Hasta antes de aquella evaluación, por lo general llamaba a lo que escribía simplemente “texto”. Ensayo era un término al que creía aspirar, mas no desarrollar. Estas consideraciones son las más contundentes he recibido, por la coincidencia unánime de quienes generalmente me evalúan, pero no las únicas. No son pocos los dictámenes en los que se suele colocarme en la posición de ensayista, cuestión que, aventuro, responde a la posibilidad de un artificio con el que efectuar rechazos o solicitar modificaciones, en pos de mantener la supuesta imparcialidad requerida por cierta manera de entender el trabajo académico y su circulación. Ello, como señaló Adorno, “de acuerdo con

el modelo primigenio de las proposiciones protocolarias”, que pretenden que “el contenido [siempre] ha de ser indiferente a su exposición, la cual será convencional y no sometida a las exigencias de la cosa”. La triada “introducción, desarrollo y conclusión” debe exponer claramente “hipótesis”, “marco teórico”, “revisión bibliográfica” (el famoso “estado del arte”), “metodología” y “conclusión”, ficciones en las que el habla en primera persona sede su lugar a un imaginario “nosotros”, que adquiere funesta existencia mediante el referato ciego, que de manera libre y voluntaria protege lo expuesto de la injerencia de lo que aquí llamaré simplemente *la forma*. Cualquier modificación de esta preceptiva deberá ser justificada si se teme ser objeto de una ceja inquisitoria, dueña de la facultad de solicitar expurgaciones al por mayor. “Todo impulso expresivo en la exposición pone en peligro, por el instinto del purismo científico, una objetividad que, según dicen, se produciría con la retirada del sujeto” (14), sentencia Adorno, para concluir: “La alergia a las formas como a meros accidentes acerca el espíritu científicista al espíritu tozudamente dogmático” (14). Si bien las evaluaciones que me han hecho ven por lo general al ensayo como una forma de escritura periclitada o carente de seriedad, los cultores del paper, se resisten, como diría Blanchot, a “interrogarse sobre la forma que [su propia escritura] adquiere de la tradición” (1), porque seguramente creen que los artículos que producen gozan de un aura que por sí sola le endilga a la exposición “rigor teórico y metodológico”, razón por la cual no deben preocuparse ni por el lenguaje empleado. El aséptico “nosotros” lo reduce a mero medio de comunicación. Pero aquí ““Pensar””, continúa Blanchot, “equivale a hablar sin saber en qué lengua se habla, ni de qué retórica nos servimos, sin ni siquiera presentir la significación con que la forma de este lenguaje y de esta retórica sustituye a aquélla sobre la que quisiera decidir el ‘pensamiento’” (1). El contenido jamás abolirá una forma. Imposible entonces que el paper y los artículos llamados “científicos” se abstengan de alguna. La tienen, pero como ha devenido horma o formato, la ignoran: estructura fija y secuencial, lenguaje formal, reglas de composición y redacción en presente estandarizan su escritura, encargada de analizar (describir) un objeto dividido, como recordó Adorno que añoraba Descartes, “en tantas partes... como sea posible y requiera su mejor solución”, “empezando por los objetos más simples y más fáciles de conocer, para ir ascendiendo poco a poco, gradualmente, hasta el conocimiento de los más compuestos” (24). La disertación académica, o *la recherche*, al decir de Blanchot, tiene así una pauta o un molde y como tal es una construcción, una pobre

construcción, que ha de aplicarse indistintamente al objeto del que se quiera hablar. Aquí el deseo que Barthes reconocía como una exigencia del propio trabajo simplemente no tiene cabida. El resultado no es una forma, un estilo que singulariza tu modo de trabajar y de pensar, sino un formato invariable y naturalizado, ciego tanto a su técnico principio de composición, como a sí mismo: pura estandarización. Su devenir controlado está inscrito incluso en el llamado neoliberal del automodelado, como lo entrevió muy bien Hal Foster en *Diseño y delito* o, un poco antes, Gilles Deleuze, al presentarnos el despliegue de las sociedades de control y su vigilado régimen modulador. Cuando la preocupación por la forma deviene norma/horma, es porque ha sido desalojada por el formato, un molde variable, como diría Gilbert Simondon, que acepta hasta los contenidos más revolucionarios, si se atienen, claro, a su ley. Bajo este escenario, la preocupación efectiva por la forma y su experimentación se vuelven una línea de fuga que estría la dureza de toda estandarización, incluida la de la obligatoriedad de autoformarse, pues la forma no puede, para ser tal, transformarse en objeto de llamado, sentencia, obligatoriedad o política. Es salvaje. Pero basta que la escritura opere al dictado de alguna norma para que pierda su carácter de forma y se transforme en formato, incluso cuando se lo hace en nombre de la experimentación, porque las normas operan siguiendo un molde, mientras que la forma es aformativa o amorfativa, no tiene horma, a lo más un modelo que puede fungir como catalizador. Por supuesto, esta preocupación no es nueva. Toda pretensión de originalidad, decía Borges, es producto de la ignorancia o del olvido. Hace 40 años Gregory L. Ulmer (1983) ya preguntaba si la revolución que supuso el collage, que suspendió radicalmente el mimetologismo, tendría cabida en el ensayo académico, por lo general circunscrito a una crítica “realista” “basada en las nociones de ‘verdad’ como correspondencia o reproducción correcta de un objeto de estudio” (130). Ulmer apelaba entonces a una crítica (él decía poscrítica) que hiciera del collage y del montaje, su forma. La cita como collage, el collage como obliteración de la propiedad, he ahí el llamado por una escritura que también anhelaba suspender la figura del autor en el mundo académico. ¡Qué lejos estaba yendo entonces Ulmer, y qué poco lo hemos escuchado! Pero su eco se mantiene, y hay que hacerlo resonar. La forma apunta hacia la producción de un estilo a partir del cual asumir no solo el mantenimiento del deseo, sino su ampliación. Si el estilo (*stilus*) se vincula etimológicamente con *stimulare* e *instigare*, es

porque el deseo es algo que les propio, como lo es también la escritura, el medio del cual proviene.

3. El formato responde a un modo de comprender el trabajo académico que no ha hecho su aparición de la mano del neoliberalismo, como se señala de vez en cuando, aunque es cierto que con él se ha vuelto dominante. Posiblemente su cristalización se deba a la muerte de lo que Gérard Genette llamó “el espíritu de la retórica tradicional”, asesinada por “una concepción histórica de la literatura”, que impulsó un tipo de “aprendizaje técnico de la escritura” (29) para el que la literatura y su multiplicidad ya no ofrecen modelo alguno, puesto que ha devenido simple objeto. Esta escritura, que asume el formato de la disertación académica, que no poco le debe a Petrus Ramus (o Pierre de la Ramée), oblitera cualquier efecto estético y poético, porque considera que “todo lo que no es útil [en particular la preocupación por el estilo], es perjudicial” (29). Basta recordar el inicio de la difusión académica para darse cuenta de lo falaz que es esta proposición, hoy por hoy dominante en prácticamente todo el mundo académico que ha hecho suya la lógica del neoliberalismo managerial. Fue Robert Boyle a quien lo tocó buscar el modo (la forma) de presentar los resultados de sus experimentos sobre las propiedades del aire (la famosa bomba de vacío), como ha historiado Steve Shapin. Boyle necesitaba poner en circulación una especie de “testimonio virtual” que le permitiría producir en la mente del lector una imagen confiable y consentida del experimento que había llevado a cabo. Ellos no lo verían, pero podrían testimoniar vicariamente de él. Para ello es que produjo una “tecnología literaria” que le ayudaría a validar sus experimentos fuera de su casa, que es donde los realizaba: “Si se redactaba un informe experimental de la manera adecuada, el lector podía confiar en que estas cosas sucedieron. Sería como si los lectores hubieran estado presentes durante los procedimientos” (140). Poco después Boyle se dedicaría a establecer “las reglas para la tecnología literaria” de cualquier programa experimental”. Eliminar la “verbosidad” fue algo que con el tiempo creyó necesario, lo mismo en relación con la estructura de oraciones ornamentales y las aposiciones, que no debían acumularse. Tal sustracción debía favorecer “la impresión de verosimilitud”. En sus palabras, se tratada de “descuidar los preceptos de los retóricos en beneficio de la mención de las cosas que consideraba pertinentes para mi tema y útiles para usted, el lector” (140-141). Se puede decir que Boyle catalizó y extendió

la convención como una práctica admitida tácitamente, a la hora de compartir el resultado de un experimento o, mejor, de un ensayo, esto es, de “un informe gradual de pruebas experimentales” (142) que habían demostrado algún hecho (categoría fundamental de su programa experimental). Desarrolló un estilo de escritura propio, caracterizado por la sencillez, lo escueto y sobre todo lo funcional, que devino en un formato. La responsabilidad por la colonización de la escritura formateada, por supuesto, no es responsabilidad suya, sino de quienes, no proviniendo de las ciencias, la han asumido como propia.

## II

1. La primera “errata” me desilusionó. El libro me había atrapado a partir del momento en que lo tuve en mis manos y comencé a hojearlo. Desde el inicio, en su primera página, uno se encuentra con un nivel de erudición que te seduce porque en lugar de altanería había, literalmente, un juego, una apuesta. La erudición como entretención. No conocía la librería, así que me demoré en sus estantes. Una librería fundamentalmente de saldos, entre los que encontré *La invención ocasional*, de Elena Ferrante y *¡Siempre el dinero!*, de Hans Magnus Enzensberger, libro este que llevaba tiempo buscando. De manera que seguramente fue gracias a esos dos títulos sobre la mano que uno de los vendedores pensó que podía seducirme con otros que trajo luego de entrar y salir por una puerta: *Estrella distante*, de Bolaño, los *Diarios* de John Cheever y *El último samurái*, de Helen DeWitt. Los dos primeros ya los tenía, pero recordé haber visto *El último samurái* en el escaparate de una librería cerca de mi casa, hacía ya un buen tiempo, quizá algunos años. El título y su portada no me habían despertado la atención, y a su autora no la conocía, pero comenzar a leerlo era otra cosa. Salí de la librería maravillado, leyéndolo mientras caminaba y así estuve un par de cuadras, y así también mientras almorzaba y luego tomaba el metro hacia la estación donde podía tomar un bus para regresar a casa. Hasta la primera errata, mientras compraba el pasaje. En el bus encontré la segunda, que era una inversión de la anterior. Si la página 37 terminaba con un punto aparte y la 38 iniciaba con la continuación de una frase, que, por cierto, no tenía relación con lo que se venía narrando, la 41 terminaba con una frase que debía continuar, pero al doblar la hoja aparecía el inicio de un punto aparte. Era un libro muy bueno como para leerlo en esas condiciones, así que contacté a la librería, imaginando que no tendrían un

segundo ejemplar. Y así fue. En la noche me reembolsaron el dinero. Dos o tres días después se me ocurrió revisar la edición en inglés. En la primera parte nos encontramos con Sibylla siendo interrumpida contantemente por Ludo, su hijo. Y si bien las erratas no tenían que ver con interrupciones de un niño pequeño, imaginé que podían ser de otro tipo: Sibylla simplemente dejando de pensar una cosa para pasar a otra, y así fue que me di cuenta que mientras introduce y codifica textos de revistas en un computador, que es el trabajo que tiene, cuida y educa a Ludo, enseñándole, a modo de juego, griego, al tiempo que nos vamos enterando de lo que piensa en voz alta o que simplemente imagina para sí, todas las actividades que realiza a la vez y que la llevan obviamente a dejar algunas inconclusas. Las supuestas erratas están en la edición en inglés en mitad de la página, así que no se perciben como tales, sino como una de las tantas estrategias de escritura de DeWitt. Terminé de leerlo exactamente una semana después de haberlo comprado, contacté a la librería y les pedí el número de cuenta para devolverles el dinero. Cuando envié el comprobante, me dijeron que cuando anduviera por Santiago pasara nuevamente a la librería, a fin de recoger un regalo.

2. No una, sino cientos de errata fue lo que encontró DeWitt cuando la editorial le devolvió su manuscrito “revisado”. Y algunas de esas erratas, que corrigió incansablemente, volvieron a aparecer en su traducción al español, que no respetó debidamente los distintos tamaños que le dio a la tipografía de algunas palabras. Aunque el error más grande que he encontrado tiene que ver con la traducción. En inglés, DeWitt insertó un *interlude* al final de la primera de sus cinco partes, pero en lugar de traducirlo simplemente como “interludio”, de una manera completamente incomprensible la traducción optó por “paréntesis”. Si reparamos en que el *Tratado de la armonía* de Schönberg, así como el modo de comprender las “variaciones progresivas” de Johannes Brahms sin determinantes para la propia forma de la novela, la idea de un interludio, término propiamente musical, no se corresponde con un simple paréntesis. Por otra parte, que uno de los dos personajes centrales se llame Ludo, no hace sino redoblar la importancia del interludio, en tanto su etimología nos refiere “jugar a intervalos”, que es, precisamente, lo que hace Ludo a lo largo de toda la novela. Y por si fuera poco, *ludere* no solo refiere juego, sino también ejercitación, en el juego, en un instrumento o en las armas, como las espadas que portan los samuráis de la famosa película de Kurosawa, de donde, por

cierto, viene el título de la novela, pues el entrenamiento de los samuráis le servirá a Ludo como modelo para sus propias búsquedas.

3. Afortunadamente, el contrato que DeWitt firmó con la editorial en la que se publicó la primera edición de *El último samurái* le daba el derecho a aprobar la versión final del manuscrito. Ello le permitió cuidar el trabajo de edición, pero al costo de tener que recorrer un montón de cambios que se realizaron a partir del *Chicago Manual of Style*. Entre las modificaciones del corrector de la editorial, estaban, por ejemplo, una distinción sistemática entre *that* y *which*, distinción sostenida sobre la supuesta diferencia entre cláusulas relativas restrictivas (*that*) y no restrictivas (*which*), de la que DeWitt, especialista en retórica clásica, jamás había oído. Esta distinción se ha venido consolidando gracias al auge de los manuales, pero a nivel cotidiano y en ciertos estilos de escritura no suele considerarse, y en el inglés británico además se usan indistintamente. En otras palabras, es una mera formalización/estandarización del lenguaje, que, como camisa de fuerza, intenta dictar cómo escribir y, de ahí, cómo pensar. DeWitt no se arredró y reestableció *su estilo*. Y tuvo que hacerlo también con los puntos que le introdujeron en acrónimos e inicialismos y en las mayúsculas que fueron cambiadas por cursivas o versalitas, y en otros cambios introducidos a partir del *Chicago Manual of Style*. Pero ello no fue fácil, como ha mostrado Lee Konstantinou en un libro que da cuenta de las condiciones en las que se publicó *El último samurái*. DeWitt prácticamente tuvo que prepararse para *defender* su escritura, elaborando un texto para ello, en el que además de consultar diversas fuentes autorizadas, “citó su propio estudio académico sobre el decoro, señalando que el estilo poético y literario, por definición, se aparta de las normas de uso ordinario. Y apartarse del uso ordinario es lo que hace que el lenguaje literario sea en primer lugar *literario*. Además, las normas de corrección se enfrentan a dificultades especiales cuando se trata de desviaciones literarias de la norma. Romper las reglas establecidas ha sido durante mucho tiempo una de las características de la gran oratoria. ‘Estas reglas no nos las ha dado Dios’, me dijo DeWitt [afirma Konstantinou]. Si uno confía irreflexivamente en el *Manual de Estilo de Chicago* para determinar el uso, excluye la posibilidad de que la puntuación y la tipografía se utilicen con fines expresivos” (58). Más que del lenguaje cotidiano o corriente, nuestra autora se ha estado alejando de los textos que buscar estandarizar la escritura, anulando precisamente el estilo, al tiempo que

piensa la página sobre la que se escribe, así como las tipografías con que se lo hace. Pero la batalla aún no estaba ganada. Una vez que recorrigió al corrector de “estilo”, el asistente de producción de la editorial decidió que la versión que se publicaría sería la del corrector, pues, de publicar la versión de la autora, las lectoras y lectores, como yo mismo, podrían pensar que el libro ha quedado con errores, porque se ha revisado de manera descuidada. Konstantinou nos cuenta que DeWitt estuvo a punto de retirar la novela, de no haber sido por la pareja del asistente, que le dijo a este: ““Fuck *The Chicago Manual of Style!*””. Pero aún no acaba la odisea. Cuando recibió las galeradas, sus cambios no habían sido introducidos, así que pidió que le enviaran su manuscrito, que llegó con casi todas sus marcas borradas por corrector líquido. Tras una ardua tarea, logró finalmente que la novela apareciera como ella quería, pero el proceso, mucho más arduo de lo que he referido, la dejó aplastada, un proceso que DeWitt consideró violento, pero al que, con todo, le hizo frente.

4. A partir de este conflicto editorial, Konstantinou se pregunta qué es lo que se juega para DeWitt en la composición de la página, así como en la elección tipográfica y la puntuación. No es fácil dar cuenta de todo lo que en ello se implica, por lo que Konstantinou se detendrá en el modo en que se emplean los números a lo largo de la novela, un modo que tiene como propósito figurar una mentalidad lógica y matemática, hiper-racional, figuración que no tendría la fuerza que DeWitt buscaba endilgarle si hubiesen aparecido respetando el *The Chicago Manual of Style*. Además, el azar, las estadísticas y las probabilidades juegan un rol determinante en la historia de algunos de los personajes más importantes de la novela, por lo que el cómo se los escriba sí tiene un efecto en la representación, llegando incluso a dramatizar una biografía, como ocurre, por ejemplo, cuando “Sibylla utiliza una forma narrativa matematizada (la fábula) para dar sentido al fracaso de su padre”. El pensamiento de Sibylla opera sobre una realidad que se quiere en todo momento matematizar a fin de calcular el costo de sus elecciones, incluyendo el suicidio. Sin embargo, Ludo tendrá otra forma de pensar y de actuar, dejándose llevar por lo imprevisible y lo incalculable, develando mediante su propio aprendizaje “que la adhesión estricta a las normas de racionalidad y las reconstrucciones matematizadas de la vida pueden crear sus propias formas de disfunción” (64), de las cuales la caída en algún abismo es una de sus posibilidades. De ahí que la insistencia de DeWitt en la centralidad de la tipografía, tiene que ver con ampliar la

potencialidad de la escritura, hasta hacer de su forma un modo de explicitar, en este caso, la tragedia a la que puede conducir un pensamiento matematizado, un pensamiento que sin reflexión alguna acata las normas simplemente porque no es capaz de detenerse a examinarlas. La convención es más fuerte.

5. “Lo que intentaba era hacer visible lo posible”, respondió DeWitt en una entrevista realizada a partir de la exhibición de parte de su biblioteca y de sus materiales de trabajo el 2014 en la galería Artists Space del Soho, en New York. En la página de la exposición, aún disponible, se señala que Helen DeWitt “ha librado desde finales de la década de 1990 una guerra silenciosa contra la intransigencia de las máquinas sociales que gobiernan el lenguaje”, una guerra que la ha llevado a considerar “su propia escritura, y la revisión y edición a las que está sometida, como un campo epistemológico abierto y en diálogo con el espacio que representa su propia biblioteca”. *El último samurái* puso en discusión lo que DeWitt ha llamado “un concepto no examinado de edición”, explicitando, de paso, la carga dominante de esa palabra tan simple que empleamos cada vez que queremos enviar un texto a alguna revista: *submission*. Es más, si pensado literalmente el ítem a partir del cual “formateamos” nuestro pensamiento en su modalidad anglosajona, *Submission Guidelines*, que podemos traducir como directrices o lineamiento de *sometimiento*, nos daremos cuenta, como dice DeWitt, que “la palabra ‘sumisión’ [*submission*] no es una palabra inocente”, por lo que no debemos aceptarla sin más. Su resistencia a que en tanto autora se la considere únicamente responsable por el *significado* de un texto, adquiere un carácter eminentemente ético y político, puesto que se trata de no acatar una idea que desmaterializa el pensamiento, imponiéndole un formato. Para DeWitt, la edición “está limitada por una idea específica y restringida de lo que es el texto, que es la siguiente: el texto es palabra. Tú entregas tu texto y luego se lo entregan al diseñador, pero no tienes ningún contacto con esa persona. El espacio en blanco es suyo, los tipos de letra son suyos; ellos hacen lo que quieren, y no tienes ninguna discusión con ellos sobre cómo se relaciona realmente la presentación con el contenido del texto”. En un ensayo de 2018, titulado “Las cosas equivocadas” (*The Wrong Stuff*), vuelve contra lo que llama “protocolo de publicación”, formulismo que “impone la estricta separación de los escritores del equipo de producción”. Por el contrario, si se mira al mundo del arte, nos encontraremos con que allí la relación con galeritas, curadores y

coleccionistas, a fin de apoyar proyectos técnicamente desafiantes, puede dar lugar a obras impensadas para el artista. En otras palabras, DeWitt está buscando ampliar el modo en que se produce no un texto, sino un libro, articulando una red que permita reimaginar las posibilidades del libro y sus formas. Pero lamentablemente la escena contemporánea no ha hecho sino ampliar la distancia en el tipo de relaciones que un autor o autora podría establecer con posibles colaboradores, lo que, a su vez, conlleva, para DeWitt, una evidente “pérdida de poder por parte del autor”, pérdida que, “en parte, parece surgir del hecho de que el mundo editorial está orientado hacia los derivados: en el primer caso, copias de un objeto que ya está a una cierta distancia del original; en el segundo, transformaciones de ese objeto, en traducciones, películas, etc. Entonces los agentes tienen coagentes en territorios extranjeros, conexiones, por ejemplo, en el negocio cinematográfico. Pero no hay nada comparable en lo que respecta a las conexiones con el mundo del arte, donde el valor económico se deriva de la prima sobre los originales. Así, por ejemplo, no vemos el lanzamiento de un libro junto con una exposición en una galería con materiales originales. Quizás no sea realmente tan interesante preguntar cómo la publicación puede dar cabida a una gama más amplia de trabajos; tal vez necesitamos repensar el otorgamiento de valor únicamente a los resultados de la maquinaria de legitimidad”. Esta maquinaria es la que en realidad no está interesada en las formas del libro, sino en cómo un texto puede derivar en otros negocios, sean el cine o, para el mundo académico, las bases de datos. De ahí que debiéramos hacer nuestras las batallas de DeWitt, pues su preocupación por alterar la idea preconcebida que reduce un texto a meras palabras debería incumbir a todo aquel que se dedica al trabajo intelectual y opera con el lenguaje. Es cierto, “no hay mucho que muestre lo que se puede hacer si uno concibe el texto en un marco más amplio”, por lo menos no en el ámbito de la ensayística y la narrativa. Mallarmé o más cerca nuestro, Octavio Armand, brillan por su falta de compañía. Sin embargo, podemos recordar el marco de lo que el editor artesano Eric Schierloh ha llamado “escritura aumentada”, esto es, “una escritura en simbiosis, síntesis y diálogo constante con la manufactura de sus soportes materiales”. Pensamos con diversos cuerpos, el propio en resonancia con el de los tipos y la página, de ahí la potencia de pensar, como ha venido haciendo DeWitt, el espacio, la tipografía y el diseño, en conjunto con las ideas, mediante usos no estandarizados, usos, por cierto, que ella encontró cuando realizaba sus estudios en lenguas clásicas, y tuvo que leer libros publicados hace algunos siglos.

5. La exposición en el Soho a la que DeWitt llevó el 2014 parte de su biblioteca tenía, para ella, el propósito de mostrar “que un libro [no] es algo que empieza como un manuscrito a doble espacio que se puede enviar fácilmente por correo electrónico”, por lo que desplegó un conjunto de materiales y diseños que la llevan a imaginar nuevas formas para el libro, aunque, señala, en esta y en otras oportunidades similares suele quedar con una sensación amarga: “Estos libros y cosas ya existen en el mundo, mientras que las cosas en mi cabeza, ya sabes, no. Así que publicarlas de forma inteligible es un reto mucho mayor”. Si miramos su biblioteca, no solo nos encontraremos con Ovidio o Tácito en latín y con Homero o Safo en griego, también con libros en otras lenguas como el japonés y el árabe. DeWitt comprende alrededor de unas 20 lenguas, varias de las cuales aparecen en *El último samurái*, gracias al interés de Ludo por aprenderlas. Pero no solo de literatura se alimentó su biblioteca y su novela, también de libros de estadísticas, ecuaciones diferenciales y variables complejas, además de varios textos dedicados al análisis de Fourier, esto es, es el estudio de la forma general en que son representadas funciones. Es, por tanto, evidente que su interés se encuentra en la forma o las formas a través de las cuales el pensamiento, en cualquier lengua y disciplina, puede inscribirse sobre una página. Su acercamiento al trabajo de Edward Tufte, especialista en diseño de información y de interfaces, no debiera, por tanto, sorprendernos. En sus palabras, Tufte “habla sobre el uso de la página, que no es sólo poner palabras en la página. También se trata de cosas como pequeños múltiplos. Habla del uso rico de la página y de la complejidad de la información. En otros términos, se trata de comunicar la mayor cantidad posible de datos con la menor cantidad posible de tinta. No se trata de la cantidad real de página que se cubre, sino de cómo, simplemente utilizando diferentes colores, se pueden hacer visibles diferentes elementos de información”. ¿Se imaginan si se introdujera en color en una novela o, por qué no, a un ensayo, con el fin de ficcionar de manera mucho más potente lo que buscamos expresar? Los manuales, señaló DeWitt, excluyen la posibilidad de que la puntuación y la tipografía con fines expresivos, de manera que su recuperación, junto al color, puede llevarnos a imaginar efectivamente libros que aún no podemos ver. en el epílogo a unos de sus libros más importantes, *The Visual Display of Quantitative Information*, Tufte señala: “El diseño es elección... Los principios no deben aplicarse de forma rígida o con espíritu malhumorado; no son lógica ni matemáticamente

seguros; y es mejor violar cualquier principio que poner sobre el papel marcas sin gracia ni elegancia. La mayoría de los principios de diseño deben ser recibidos con cierto escepticismo” (204). Para quienes nos desempeñamos en el ámbito de las humanidades, también debiéramos seguir este consejo, y animarnos a imaginar los libros que aún no existen. Que la paciencia y el coraje de DeWitt nos sirvan de inspiración.

6. La preocupación por la página da cuenta de que en DeWitt se encuentra una clara apuesta por la forma, que podemos entender como la configuración de la materia sensible. Se trata de un pensamiento formalista que, como tal, no se reduce al extrañamiento defendido por un Viktor Shklovski. En ella, como muy bien señaló Konstantinou, “la forma se convierte en un concepto de la literatura”, por lo que su comprensión se vuelve heterogénea a su simple transcripción, ni se circunscribe a un mero procedimiento literario o escritural. Por el contrario, como acabamos de ver, su preocupación por la forma adquiere el carácter de un campo de batalla en el que quienes trabajan con el lenguaje “deben asegurarse nuevas libertades artísticas y personales” (Konstantinou). Reimaginar las formas conocidas se transforma, así, en un trabajo político que pone al centro la imaginación y su capacidad para ampliar los espacios de maniobra que se pueden producir dentro y fuera del libro. Si la creatividad pasa por inventar nuevas formas, ello implica entonces que cualquier “protocolo de publicación” debe ser completamente obliterado. En un pequeño pero significativo pasaje de la novela, Sibylla reflexiona sobre una idea que encontró por azar en el Tratado de la armonía de Schönberg, una idea que, en la edición inglesa, se encuentra en un apéndice, y es la siguiente: “Es evidente que, así como los armónicos condujeron a la división en 12 partes de la consonancia más sencilla, la octava, con el tiempo también producirán una mayor diferenciación de ese intervalo. A las generaciones futuras, una música como la nuestra les parecerá incompleta, puesto que aún no ha explotado plenamente todo cuanto está latente en el sonido, del mismo modo que un tipo de música que no diferencie las partes de una octava nos parecería incompleta a nosotros”. “Pensé que esta era una de las cosas más brillantes que había oído en mi vida”, nos dice Sibylla, compartiendo seguramente la emoción con DeWitt. Lo que aquí está señalando Schönberg, que tendrá un fuerte eco en la propia composición de *El último samurái*, es que las formas de hoy sin duda cambiarán mañana, gracias a la interrogación a las que se las puede someter, pero también a la reconsideración de elementos

formales que por diversas razones han sido ignorados. Será Schönberg y su idea de la música quien le permitirá a Sibylla / DeWitt someter el lenguaje a la experimentación formal, de manera similar a como se lo hace en otras artes. “Todo esto era tópico y banal para un pintor o un músico”, señala Sybilla, “y, sin embargo, las lenguas del mundo parecían pequeños montículos de polvo azul y rojo y amarillo que jamás habían sido usados, pero si un libro se limitaba a usarlos de manera que los ingleses hablaran inglés y los italianos italiano, sería tan estúpido como, digamos, usar el amarillo para el sol porque el sol es amarillo”. Emerge así una radical crítica a los modos convencionales de representación, al tiempo que imagina formas para el porvenir en el propio libro que leemos y que ya están experimentadas en la novela que leemos: “Basta con que aparezca una idea que no se te había ocurrido antes”, agrega Sybilla, “para que se apodere de tu mente, así que me pasé toda la tarde oyendo mentalmente pasajes de libros que podrían existir dentro de trescientos o cuatrocientos años”. Sin embargo, esos libros del futuro son los que configuran *El último samurái*, novela en la que la matemática distributiva se apodera de una página tal como lo hacen el griego y el japonés, cuyas escrituras visuales no podían sino llamar la atención de alguien como DeWitt, que las imagina escritas o, mejor, diseñadas, sobre una página junto a otras lenguas. Su propósito, lo vemos sin dificultad, estriba en figurar formas literarias que alteren los modos establecidos, buscando, en sus palabras, "cambiar el rostro de la ficción del siglo XXI". Se trata, por cierto, de un propósito que se ancla fuertemente en sus investigaciones sobre la retórica clásica, lo que le permite distanciarse de la escritura creativa que hoy se vende formateada y que circula como moneda de cambio escritural por todos lados.

## Referencias

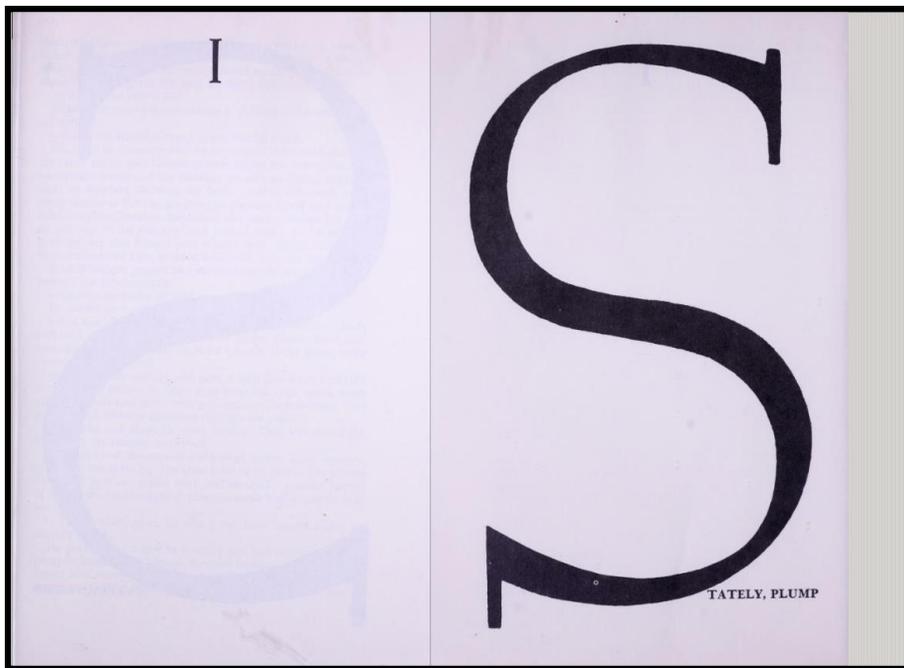
Adorno, Th. W. “En ensayo como forma”. *Notas sobre literatura*. Trad. Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 2023: 11-34.

Armand, Octavio. *Contra la página*. Caracas: Laboratorio de Tipografías, 2017 [1976].

Artists Space. “The Library Vaccine [Helen DeWitt]”. *Artists Space*, noviembre 16, 2014. En línea: <https://artistspace.org/programs/mute-inglorious-nabokovs>

Barthes, Roland. *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010 [1957].

- Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena, 2008 [1969].
- DeWitt, Helen. *El último samurái*. Trad. Gemma Moral Bartolomé. Barcelona: Mondadori, 2018 [2016].
- DeWitt, Helen. “The Wrong Stuff”. *Los Angeles Review Books*, mayo 29, 2018. En línea: <https://lareviewofbooks.org/article/the-wrong-stuff/>
- Gerard Genette. “Retórica y enseñanza”. Gustavo Bombini, comp. *Literatura y educación*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992: 17-33.
- Hall, Marie Boas. *Henry Oldenburg: shaping the Royal Society*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Konstantinou, Lee. *The Last Samurai Reread*. New York: Columbia University Press, 2022.
- Pérez Iglesias, Juan Ignacio y Sevilla, Joaquín. *Los males de la ciencia*. Pamplona: Next Door Publishers, 2022.
- Shapin, Steve. “Bomba y circunstancia: la tecnología literaria de Robert Boyle”. *Nunca pura*. Vol. 1. *Acerca de la historia de la ciencia*. Buenos Aires: Prometeo, 2014:127-158.
- Schierloh, Eric. *Escritura aumentada*. Santiago: mimesis, 2021.
- Schöenberg, Arnold. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1992.
- Tufte, Edward R. *The visual display of quantitative information*. Connecticut: Graphics Press, 2018.
- Ulmer, Gregory L. “El objeto de la poscrítica”. Hal Foster, coord. *La postmodernidad*. Trad. Jordi Fibla. Madrid: Kairós, 2008 [1983]: 125-163.



PD: una errata  
más:

Pero no logro incorporarme, no todavía. Vuelvo a la página 2 y me parece que TATELY califica a la S, que ciertamente es majestuosa, STATELY, y que PLUMP remite a Buck Mulligan, como en efecto lo hace. Todo porque leo el *Ulysses* Random House 1961, donde Ernst Reichl regala a Joyce una tipografía que rebasa lo previsible. Pues Reichl, y no Joyce, es quien abre la novela con esa espléndida imagen minimalista: una letra empotrada en el centro de la página como aldaba y ojo de cerradura que enaltece la visibilidad de las letras al pie de la letra, vertical del trazo que da a la palabra profundidad y altura, para someter la lectura horizontal a la columnata de la prosa, acompasando la rapidez de la vista que se desliza sobre las líneas a la lentitud del asombro que no se debe soslayar.

No puedo creerlo y sin embargo es cierto: es de Reichl, no de Joyce, la suculenta, lentísima S de Joyce. Atraso miles de granos el reloj de arena hasta volver a tropezar por primera vez con la primera edición del *Ulysses*, de 1922, y extraño tanto la S de Reichl que su ausencia me parece una imperdonable errata.

Me cuesta creerlo. Y aún más aceptar sin apelaciones la nula corpulencia de la letra, comprobando que efectivamente resulta tipografía y no escritura lo que me

ha cautivado al leer -leer no, ver, mirar- aquella primera página de *Ulysses*,  
que es la segunda.

Octavio Armand,  
La S de Joyce (fragmento).

**raúl rodríguez freire.** Profesor del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, donde dirige el Doctorado en Literatura, además de co-director de ediciones mimesis. Investiga sobre narrativa latinoamericana contemporánea, humanidades y crisis climática, literatura y ley y transformaciones universitarias. Ha publicado *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa en Latinoamérica* (2015), *La condición intelectual. informe para una academia* (2018), la forma como ensayo. *crítica ficción teoría* (2020), *La universidad sin atributos* (2020), *Ficciones de la ley* (2022), *Las manos de la ficción* (2023) y *La mirada disyecta* (2024), entre otros libros que ha traducido y editado, como *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina. Para una antología del siglo XX* (2015, 2018) y *La naturaleza de las humanidades. Para una vida bajo otro clima* (2022).  
E-mail: rodriguezfreire@gmail.com

#### **Declaração de Autoria**

raúl rodríguez freire, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

#### **Parecer Final dos Editores**

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido:

Aprovado: