

**LA EXPERIENCIA FISIOGNÓMICA.  
UNA HIPÓTESIS EN TORNO A LA MEDIALIDAD  
Y LA LECTURA**



Farmer mit Furchen  
Colere meslée de

# LA EXPERIENCIA FISIIGNÓMICA. UNA HIPÓTESIS EN TORNO A LA MEDIALIDAD Y LA LECTURA

Bruno Grossi  
brunomilang@gmail.com

**Resumen:** El siguiente ensayo propone repensar el rol de la medialidad en la lectura. A partir de una serie de experiencias singulares con algunos textos –la poesía de Juan L. Ortiz y la filosofía de Theodor W. Adorno– se busca medir y comparar las interpretaciones posibles que se derivan de las diferentes disposiciones editoriales (tipografía, maquetación, materiales, ilustraciones, erratas) de los propios libros. Nuestra hipótesis sostiene por lo tanto que es necesario revisar el *medio* no solo como un modo de volver sensible los problemas formales de los textos, sino porque es un elemento generalmente olvidado pero constitutivo de toda experiencia estética. Finalmente, el trabajo busca pensar a su vez las contradicciones o problemas hermenéuticos que yacen –tal como lo plantea Adorno– en una lectura atenta a los elementos exteriores o fisiognómicos de los textos.

## Palabras clave:

Teoría de medios  
Experiencia  
Theodor W. Adorno  
Historia del libro

Suelo reírme como un tonto cada vez que recuerdo aquella escena de *Metropolitan* (1990) de Whit Stillman en la que el sensible Tom Townsend, interrogado por Audrey Rouget sobre si le gustan las novelas de Jane Austen, responde –para estupefacción de la muchacha– “I don’t read novels. I prefer good literary criticism”. Esto que hace treinta años pasaba por un chiste sobre un carácter excéntrico, ahora se acerca a una descripción bastante objetiva del mundo académico. De hecho, me identifico con la sentencia ridícula del personaje, aunque por razones vagamente diferentes: la indiferencia y el tedio me arrebatan cada vez que intento leer poesía, mas no sucede así cuando se trata de crítica literaria sobre poesía. *Siete clases de ambigüedad* (1930) de William Empson, *La enumeración caótica en la poesía moderna* (1945) de Leo Spitzer, *El elemento irracional en poesía* (1987) de Wallace Stevens, *La poética como crítica del sentido* (2007) de Henri Meschonnic, *El tesoro de la lengua* (2009) de Ariel Schettini. Hay en todos estos libros –amén de cierta impersonalidad científica que los domina por momentos– una delectación por las palabras, un regodeo por su musicalidad, un temple especulativo para leer las imágenes, un cierto retardo y morosidad en el análisis –no siempre justificado en términos de efectividad de la argumentación y demostración de la validez de las hipótesis–, como si quisieran de alguna manera posponer lo más posible el momento en el que hay que derivar consecuencias ético-políticas del poema, como si aplazando indefinidamente la conclusión y persistiendo en la forma criticaran de modo tácito la tendencia cada vez más bárbara de considerar al poema por su valor de cambio, por aquello que permite remitirlo a otra cosa, que a fin de cuentas lo justificaría ante el mundo. Si bajo nuestras actuales condiciones presentes la crítica literaria pasa rápido, casi como con vergüenza, por la materialidad de los textos, volviéndose sorda al excedente retórico de estos y lo invisible que late en lo visible, el textualismo testarudo y autista de estos ensayos anacrónicos se me vuelve, contrariamente, excitante y utópico. No precisamente por lo que revelan de los poemas analizados (¿hace falta reiterar que, por ejemplo, el análisis de Jakobson (1962) sobre Baudelaire es tan sorprendente como inanes sus resultados?), sino porque expanden –por las decisiones anómalas, arriesgadas, imprevisibles tomadas a cada momento en la persecución de una metáfora vaporosa– el campo mismo de nuestra percepción lectora. Es decir, la hipersensibilidad para captar los juegos entre el sonido y el

sentido, para notar los matices infinitesimales que se juegan en la elección de una u otra palabra, para imaginar el jeroglífico que las palabras dibujan entre ellas, renuevan así lo que entendemos por “lectura literaria”.

A pesar de lo que su título neutro pareciera indicar “Técnica y entonación” de Denise Levertov es *close reading* salvaje y ocurrente: a medida que nos adentramos en él nos olvidamos –presos de la sugestión de su argumentación amena pero vertiginosa– que hay algo así como un “mundo” del cual los poemas supuestamente hablan. La poeta parte de una constatación que no deja de incomodarla: “Mucha gente escribe en lo que ha dado llamarse ‘formas abiertas’, sin mucha idea de por qué lo hace o de lo que esas formas exigen” (1991:7). Recuperando tanto su experiencia como lectora y poeta, pero también como profesora (hoy diríamos: como tallerista) –esto es, un modo de reflexionar las dificultades prácticas que encuentra a cada momento– la autora se propone, por lo tanto, explorar el uso del verso libre, sabiendo de antemano sus dificultades, pero absolutamente consciente de su necesidad: sin un mapa de navegación, sin una serie de categorías o conceptos ad hoc para guiar la lectura, no solo el lector no va a tener aventuras emocionantes en las selvas enmarañadas de la poesía moderna, sino que va –luego de una breve fascinación inicial– a chocar con los mismos obstáculos: así como todo cuerpo con el tiempo desarrolla una tolerancia a la droga más revulsiva (volviendo necesario el aumento progresivo de la dosis), el fascinante verso libre puede devenir monótono si no se consigue encontrar matices o variaciones en su interior. Para ello, Levertov se propone analizar no solo lo que el verso *hace*, sino anotar el tipo de *experiencia* que se dimana de tal hacer. Uno de los elementos privilegiados en su análisis es un elemento a priori tan irrelevante (para mí, neófito en estos delicados asuntos) como recurrente en estos poemas: la *sangría*. Allí la autora comenta sus distintos usos, funciones y efectos, esto es, las interrupciones, encabalgamientos y asociaciones entre frases, palabras o sílabas; el retraso y aceleración rítmica del flujo de la lectura;

la acumulación gradual y la pérdida repentina del sentido; los significados que pueden atribuirse al ritmo de sus blancos; el modo de dicción particular que esas pequeñas nada reclaman; en suma: una descripción exhaustiva de los efectos de todas estas “hesitaciones” formales, partiendo de la base de que cada poema construye su propia coordinación *ojo-oído-boca*. La disposición espacial y tipográfica –sabemos desde Mallarmé o Apollinaire– cumple una función expresiva en un poema, pero el texto de Levertov radicaliza esa posición, en tanto considera que no hay que ir a tales extremos vanguardistas para encontrar lo que cada poema hace sin tanta alharaca: hacer hablar a la página.

Me disperso y pienso de pronto en Juan L. Ortiz, en dos experiencias de lectura antagónicas que tuve ante su poesía en dos momentos diferentes de mi vida. El primer acercamiento fue –allá lejos y hace tiempo– a través de una *Antología* (2001) durante una cursada universitaria. Recuerdo vívidamente que mi lectura no coincidía en nada con aquello que los comentarios críticos afirmaban: el poema no fluía, deslizaba o goteaba por la página, sino que por el contrario me parecía más entrecortado que melodioso. Hoy comprendo que el problema era menos del poema o del lector que de las mediaciones que lo hacían posible: en la edición de bolsillo de Losada –que yo leía– el poema solía chocarse con el final del ancho de página, lo que obligaba a un inelegante re-cabalgamiento en el renglón siguiente para completarlo. El tamaño del libro y el ancho de la página (si bien el libro tiene 12cm de ancho, el cuerpo dedicado al poema es prácticamente 8,5cm) atentaba así contra la musicalidad del poema, incapaz de captar la peculiaridad de la puntuación, de hacer sensible la tensión entre las palabras y el vacío de la página. Años después, en la casa de un amigo, agarré por casualidad las *Obra Completa* (2005) de Ediciones UNL y la cosa cambió sustancialmente: el tamaño de la página no sólo permitía que el poema se despliegue horizontalmente, sino que a su vez facilitaba –por la altura del libro– que el poema flotara grácil y verticalmente alrededor de la página, adquiriendo ese tono oriental que Juan L. tanto cultivaba. Sin embargo, algo comenzaba a inquietarme a medida que leía y pasaba las páginas con algo de dificultad. Primero se lo atribuí a los poemas, hasta que mi amigo dijo algo simple y para nada profundo, pero que resonó en mi con la verdad de un *satori*: “es linda la edición,

pero es medio inmanejable para leerla". Si bien comprendí inmediatamente que el poema se diagramaba en la página con elegancia, el peso del objeto-libro refutaba la ligereza misma de los poemas; o para decirlo adornianamente: el libro se comportaba anti-mimeticamente con el poema, yendo en dirección contraria a su sentido. Al esquema de Levertov habría que agregarle por lo tanto una cuarta dimensión no atendida por esta: al *ojo-oído-boca*, habría que añadirle ahora la *mano*. La materialidad-física del objeto, el peso, la diagramación en la página y la calidad del papel del libro se vuelven así factores expresivos que condicionan indirectamente nuestra experiencia estética.

Ahora bien, ¿por qué no extender el método y leer textos en prosa –donde supuestamente la objetividad virtual del texto es indiferente a su actual puesta en página– del mismo modo? De hecho, la diagramación o tamaño de la página suele tener en mi un efecto muy intenso en la lectura, como si el libro y la página establecieran extrañas e íntimas relaciones con su contenido, condicionando, enrareciendo o acompañando. Por ejemplo: todos los que leímos a Adorno en español en los últimos treinta años lo hicimos en la letra apretada, el espaciado simple, el margen estrecho, la página pequeña de las ediciones de Akal (aunque los alemanes con sus ediciones de Suhrkamp están en una situación análoga a nosotros). Esa particular disposición espacial del texto da la impresión de una escritura maciza, de un puro continuo maníaco, sin respiración, que agobia y no deja margen de libertad para la interpretación. Es que si bien Adorno practica –sostiene De Man (1983:78)– la escritura hermética, paratáctica, fragmentaria (no al nivel de las grandes estructuras como en el caso de Benjamin, sino en el nivel de la sintaxis y el párrafo, esto es, un uso radical de la elipsis que vuelve inestable la coordinación de las ideas), el diseño de la página contradice claramente su escritura, restableciendo involuntariamente un hegelianismo y una noción de totalidad que su filosofía busca conjurar. Pero quizás en mi pseudo-materialismo editorial siga primando una idea de forma relativamente clásica: el medio es solo aquello que se interpone entre el texto y el lector. De ahí que el análisis del medio físico solo podría valer para analizar, en última instancia, los efectos de recepción (los efectos distorsionadores o amplificadores del medio: recordar sino la página en blanco en *El mirón* [1955] de Robbe-Grillet que Barthes [1964] interpretó y que luego se descubrió que era una mera errata) y no las significaciones derivadas de su medialidad. Pero quizás, si vemos bien, precisamente el *medium* permite acceder a ciertas tensiones que estaban presentes en la escritura de un modo latente o subcutáneo y que solo un cambio de nivel permite llevar a la superficie.

En este sentido, la comparación entre la edición de *Teoría estética* de Akal con la reestructuración que realizó hace unos años Mateu Cabot (disponible en PDF) podría hacer visible que, como bien dijo Adorno, “la alteración de la forma de un libro no es un proceso superficial” (1974:335). Por un lado, la diagramación del objeto-libro de Akal lleva a pensar, no en la idea de escritura rapsódica que terminó por consumir a su autor antes de poder finalizarlo, sino en una fuerte unidad formal, una estructura que establece lazos y continuidades temáticas entre los distintos apartados, al punto que termina por volver prácticamente indistinguible la diferencia entre uno y otro párrafo (ya sea por la ausencia de espacio y sangrías entre párrafos, pero también por la implementación de un extraño sistema de titulado de los párrafos que no siempre acompaña el contenido de la página). La edición de Cabot por el contrario reintroduce al texto a la modernidad que por otra parte ayudó a fundar: se restituye independencia al fragmento, los párrafos parecen más sintéticos, los conceptos menos estáticos y los blancos de página habilitan una lectura más salteada, dispersa o no lineal (como pasaba con Akal). Así lo explica el editor pirata: “La forma de *Teoría estética*, consecuentemente, aspira a ser una constelación en la que los diferentes sistemas solares, o constelaciones de ideas alrededor de una idea de rango superior, son captados sin la pretensión de aquietar el movimiento de las diferentes ideas, sino más bien recogiendo en las diferentes conexiones que se realizan en el transcurso de la meditación sobre una de las ideas más luminosas de la constelación” (2009:7).

De allí que el propio Adorno, en “Chifladuras bibliográficas”, interrogando el devenir del objeto-libro en la modernidad, especula – contra aquellos como Jauss (1977) que siguen encasillándolo como un objetivista férreo que habría relegado la experiencia singular del lector y las contingencias propias de la lectura– sobre la fuerza propia que posee la forma exterior de lo impreso, al punto que no solo destituye definitivamente a sus autores de lo por ellos escrito, sino que a su vez les hace ver lo ignorado por estos:

*Así por ejemplo, las proporciones entre las longitudes de trozos aislados, de un prólogo con lo que le sigue no son verdaderamente controlables antes de su impresión; los manuscritos mecanografiados, que consumen más páginas, confunden al autor haciéndole ver como muy alejado lo que está tan próximo que es una grosera repetición; en general tienden a dislocar las proporciones en favor de la comodidad del autor. Para quien es capaz de autorreflexión la impresión se convierte en una crítica de lo escrito: abre una vía del exterior al interior (1974:334).*

Adorno se detiene así en los *efectos visuales* de la escritura, al punto de encontrar en el exterior una vía de acceso posible al interior de los libros. Es lo que lee en *En busca del tiempo perdido*: el interminable párrafo proustiano, no solo “transforma los libros de Proust en las notas del monólogo que su prosa ejecuta” (1974:343), sino que a su vez por su propia extensión impide su consumo en pequeños bocados, atentando así contra una lectura cómoda, disolviendo la propia continuidad del asunto. El libro acompaña así el movimiento de la escritura y exige a cambio un modo de comportarse ante ella. El análisis del medio gráfico no hace por lo tanto sino enfatizar lo que Adorno no dejó de hacer durante toda su vida: *volver sensible la forma*. De allí que la reflexión sobre la distribución tipográfica, la encuadernación, las figuras de la tapa o la calidad visual de la página no sea para nada casual: es contacto fisiognómico –sostiene Adorno–, impregnado de simpatía y antipatía, cuando no de una cierta arbitrariedad, es lo que permite tener una experiencia íntima con los textos (1974:342). La tendencia progresiva a la desmaterialización del objeto libro –el devenir del libro a las fotocopias, de la fotocopia al PDF en la computadora, del PDF en la computadora al PDF en el celular– y la falta, no de comprensión lectora, sino de compenetración emocional –estoy pensando, claro, en los efectos de la pérdida de contacto con el libro de los adolescentes en la escuela– es una conclusión demasiado simple –seguro Byung-Chul Han ya la dijo en algún libro– como para ser cierta y sin embargo...).

Así las cosas, avalado por Adorno (no por nada Déotte [200:128] sostiene que Adorno debería ser considerado el primer mediólogo), vuelto de pronto un teórico de los medios por obra y gracia de un par de conclusiones ligeras, me imagino extendiendo rápido el modo de lectura a todos los libros que tengo cerca. Repentinamente pienso que, si bien hay muchos análisis político-culturales sobre el mundo de las editoriales, en nuestro campo permanecen infravalorados los efectos de lectura que genera la alineación centrada de Mansalva, las letras

grandes con mucho interlineado de Alfaguara, los capítulos de una página que no pasan de un párrafo en algunas “novelas” de Entropía o Rosa Iseberg, los márgenes amplios de Trotta, las notas al pie abundantes de Fondebrider en Eterna Cadencia o la incomodidad evidente para manipular los libros de Colihue clásica (y sin contar la influencia que el diseño de tapa ocasiona en la recepción: recuerdo un tweet muy preciso del psiquiatra Marcos Zurita sobre la domesticación de Vonnegut que La Bestia Equilátera estaba llevando a cabo a través de las ilustraciones añejadas de Liniers). Sin embargo, percibo rápidamente el momento de falsedad en estas interpretaciones un poco imprudentes: al hacer un salto entre un medio y su contenido corremos el riesgo de –tal como operaba la fisionomía o frenología decimonónica con los rostros o cráneos– proyectar la interioridad (o peor, los prejuicios que tenemos sobre la interioridad: una serie de significados previamente atribuidos) a la realidad exterior, esto es, los significantes visuales. De hecho, si bien suelo pensar que por ejemplo en *Una idea genial* (2012) de I Acevedo la diagramación particular de Mansalva suele acentuar la falta de control y la imprevisibilidad sobre la escritura que el propio texto escenifica a través de su narradora, es evidente que tales conclusiones no pueden extenderse *in toto* a todos los libros de la editorial (¿Qué tiene que ver el caos barroco de *Macunaína* (1928) de Mario de Andrade con el estilo transparente de *Sobre cosas que me han pasado* (2011) de Marcelo Matthey?).

Habría que pensar en este punto cuánto de lectura alegórica acontece en las lecturas de los –así llamados– teóricos de los medios: el cambio de nivel, el salto, no sería otra cosa que una duplicación, que lejos de desentrañar los problemas formales de los textos no haría sino desplazar el problema, convirtiendo la forma en el contenido de otra forma, ahora más abarcadora, en el que cada gesto sería determinado a la vez por otro y así. Así podríamos continuar al infinito, en –tal como afirma Aira– un juego de muñecas rusas hermenéutico. Lo importante es saber cuando parar: allí donde el teórico le pone fin a su reflexión nos revela no sólo el postulado fundamental de su teoría, sino también el límite a partir del cual él ya no puede ver o pensar. Si no me equivoco Parikka ha postulado en *Una geología de medios* (2015) a la Tierra como el medio definitivo, pero no me sorprendería que en algunos siglos –si la humanidad no ha sido destruida ya– su planteo sea considerado ingenuo y en el fondo *tierracentrista*: en los confines del cosmos ya se habrían codificado misteriosamente las formas de nuestros precarios mensajes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo, Inés (2012) *Una idea genial*. Buenos Aires: Mansalva.
- Adorno, Theodor W (1974) "Chifladuras bibliográficas". En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.
- Barthes, Roland (1964) *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Cabot, Mateu (2009) "Nota a esta versión". En Theodor W. Adorno. *Teoría estética*. Edición de trabajo. Disponible en [https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno\\_Theodor\\_W\\_Teoria\\_estetica\\_ES.pdf](https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf)
- De Man, Paul (1983) "Prefacio". En *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal. 2007.
- De Andrade, Mario (1928) *Macunaína*. Buenos Aires: Mansalva, 2021.
- Deotte, Jean-Louis (2000) "Adorno: la escritura, lo inmemorial de la lengua pura". En *El hombre de vidrio. Estéticas benjaminianas*. Buenos Aires: Prometeo, 2015
- Empson, Willliam (1930) *Siete clases de ambigüedad*. Buenos Aires: FCE, 2006.
- Jakobson, Roman (1962) "Los gatos de Baudelaire". En Szabón, José (comp.) *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- Jauss, Hans (1977) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1992.
- Levertov, Denise (1991) "Técnica y entonación". En *Submarino. Boletín de formas de la crítica*. Santiago de Chile: Marginalia, 2020.
- Matthey, Marcelo (2011) *Sobre cosas que me han pasado*. Buenos Aires: Mansalva.
- Meschonnic, Henri (2007) *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol – Izquierdo, 2022.
- Ortiz, Juan. L (2001) *Antología*. Buenos Aires: Losada, 2010.
- Ortiz, Juan L. (2005) *Obra completa*. Santa Fe. Ediciones UNL.
- Robbe-Grillet, Alain (1955) *El mirón*. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- Schettini, Ariel (2009) *El tesoro de la lengua*. Buenos Aires: Entropía.
- Spitzer, Leo (1945) *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Instituto de Filología.
- Stevens, Wallace (1987) *El elemento irracional en poesía*. Córdoba: Alción, 2010.
- Stillman, Whit (1990) *Metropolitan*. Largometraje. EEUU: New Line Cinema, Westerly Films.
- Parikka, Jussi (2015) *Una geología de medios*. Buenos Aires: Caja negra, 2021.

