

ANTE LA LEY*
Jacques Derrida

Subrayaré, un tanto enfáticamente, algunas trivialidades axiomáticas o algunas presuposiciones. Respecto a cada una de ellas, tengo toda razón de suponerlo, habrá fácilmente un acuerdo inicial entre nosotros, aun si mi intención se mantiene en socavar luego las condiciones de tal consenso. Para apelar a este acuerdo entre nosotros me refiero, imprudentemente quizás, a nuestra comunidad de sujetos que participan en general en la misma cultura y que se subscriben, en un contexto dado, al mismo sistema de convenciones. ¿Cuales?

Primera creencia de aspecto axiomático: reconocemos, en el texto que vengo de leer,^a una identidad en sí, una singularidad y una unidad. Por adelantado las juzgamos intocables, por muy enigmáticas que permanecen en definitiva las condiciones de esta identidad en sí, de esta singularidad, de esta unidad. Hay un comienzo y un fin en este cuento [*récit*],^b cuyos bordes o límites nos parecen garantizados por cierto número de *criterios* establecidos, establecidos por leyes y convenciones positivas. Presuponemos que este texto, que consideramos único e idéntico a sí mismo, existe en su versión original, incorporada en el lugar de su nacimiento dentro del idioma alemán. De acuerdo a una creencia bien extendida en nuestras regiones, tal versión convenida original constituye la referencia última para lo que se podría llamar la personalidad jurídica del texto, su identidad, su unicidad, sus derechos, etc. Todo esto está ahora garantizado por la ley, por el conjunto de leyes que tienen su propia historia, incluso si el discurso que las justifica tiende a afirmar a menudo que están arraigadas en las leyes naturales.

Segundo elemento de consenso axiomático, esencialmente inseparable del primero: este texto tiene un autor. La existencia de su signatario no es ficticia, a diferencia de los personajes del cuento [*récit*]. Y es, después de todo, la ley que exige y garantiza que haya una diferencia entre —por un lado— la *supuesta* realidad del autor, portador del nombre Franz Kafka, cuyo estado civil está registrado por la autoridad del Estado, y —por otro lado— los personajes ficticios dentro del cuento [*récit*]. Esta diferencia implica un sistema de leyes y unas convenciones sin los cuales el consenso al cual me refiero ahora, en un contexto que hasta cierto punto nos es común, no tendría oportunidad alguna de aparecer, esté o no fundado. Ahora bien, podemos conocer por lo menos la historia [*histoire*] aparente de este sistema de leyes, los eventos jurídicos que han articulado su evolución hacia la forma del derecho positivo. Esta historia de convenciones es muy reciente y todo lo que garantiza permanece esencialmente débil, tan frágil como un artificio.

* Para la traducción de este texto se han confrontado sus dos versiones francesas, la de la conferencia misma y la que luego aparece en *La Faculté de Jurer*, Paris: Les Éditions de Minit, 1985, pp. 87-139. A ésta —versión leída en el Colloque de Cerisy en 1982— Derrida añade material nuevo referente a Lyotard. La presente traducción no incluye esos añadidos y se basa principalmente en la primera versión, aunque se agrega el *Post Scriptum* que aparece en la segunda. Las notas del traductor, señaladas alfabéticamente, van al final del texto; las de Derrida al pie de página. Traducido por b. s. Sólo para uso en aula. U.C.B., semestre 2-2002, Lit-320 Teoría Literaria.

Como ustedes saben, entre las obras que nos han legado, hay aquellas en las cuales la unidad, la identidad, y acabamiento permanecen problemáticas porque nada puede permitirnos decidir con toda seguridad si el estado incompleto del *corpus* es un accidente real o una simulación, el simulacro deliberadamente calculado de uno o varios autores, contemporáneos o no. Hay y ha habido obras en las cuales uno o una multiplicidad de autores son escenificados como personajes sin dejar signos o criterios rigurosos para distinguir entre sus dos funciones o valores. El *Conte du Graal*, por ejemplo, todavía ocasiona tales problemas (completo o incompleto, estado incompleto real o fingido, inscripción de autores dentro de la historia [*récit*], calidad de seudónimo y propiedad literaria, etc.).¹ Sin embargo, sin querer anular las diferencias y mutaciones históricas al respecto, se puede estar seguro que, de acuerdo a las modalidades que son cada vez originales, estos problemas se originan en cada periodo y para cada obra.

Tercer axioma o presuposición: en este texto, intitulado *Ante la Ley*, ciertos eventos son relatados [*il y a du récit*] y la relación [*récit*] pertenece a lo que llamamos literatura. Hay eventos relatados o algo en la forma de una narrativa en este texto; la narración arrastra todo a su curso; determina cada átomo del texto, aun si no todo aparece inmediatamente bajo la especie de la narración. Sin interesarme aquí sobre la cuestión de saber si esta narratividad es el género, el modo, o el tipo del texto,² notaré simplemente y de una forma preliminar que esta narratividad, en este caso particular, pertenece, desde nuestro punto de vista, a la literatura. Para esto yo apelo de nuevo al mismo consenso anterior entre nosotros. Sin tocar todavía las presuposiciones de contexto de nuestro consenso, mantengo que estamos tratando con lo que parece ser una relación [*récit*] literaria (la palabra «*récit*» también levanta problemas de traducción que los mantendré en reserva). ¿Todo esto queda demasiado obvio o trivial para merecer nuestra atención? Pienso que no. Ciertas relaciones [*récits*] no pertenecen a la literatura; por ejemplo: las crónicas históricas, o las relaciones [*relations*] de las cuales tenemos una experiencia cotidiana. Así, podría contarles que he comparecido ante la ley por una violación de tráfico después de que alguien me había fotografiado de noche cuando manejaba hacia mi casa a una velocidad excesiva. O que debía haberlo hecho en Praga, acusado por tráfico de drogas. No es entonces en tanto que narración que *Ante la Ley* se define como un fenómeno literario. Si juzgamos el texto como «literario» no es tampoco en tanto que narración ficticia, ni aun alegórica, mítica, simbólica, parabólica, etc. Hay ficciones, alegorías, mitos, símbolos o parábolas que nada tienen propiamente de literarios. ¿Qué, entonces, decide que *Ante la Ley* pertenezca a lo que pensamos que entendemos bajo el nombre de literatura? ¿Y quién lo decide? ¿Quién juzga? Para penetrar en estas dos preguntas (qué y quién), debo precisar que no privilegio a ninguna de las dos y que ellas son la preocupación de la literatura y no tanto de las bellas letras,

¹ Sobre todas estas cuestiones (estado incompleto real o fingido, pluralidad de autores, «propiedad literaria, [problema que] no se encontraba o casi no, al parecer, en la Edad Media», véase Roger Dragonetti, *La vie de la lettre au Moyen Age (Le Conte du Graal)*, Paris: Seuil, 1980.

² Cf. Gérard Genette, «Genres, "types", modes», *Poétique* 32 (nov. 1977), reeditado con algunas modificaciones en *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

la poesía o el arte discursivo en general, aunque estas distinciones permanecen muy problemáticas.

Entonces, la doble cuestión sería la siguiente: «¿Quién decide, quién juzga, y de acuerdo a qué criterios, que esta relación [récit] pertenece a la literatura?»

Para no raposear con la economía del tiempo, de la que debo tener en cuenta, diré sin más demora que no traigo una respuesta para esta cuestión ni que estoy reteniendo alguna. Tal vez ustedes piensan que los estoy conduciendo hacia una conclusión puramente aporética o, en todo caso, hacia una exageración problemática; se puede entonces afirmar que la cuestión fue muy mal expresada o que, cuando se trata de la literatura, no podemos hablar de que una obra pertenece a un campo o una clase, que no existe algo así como una esencia literaria o un dominio propiamente literario y rigurosamente identificable como tal; o, por cierto, que este nombre de literatura tal vez está destinado a permanecer impropio, sin conceptos y sin referencia segura, sin criterio, de modo que la «literatura» tendría algo que ver con el drama del nombre, con la ley del nombre y el nombre de la ley. Sin duda, no estarían equivocados. No obstante, la generalidad de estas leyes o de estas conclusiones problemáticas me interesan menos que la singularidad de un proceso que, en el curso de un drama único, les hace comparecer ante un *corpus* irremplazable, ante este mismo texto, ante *Ante la Ley*. Hay una singularidad en la relación [rapport]^c a la ley, una ley de la singularidad que debe ponerse en relación [rapport] con la esencia general o universal de la ley sin poder hacerlo nunca. Ahora bien, este texto, este texto singular, como lo habrán ya notado, nombra o relata a su modo este conflicto sin encuentro entre la ley y la singularidad, esta *paradoja* o *enigma* de estar-ante-la-ley; y *ainigma*, en griego, es a menudo una relación [relation], un narración [récit], la palabra oscura de una fábula: «El campesino no había previsto semejantes dificultades. Después de todo, la Ley debería ser accesible a todos y en todo momento, piensa. . .». Y la respuesta, si podemos aún llamarla eso, viene al fin del cuento [récit], el cual marca también el fin del hombre: «El guardián comprende que el hombre está a punto de expirar y le grita, para que sus oídos debilitados perciban las palabras: ‘Nadie más podía entrar por aquí, porque esta entrada estaba destinada a ti solamente. Ahora cerraré.’».

Mi única ambición, entonces, sin ofrecer una respuesta, será penetrar, con el peligro de deformarla, esta doble cuestión (¿quién decide, quién juzga, y con qué derecho, lo que pertenece a la literatura?) y, sobre todo, hacer comparecer ante la ley al enunciado mismo de esta doble cuestión, incluso, como se dice comúnmente en Francia hoy día, al sujeto de la enunciación. Tal sujeto pretendería leer y comprender el texto titulado *Ante la Ley*, lo leería como un cuento [récit] y lo clasificaría convencionalmente en el dominio de la literatura; creería saber qué es la literatura y, bien equipado, se preguntaría solamente: ¿qué me autoriza determinar esta relación [récit] como un fenómeno literario o a juzgarla bajo la categoría de «literatura»?

Se trataría entonces de hacer comparecer a esta cuestión, al sujeto de esta cuestión y a su sistema de axiomas o convenciones «ante la ley», ante «Ante la Ley». ¿Qué significaría esto?

No podemos reducir la singularidad del idioma. Comparecer ante la ley significa, en el idioma alemán, francés o inglés, ir o ser llevado ante jueces, los representantes o guardianes de la ley, con el propósito, en el curso de un proceso, de atestiguar o ser juzgado. El proceso, el juicio (*Urteil*): he ahí el lugar, el sitio, la situación; he ahí lo que se necesita para que tenga lugar tal evento, «comparecer ante la ley».

Aquí, «*Ante la Ley*», una expresión que la pongo entre comillas, es el título de un cuento [*récit*]. He aquí la cuarta de nuestras presuposiciones axiomáticas. La debo agregar a nuestra lista. Creemos saber lo que es un título, principalmente el título de una obra. Se halla situado en cierto lugar, muy determinado y prescrito por leyes convencionales: antes y arriba, a una distancia regulada del cuerpo mismo del texto, *ante él*, en todo caso. El título es generalmente elegido por el autor o por sus representantes editoriales, de quienes es propiedad. El título nombra y garantiza la identidad, la unidad y los límites de la obra original que intitula. Como va de sí, los poderes y el valor de un título tienen una relación [*rapport*] esencial con algo así como la ley, ya sea si se trata de título en general o del título de una obra, literaria o no. Una suerte de intriga se anuncia ya en un título que nombra a la ley (*Ante la Ley*), un poco como si la ley se intitulara a sí misma o como si la palabra «título» insidiosamente se introduciría en el título. Dejemos en suspenso esta intriga.

Insistamos sobre la topología. Otro aspecto intrigante: el sentido del título traza una indicación topológica, *ante la ley*. Y el mismo enunciado, el mismo nombre —porque el título es un nombre—; en todo caso, el mismo grupo de palabras, no tendría el mismo valor de un título si aparecería en otra parte, en lugares no prescritos por la convención. No tendría el valor de título si aparecería en otro contexto o en otro lugar dentro del mismo contexto. En este caso, por ejemplo, la expresión «*Vor dem Gesetz*» se presenta por primera vez o, si ustedes lo prefieren, por una segunda vez, como el principio del cuento [*récit*]. Es su primera oración: «*Vor dem Gesetz steht ein Türhüter*», «Ante la Ley hay un guardián», un portero. Aunque se puede presuponer que ambas expresiones tienen el mismo sentido, ellas son homónimas, en vez de sinónimas, porque las dos ocurrencias de la misma expresión no nombran la misma cosa; no tienen ni el mismo referente ni el mismo valor. En cada lado de la línea invisible que separa el título del texto, una nombra al conjunto del texto, del cual es, en suma, su nombre propio y su título; la otra designa una situación, el sitio donde el personaje está localizado dentro de la geografía interna del cuento [*récit*]. Una, el título, está *ante* el texto y permanece externo, si no a la ficción, por lo menos al contenido de la narración ficticia. La otra está también a la cabeza del texto, *ante él*, pero ya en él; ésta es el primer elemento interno del contenido ficticio de la narración. Y, sin embargo, aunque se halla fuera de la narración ficticia, de la historia [*histoire*] que el cuento [*récit*] cuenta, el título (*Ante la Ley*) permanece como una ficción firmada también por el autor o por quien

toma su lugar. Diríamos que el título pertenece a la literatura aun si su pertenencia no tiene la estructura ni el estatuto de eso que intitula y al cual permanece esencialmente heterogéneo. La pertenencia del título a la literatura no le impide tener una autoridad legal. Por ejemplo, el título de un libro permite la clasificación en una biblioteca, permite atribuirle derechos de autor y de propiedad, como también los procesos y los juicios que podrían darse, etc. Sin embargo, esta función no opera como el título de una obra no literaria, de un tratado de física o de derecho, por ejemplo.

La lectura de *Ante la Ley* que intentaré ahora estará marcada por un seminario durante el cual, el año pasado, había creído hostigar este cuento [récit] de Kafka. En verdad, fue el cuento de Kafka el que asedió mi intento de realizar un discurso sobre la ley moral y el respeto por la ley en la doctrina kantiana de la razón práctica, en los pensamientos de Heidegger y Freud en su relación [rapport] a la ley moral y al respeto (en el sentido kantiano). No puedo aquí reconstituir los modos y trayectos de ese hostigamiento. Pero, para designar sus principales títulos y *topoi*, digamos que la primera cuestión trataba sobre el estatuto extraño del ejemplo, el símbolo y el tipo en la doctrina kantiana. Como ustedes lo saben, Kant habla de una *típica* y no de un esquematismo de la razón práctica; de una presentación *simbólica* del bien moral (lo bello como símbolo de la moralidad, en el § 59 de la *Crítica del Juicio*); y finalmente de un respeto que, si bien nunca se dirige a las cosas, no se dirige a las personas sino en tanto que ellas dan el *ejemplo* de la ley moral: se debe respeto solamente a la ley moral, que es la única causa de ese respeto aunque ella misma nunca se presenta. Se trataba también del «como si» (*als ob*) en la segunda enunciación del imperativo categórico: «Actúa como si la máxima de tu acción debería convertirse por tu voluntad ley universal de la naturaleza». Este «como si» nos permite reconciliar la razón práctica con una teleología histórica y con la posibilidad de un progreso al infinito. Había intentado mostrar cómo introduce virtualmente narratividad y ficción al corazón mismo del pensamiento de la ley, en el momento que éste se pone a hablar y a interpelar al sujeto moral. Aunque la instancia de la ley parece excluir toda historicidad y narratividad empírica, en el momento cuando su racionalidad parece extraña a toda ficción y a toda imaginación, sea ella trascendental,³ la instancia de la ley todavía parece ofrecer *a priori* su hospitalidad a estos parásitos. Otros dos motivos me habían retenido, los cuales apuntaban al cuento [récit] de Kafka: el motivo de la altura y lo sublime, que juega ahí una parte esencial; y el motivo de la guardia y del guardián.⁴ No puedo extenderme más en esto y sólo diseño de grosso modo el contexto en el cual he leído *Ante la Ley*. Se trata de un espacio donde es difícil decir si el cuento [récit] de Kafka propone una poderosa elipsis filosófica o si la razón práctica pura guarda en ella misma algo de lo fantástico o de la ficción narrativa. Una

³ Es este el lugar en que el seminario había interrogado la interpretación heideggeriana del «respeto» en su relación a la imaginación trascendental. Cf. *Kant et le problème de la métaphysique*, especialmente § 30.

⁴ Entre otros ejemplos: al final de la *Crítica de la Razón Práctica*, la filosofía es presentada como la guardiana (*Aufbewahrerin*) de la ciencia de la moral pura; es también la «puerta estrecha» (*enge Pforte*) que conduce a la doctrina de la sabiduría.

de las preguntas puede ser así: ¿si la ley, sin estar ella misma atravesada por la literatura, compartiría sus condiciones de posibilidad con la cosa literaria?

Para darle aquí, hoy día, la enunciación más económica a esta cuestión, hablaré de una *comparecencia* del cuento [*récit*] y la ley, que comparecen, que aparecen juntos y se ven convocados el uno ante la otra: el cuento [*récit*], como cierto tipo de *relación* [*relation*], se relaciona [*se rapporte*] a la ley que él relata, compareciendo al hacerlo así ante ella que comparece ante él. Y, sin embargo —lo leeremos luego—, nada se presenta verdaderamente en esa comparecencia; y que esto nos es dado a leer no significa que tendremos prueba o experiencia de ello.

Aparentemente la ley, en cuanto tal, no debería dar lugar a ningún cuento [*récit*]. Para estar investida de su autoridad categórica, la ley debe ser sin historia [*histoire*], sin génesis, sin derivación posible. Tal sería la ley de la ley. La moral pura no tiene historia [*histoire*]: no tiene historia [*histoire*] intrínseca, como Kant parece recordarnos antes que nada. Y cuando uno cuenta historias [*histoires*] sobre este tema, ellas no pueden concernir sino a circunstancias, eventos externos a la ley y, a lo mucho, los modos de su revelación. Como el campesino en el cuento [*récit*] de Kafka, unas relaciones [*relations*] narrativas intentan aproximarse a la ley y hacerla presente, intentan entrar en relación [*relation*] con ella, incluso de entrar en ella, de hacerse *intrínsecas* a ella, pero no pueden. El cuento [*récit*] de estas maniobras sería solamente la relación [*récit*] de aquello que escapa al cuento [*récit*] y que le permanece finalmente inaccesible. Sin embargo, lo inaccesible provoca desde su cercenamiento. Uno no puede tener tratos con la ley, o con la ley de las leyes, ya sea de cerca o de lejos, sin preguntar(se) dónde ella tiene propiamente lugar y de dónde viene. Ahora digo aquí «la ley de las leyes» porque, en el cuento [*récit*] de Kafka, no se sabe de qué especie de ley se trata, aquella de la moral, de la judicial, de la política, incluso de la naturaleza, etc. Se puede suponer que eso que se mantiene invisible y oculto en cada ley es la ley misma, aquello que hace que estas leyes sean leyes, el ser-ley de estas leyes. Ineluctables son la cuestión y la búsqueda; dicho de otro modo: el itinerario hacia el lugar y el origen de la ley. Ésta se da al rehusarse, sin hablar de su procedencia ni de su sitio. Este silencio y discontinuidad constituyen el fenómeno de la ley. Entrar en relación [*relation*] con la ley, con eso que dice «Tu debes» y «Tu no debes», es actuar como si ella no tendría historia o, en todo caso, como si ella ya no dependería de una presentación histórica y, al mismo tiempo, es dejarse fascinar, provocar, apostrofar por la historia de esta no-historia. Es dejarse tentar por lo imposible: una teoría del origen de la ley y, por lo tanto, de su no-origen, de la ley moral, por ejemplo. Freud (a quien, como ustedes saben, Kafka había leído, si bien poco importa aquí esta ley austro-húngara de principios de siglo) inventó el concepto, sino la palabra, «represión» como una respuesta a la cuestión del origen de la ley moral. Eso fue antes que Kafka escribiera *Vor dem Gesetz* (1919) —pero esta relación [*relation*] no tiene interés para nosotros— y más de veinte y cinco años antes de la Segunda Topografía y la teoría del super-yo. Desde las cartas a Fliess, él hace la narración [*il fait le récit*] de presentimientos y premoniciones, con una suerte de fervor inquieto, como si estaría al borde de una revelación:

«Otro presentimiento me dice también, *como si yo ya lo supiera* [cursivas propias, J. D.], aunque de hecho nada sé de ello, que muy pronto descubriré la fuente de la moral». (Carta 64, 31, mayo de 1897.) A esto le siguen algunos cuentos [*récits*] de sueños, y cuatro meses más tarde otra carta declara «la convicción de que no existe en el inconsciente ningún 'índice de realidad', de suerte que es imposible distinguir entre una y otra, entre la verdad y la ficción cargada de afecto». (Carta 69, 21 de septiembre de 1897.) Algunas semanas después, otra carta, de la cual extraigo las siguientes líneas:

. . .Después de los espantosos dolores de parto de las últimas semanas, he dado a luz a un nuevo cuerpo de conocimiento. No totalmente nuevo, a decir verdad; se había mostrado a sí repetidamente y, cada vez, se había retirado. Pero esta vez ha permanecido y ha contemplado la luz del día. Extrañamente, había tenido un presentimiento de tales eventos mucho tiempo antes. Por ejemplo: te había escrito durante el verano que iba a encontrar la fuente de la represión sexual normal (moral, pudor, etc.) y por largo tiempo había fracasado en ello. Antes de las vacaciones te había dicho que mi paciente más importante era yo mismo; y luego, de repente, cuando regresé de las vacaciones, mi auto-análisis —del cual no tenía entonces signo alguno— comenzó de nuevo. Hace unas semanas me vino el deseo de que la represión sea remplazada por la cosa esencial *que se mantiene detrás* [cursivas propias, J.D.] y es eso lo que me ocupa en este momento.

Freud se empeña entonces en unas consideraciones sobre el concepto de represión, sobre la hipótesis de su origen orgánico ligado a la fase de pie, esto es, a cierta *elevación*.⁵ El tránsito a la fase de pie endereza o eleva al hombre que, por lo cual, aleja la nariz de las zonas sexuales, anales o genitales. Este alejamiento ennoblece la altura y deja sus huellas al diferir la acción. Retraso, *différance*,^d elevación ennoblecedora, desviación del olfato lejos del hedor sexual, represión, he ahí el origen de la moral:

Para decirlo crudamente, la memoria huele exactamente mal como huele mal un objeto material. De la misma manera que desviamos con disgusto nuestro órgano sensorial (la cabeza y la nariz) ante los objetos mal olientes, igualmente el pre-consciente y nuestra consciencia se desvían de la memoria. A esto se llama *represión*. ¿Qué resulta de la represión normal? Algo que, libre, conduce a la angustia; si se halla ligada psíquicamente, al rechazo, es decir, que provee la base afectiva para una multitud de procesos intelectuales tales como la moral, el pudor, etc. Todo el conjunto de esas reacciones se efectúa a expensas de la sexualidad (virtual) en vistas de extinción.

Cual sea la pobreza inicial de esa noción de la represión, el único ejemplo de «procesos intelectuales» que Freud da es la ley moral o el pudor. El esquema de la elevación, el movimiento hacia lo alto, todo eso que marca la

⁵ Se debería encadenar este argumento a lo que él [Freud] dirá más tarde de Kant, del imperativo categórico, de la ley moral en nuestro corazón y del cielo estrellado sobre nuestras cabezas.

preposición *sobre* (*über*), es aquí tan determinante como el esquema de la purificación, de la desviación, lejos de lo impuro, de las zonas del cuerpo que huelen mal y que no se deben tocar. La desviación se la hace hacia lo alto. Lo alto (y entonces lo grande) y lo puro, he ahí eso que produciría la represión como origen de la moral; he ahí eso que absolutamente *vale mejor*, el origen del valor y del juicio de valor. Esto es precisado en *Proyecto de una Psicología para Neurólogos*, luego en otras referencias al imperativo categórico, al cielo estrellado sobre nuestras cabezas, etc.

Desde el inicio, y como muchos otros, Freud deseaba entonces escribir una historia [*histoire*] de la ley. Estaba sobre la huella de la ley, y le contaba a Fliess su propia historia [*histoire*] (su auto-análisis, como él dice), la historia [*histoire*] de la pista que él sigue sobre la huella de la ley. Olía el origen de la ley y, para eso, él había debido oler el olor. Empezó, en suma, una gran narrativa [*grand récit*], también un auto-análisis interminable para contar, para dar cuenta del origen de la ley, es decir, del origen de eso que, al cortarse de su origen, interrumpe la historia genealógica [*récit généalogique*]. La ley es intolerante con su propia historia [*histoire*]; ella interviene como una orden que emerge absolutamente, absoluta y desligada de toda procedencia. Aparece como algo que no aparece como tal en el curso de una historia [*histoire*]. En todo caso, no se deja constituir por alguna historia [*histoire*] que daría lugar a una historia [*récit*]. Si habría historia [*histoire*], ésta no sería presentable ni contable: sería la historia [*histoire*] de aquello que no tuvo lugar.

Freud la había sentido, tuvo nariz para eso; la había —así lo dice— «presentido». Y se lo dijo a Fliess, con quien jugó una inenarrable historia [*histoire*] de narices hasta el fin de esa amistad, fin marcado por el envío de una tarjeta postal de dos líneas.⁶ De haber seguido en esta dirección, habríamos debido hablar también de la forma de la nariz: prominente y puntiaguda. Ella ha hecho hablar mucho de sí en los salones del psicoanálisis, pero quizás no se ha estado lo suficientemente atento a la presencia de pelos que no siempre se ocultan púdicamente en el interior de las ventanas de la nariz, al punto que a veces se los debe cortar.

Si ahora, sin tomar en cuenta alguna relación [*rapport*] entre Freud y Kafka, ustedes se colocan ante «*Ante la Ley*» y ante el guardián de la puerta, el *Tühüter*; y si, instalados ante él, como el campesino, lo observan, ¿qué ven ustedes? ¿Por qué detalle, si así se puede decir, estarían ustedes fascinados hasta el punto de aislar y seleccionar ese rasgo? Desde luego que por la abundancia del ornamento peludo, sea natural o artificial, alrededor de las formas puntiagudas y, sobre todo, por la protuberancia nasal. Todo eso es muy negro, y la nariz viene a simbolizar la zona genital que es representada con esos colores oscuros, si bien no es siempre sombría. Dada su situación,

⁶ Fliess había publicado en 1897 una obra sobre las *Rapports entre le nez et les organes sexuels féminins* [Relaciones entre la nariz y los órganos sexuales femeninos]. Otorrinolaringólogo, estimaba muy bien, como se sabe, sus especulaciones sobre la nariz y la bisexualidad, sobre la analogía entre la mucosa nasal y la mucosa genital, tanto en el hombre como en la mujer, sobre la hinchazón de las membranas mucosas nasales y el ritmo de la menstruación.

el campesino no conoce la ley que es siempre la ley de la ciudad, ley de urbes y edificios, de edificaciones protegidas, de verjas y de límites, de espacios cerrados por portones. Se sorprende, entonces, por el guardián de la ley, hombre de la ciudad, y lo mira fijo. «El campesino no había previsto semejantes dificultades. Después de todo, la Ley debería ser accesible a todos y en todo momento, piensa. Pero cuando mira con más detenimiento (*genauer*) al guardián, con su largo abrigo de pieles [*in seinem Pelzmantel*: el peludo atavío artificial, aquel de la ciudad y de la ley, que se va a agregar a la pilosidad natural], su gran nariz puntiaguda [*seine grosse Spitznase*], la larga y negra barba de tártaro (*den langen, dünnen, schwarzen tatarischen Bart*), se decide esperar [literalmente: él decide preferir esperar, *entschliesst er sich, doch lieber zu warten, bis er die Erlaubnis zum Eintritt bekommt*] hasta que él le conceda el permiso para entrar».

La escansión de la secuencia es muy clara. Aunque tenga la apariencia de una simple yuxtaposición narrativa y cronológica, la contigüidad misma y la selección de detalles inducen a una inferencia lógica. La estructura gramatical de la frase da a pensar: pero (tan pronto) cuando [*als*, como, en el momento en que] el campesino percibe al guardián con su nariz puntiaguda y la abundancia de pelo negro, decide esperar, juzga que vale mejor esperar. Es la visión de ese espectáculo del puntiagudo peludo, ante la abundancia de una selva negra que rodea el promontorio, de una punta o una protuberancia nasal que, por una consecuencia extraña y al mismo tiempo completamente simple y natural (se diría aquí *uncanny, unheimlich*), el campesino resuelve, decide. Porque es también un hombre resuelto. ¿Decide él renunciar a entrar después de parecer decidido a entrar? De ningún modo. Decide no decidir aún, decide no decidirse, se decide a no decidir, aplaza, retarda al esperar. Pero, ¿esperar qué? ¿El «permiso para entrar», como está dicho? Pero, como lo han notado ustedes, ese permiso no le había sido rechazado sino bajo la modalidad del aplazamiento: «—Es posible —dice el guardián—, pero ahora, no».

Armémonos de paciencia también. No vayan a creer que yo insisto sobre este cuento [*récit*] a fin de desencaminarlos o hacerlos esperar, en la antecámara de la literatura o la ficción, para un tratamiento propiamente filosófico de la cuestión de la ley, del respeto ante la ley o ante el imperativo categórico. ¿Aquello que nos mantiene detenidos ante la ley, como al campesino, no es también eso que nos paraliza y nos retiene ante un cuento [*récit*], su posibilidad e imposibilidad, su inteligibilidad o ininteligibilidad, su necesidad y su prohibición, y también aquellas cuestiones de la relación [*relation*], de la repetición, de la historia?

Esto parece estar determinado, a primera vista, por el carácter esencialmente inaccesible de la ley, por el hecho, primeramente, que una «primera vista» sea siempre rechazada, como lo daría a entender ya el doblote del título y de las primeras palabras del texto. De cierta manera, *Vor dem Gesetz* es el cuento [*récit*] de esta inaccesibilidad, de esta inaccesibilidad al cuento [*récit*], a la historia [*histoire*] de esa historia [*histoire*] imposible, el mapa de ese trayecto prohibido: sin itinerario, sin método, sin camino para acceder a la ley, a eso que en ella tendría lugar, al

topos de su evento. Tal inaccesibilidad sorprende al campesino en el momento de la mirada, en el instante cuando observa al guardián que es él mismo el observador, el vigilante, el centinela, la figura misma de la vigilancia, se podría decir la conciencia. La pregunta del campesino trata del camino de acceso: ¿no se define la ley justamente por su accesibilidad? ¿No es ella, no *debe* ser ella accesible «a todos y en todo momento»? Aquí podría desplegarse el problema de la ejemplaridad, particularmente en el pensamiento kantiano del «respeto»: éste —como acentúa Kant— no es sino el *efecto* de la ley; el respeto no se lo debe sino a la ley y no comparece en derecho sino *ante la ley*; no se dirige a las personas sino en tanto que ellas dan el ejemplo del hecho de que una ley puede ser respetada. No se accede nunca *directamente* ni a la ley ni a la persona jurídica, nunca se está *inmediatamente* ante alguna de esas autoridades [*instances*] —y el desvío puede ser infinito. La universalidad misma de la ley desborda todo lo finito y, entonces, hace correr ese riesgo.

Pero dejemos eso que nos desviaría también de nuestro cuento [*récit*].

La ley, piensa el campesino, debería ser accesible siempre y a cada uno. Debería ser universal. Recíprocamente, se dice en francés que «a nadie se le supone ignorante de la ley»,^e de la ley positiva, en este caso. A nadie se le supone ignorarla, a condición de no ser analfabeto, de poder leer el texto de la ley o delegar su lectura y aptitud a un abogado, a la representación de un hombre de la ley. A menos que saber leer haga a la ley aún más inaccesible. La lectura puede, en efecto, revelar que un texto es intocable, propiamente intangible, *porque es legible* y, por la misma razón, ilegible en la medida en que la presencia en él de un sentido perceptible, que puede ser aprehendido, permanece tan oculto como su origen. La ininteligibilidad ya no se opone a la inteligibilidad. Y quizás el hombre es el campesino en tanto que no sabe leer o que, sabiendo leer, aún se relaciona con la ininteligibilidad en eso mismo que parece darse a leer. Quiere ver o tocar la ley, quiere aproximarse, «entrar» en ella, porque quizás él no sabe que la ley no es para ver o tocar, sino para descifrar. Este es quizás el primer signo de su inaccesibilidad o del retardo que ella impone al campesino. Las puertas no están cerradas, están «abiertas, como siempre» (lo dice el texto), pero la ley permanece inaccesible y, si esto prohíbe u obstruye la puerta a la historia genealógica, es también eso lo que mantiene despierto el deseo por el origen y el instinto genealógico, que se sofocan tanto ante el proceso de engendramiento de la ley como ante la generación paternal. La investigación histórica conduce a la *relación* [*relation*] hacia la exhibición imposible de un sitio y de un evento, de un tener-lugar donde surge la ley como prohibición.

La ley como prohibición: abandono esta fórmula, la dejo en suspenso por el tiempo que dura un desvío.

Cuando Freud va más allá de su esquema inicial sobre el origen de la moral, cuando nombra el imperativo categórico en el sentido kantiano, lo hace al interior de un esquema de apariencia histórica. Un cuento [*récit*] reenvía a la historicidad singular de un evento, a saber, la muerte del padre primitivo. La conclusión de *Tótem y Tabú* (1912) lo recuerda claramente:

Los primeros preceptos y las primeras restricciones éticas de las sociedades primitivas debían ser concebidas por nosotros como una reacción provocada por un acto que fue para sus autores el origen del concepto del 'crimen'. Arrepintiéndose de ese acto [pero ¿cómo y por qué si es *antes* de la moral, *antes* de la ley? J. D.], habían decidido que eso no debía nunca repetirse y que, en todo caso, su ejecución ya no sería para nadie una fuente de ventajas o beneficios. Ese sentimiento de responsabilidad, fecundo en creaciones de todos los géneros, no está apagado entre nosotros. Nos lo encontramos en el neurótico que lo expresa de una manera antisocial, estableciendo nuevas prescripciones morales, imaginando nuevas restricciones a título de expiación por malas acciones cometidas y medidas preventivas contra posibles malas acciones futuras.

Hablando luego de las comidas totémicas y de la «primera fiesta de la humanidad» que conmemora la muerte del padre y el origen de la moral, Freud insiste sobre la ambivalencia de los hijos respecto al padre; en un movimiento que yo lo llamaría justamente arrepentimiento, él mismo agrega una nota. Ésta me importa mucho. Explica el exceso de ternura por el incremento de horror que confería al crimen su total inutilidad: «Ninguno de los hijos podía realizar su deseo primitivo de tomar el lugar del padre». El asesinato fracasa porque el padre muerto detenta aún más poder. ¿No es la mejor manera de matarlo mantenerlo vivo (finito)? ¿Y no es la mejor manera de mantenerlo en vida el asesinato? Ahora bien, el fracaso —especifica Freud— favorece la reacción moral. Entonces, la moral nace de un crimen inútil que en el fondo no mata a nadie, que viene demasiado pronto o demasiado tarde, que no pone fin a ningún poder y, a decir verdad, que nada inaugura ya que, antes del crimen, debía ser *ya* posible el arrepentimiento y, por lo tanto, la moral. Freud parece aferrarse a la realidad de un evento, pero ese evento es una suerte de no-evento, evento de nada, cuasi-evento que llama y anula a la vez la relación [*relation*] narrativa. La eficacia de la «acción» o «mala acción» requiere que esté de alguna manera tramada con ficción. Todo eso ocurre como si... La culpabilidad no es menos efectiva ni dolorosa: «El muerto se hace más poderoso que nunca antes en vida; esto lo constatamos aún ahora en los destinos humanos». Ya que el padre muerto es más poderoso de lo que había sido en vida; ya que él vive mejor aún por su muerte y que, muy lógicamente, habría estado muerto cuando estaba vivo, más muerto en vida que *post mortem*, el asesinato del padre no es un evento en el sentido corriente de esa palabra. Tampoco es el origen de la ley moral. Nadie la habría encontrado en su lugar propio, nadie la habría encarado en su tener-lugar. Evento sin evento, evento puro donde nada ocurre, eventuidad [*événementialité*] de un evento que requiere y anula la relación [*récit*] en su ficción. Nada nuevo ocurre y, sin embargo, este nada nuevo inauguraría la ley, las dos prohibiciones fundamentales del totemismo, asesinato e incesto. No obstante, este evento puro y puramente presumido marca un desgarramiento invisible en la historia [*histoire*]. Se parece a una ficción, a un mito, a una fábula; su relación [*récit*] tiene tal estructura que todas las preguntas planteadas acerca del asunto de la intención de Freud son inevitables y, a la vez, sin la menor pertinencia («¿Creía o no en ello Freud? ¿Mantenía que se trataba de un asesinato histórico y real?», etc.). La estructura de ese evento es tal que uno no tiene que creerlo ni descreerlo.

Como la cuestión de la creencia, la cuestión de la realidad de su referente histórico es, si no anulado, por lo menos irremediabilmente rajado. Apelando y rechazando al cuento [*récit*], ese cuasi-evento se marca de narratividad ficticia (ficción *de* narración como también ficción como narración: narración ficticia en tanto que simulacro de narración y no solamente en tanto que narración de una historia [*histoire*] imaginaria). Es el origen de la literatura al mismo tiempo que el origen de la ley, como el padre muerto, una historia que se cuenta, un rumor que corre, sin autor y sin fin, pero un cuento [*récit*] ineluctable e inolvidable. Sea o no fantástico, que se levante o no de la imaginación, incluso de la imaginación trascendental, que diga o calle el origen de la ilusión óptica, eso no despoja de ninguna manera la necesidad imperiosa de lo que dice, su ley. Ésta es aún más espantosa, fantástica, *unheimlich*, *uncanny*, que si ella emanara de la razón pura, a menos que ésta se halle ligada justamente a un inconsciente fantástico. Desde 1897 —lo cito de nuevo— Freud expresaba su «convicción de que no existe en el inconsciente ningún ‘indicio de realidad’, de tal suerte que es imposible distinguir la verdad de la ficción cargada de afecto».

Si la ley es fantástica, si su sitio original y su tener-lugar tienen virtud de fábula, se comprende que «*das Gesetz*» permanece esencialmente inaccesible incluso cuando ella misma, la ley, se presenta o se promete. De una búsqueda para alcanzarla, para mantenerse ante ella, cara a cara y respetuosamente, o para introducirse a ella y en ella, el cuento [*récit*] se vuelve el imposible cuento [*récit*] de lo imposible. El cuento [*récit*] de la prohibición es un cuento [*récit*] prohibido.

¿Quería el campesino entrar en la ley o solamente en el lugar donde ella es guardada? Eso no es claro; la alternativa es quizá falsa ya que la ley es ella misma una suerte de lugar, un *topos* y un tener-lugar. En todo caso, el campesino, que es también un hombre *antes de la ley*, como la naturaleza antes de la ciudad, no desea quedarse ante la ley, en la situación del guardián. Éste también se mantiene *ante la ley*. Esto puede querer decir que la respeta: mantenerse ante la ley, comparecer ante ella es someterse a ella, respetarla, con mayor motivo porque el respeto mantiene distancia, mantiene en el otro lado, prohibiendo contacto o penetración. Pero también esto puede querer decir que, de pie ante la ley, el guardián la hace respetar. Encargado de la vigilancia, él monta guardia *ante ella* dándole la espalda, sin darle la cara, sin estar «*in front*» *of it*, centinela que vigila la entrada al edificio y que mantiene a una distancia respetuosa a los visitantes que se *presentan* ante el castillo. Así, la inscripción «ante la ley» se divide una vez más. Ya era doble en alguna medida, según el lugar textual: título o *las primeras palabras del cuento*. Se desdobra de nuevo en lo que dice o describe: una división de territorio y una absoluta oposición en la escena respecto a la ley. Las dos personas del cuento [*récit*], el guardián y el campesino, están ambas ante la ley, pero como para hablar se encaran, su posición «ante la ley» es una oposición. Uno de los dos, el guardián, le da la espalda a la ley, ante la cual se halla, sin embargo (*Vor dem Gesetz steht ein Türhüter*). El campesino, en cambio, se halla también ante la ley, pero en una posición contraria, ya que se puede suponer que, listo para entrar, él la encara. Los dos protagonistas son igualmente servidores ante la ley, pero se

oponen el uno al otro en cada lado de una línea de inversión, cuya marca en el texto no es otra que la separación entre el título y el cuerpo de la narrativa. Doble inscripción de «*Vor dem Gesetz*» alrededor de una línea invisible que divide, separa y que de sí misma hace divisible una expresión única. Ella desdobra la raya.

Esto no es posible sino con el surgir de la instancia intituyente, en su función tópica y jurídica. Es por esto que yo estoy interesado en el cuento [*récit*] intitulado así en vez que en el pasaje de *El Proceso* que cuenta casi la misma historia sin llevar evidentemente ningún título. En alemán como en francés, «Ante la ley» se entiende corrientemente en el sentido de la comparecencia respetuosa y sumisa de un sujeto que se presenta ante los representantes o los guardianes de la ley. Se presenta ante los representantes: la ley en persona, si así se puede hablar, nunca está presente, aunque «ante la ley» parece significar «en presencia de la ley». Entonces, el hombre está de cara a la ley sin jamás encararla. Puede estar *in front of it*, sin que nunca la afronte. Las primeras palabras del cuento, atrapadas por una frase —la cual no es seguro que sea simplemente el título en estado de interrupción («*Vor dem Gesetz*», «*Vor dem Gesetz steht ein Türhüter*»)—, se ponen a significar totalmente otra cosa, quizás incluso lo contrario del título que, sin embargo, las reproduce, del mismo modo como a veces ciertos poemas reciben por título el principio de un primer verso. Lo repito: la estructura y función de dos ocurrencias, de dos eventos de la misma marca, son ciertamente heterogéneos, pero como esos dos eventos diferentes e idénticos no se encadenan en una secuencia narrativa o una secuencia lógica, es imposible decir que el uno precede al otro según algún orden cualquiera. Ambos son totalmente primeros en su orden, y ninguno de los dos homónimos cita al otro, aun si fueran dos sinónimos. El evento intituyente da al texto su ley y su nombre, pero es un *coup de force*, por ejemplo, con respecto a *El Proceso*, del cual el cuento [*récit*] es arrancado para formar otra institución. Sin entrar todavía en la secuencia narrativa, el evento intituyente abre una escena, da a lugar a un sistema topográfico de la ley que prescribe las dos posiciones inversas y adversas, el antagonismo de dos personajes interesados del mismo modo en ella. La frase intituyente describe a aquél que da la espalda a la ley (dar la espalda es también ignorar, descuidar, incluso transgredir) no para que la ley se presente o para que uno sea presentado a ella sino, por el contrario, para prohibir toda presentación. Y aquél que la encara no ve a nadie más que a aquél que le da la espalda a ella. Ninguno de los dos está en presencia de la ley. Los dos únicos personajes del cuento [*récit*] están ciegos y separados, separados el uno del otro y separados de la ley. Tal es la modalidad de esa relación [*rapport*], de esa relación [*relation*], de esa relación [*récit*]: ceguera y separación, una suerte de sin-relación [*sans-rapport*]. Porque —no lo olvidemos— el guardián está también separado de la ley por otros guardianes —él mismo lo dice—, uno más poderoso que otro (*einer mächtiger als der andere*): «. . .yo soy poderoso. Y yo soy sólo el último de los guardianes [en la jerarquía, *der unterste*]. De sala en sala irás encontrando guardianes cada vez más poderosos. Ni siquiera yo puedo soportar la vista (*den Anblick... ertragen*) del tercero». El último de los guardianes es el primero en ver al campesino. El primero en el orden de la narración [*récit*] es el último en el orden de la ley y en la jerarquía de sus

representantes. Y ese primer-último guardián no ve nunca a la ley: ni siquiera soporta la mirada de los guardianes que están *ante* él (antes y arriba de él). Esto está inscrito en su título de guardián de la puerta. Y él se halla a plena vista, observado incluso por el hombre que, *a su vista*, decide nada decidir o juzga que él no tiene que detener su juicio. Digo «el hombre» para referirme al campesino, como a veces sucede en el cuento [*récit*], que sugiere que el guardián ya no es quizás simplemente un hombre, y que ese hombre es tanto el Hombre como también cualquiera, el sujeto anónimo de la ley. Éste, por tanto, resuelve «decidir esperar» en el instante cuando su atención es atraída por la pilosidad y la nariz puntiaguda del guardián. Su resolución de no-resolución hace que el cuento [*récit*] sea y que dure. El permiso —les había recordado— estaba en apariencia rechazado, pero en verdad estaba retardado, aplazado, diferido. Todo es cuestión de tiempo, y es el tiempo del cuento [*récit*]; pero el tiempo mismo no aparece sino hasta el aplazamiento de la presentación, hasta la ley del retardo o del avance de la ley, según ese anacronismo de la relación [*relation*].

La prohibición presente de la ley no es una prohibición en el sentido de una coacción imperativa, es una *différance*. Porque, después de haberle preguntado si «más tarde», el guardián precisa: «Si tanto te atrae, intenta entrar a pesar de mi prohibición». Más antes le había dicho: «pero ahora, no». Luego se hace a un lado y deja que el hombre se incline para mirar por la puerta al interior. La puerta —está así precisado— queda siempre abierta. Marca el límite sin ser ella misma un obstáculo o una barrera. Marca, pero no es nada consistente, opaca, infranqueable. Deja ver el interior (*in das Innere*), no a la ley misma, sin duda, sino el interior de lugares aparentemente vacíos y provisoriamente prohibidos. La puerta está físicamente abierta, el guardián no se interpone por la fuerza. Es su discurso que opera en el límite, no para prohibir directamente, sino para interrumpir y diferir el pasaje o el pase. El hombre dispone de la libertad natural o física de penetrar en los lugares, sino en la ley. Entonces —se debe constatarlo bien —, él debe, y bien que debe, prohibirse a sí mismo de entrar. El debe obligarse a sí mismo, darse la orden de obedecer no a la ley sino de *no acceder* [*ne pas accéder*]^f a la ley que, en suma, le hace decir o le deja saber esto: no vengas a mí, yo te ordeno aún no venir a mí; es allí y en esto que yo soy la ley y que tu accederás a mi demanda, sin acceder a mí.

Porque la ley es la prohibición y está prohibida [*l'interdit*]. Nombre y atributo. Tal sería la aterradora *double-bind*⁹ de su tener-lugar propio. Ella es prohibición: esto no significa que ella prohíbe, sino que ella misma está prohibida, que es un lugar prohibido. Ella se prohíbe y se contradice al poner al hombre en su propia contradicción:⁷ uno no puede llegar a la ley, y para

⁷ Esta contradicción no es, sin duda, simplemente la de una ley, que en sí misma supone y, por lo tanto, produce la transgresión, la relación [*rapport*] activa o actual al pecado, a la falta. Quizás *Ante la Ley* da a leer, en una suerte de movimiento trastornado o tembloroso entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, un texto que así se halla a la vez archivado y alterado, a saber, la *Epístola a los Romanos*, 7. Se debería consagrar más tiempo a la relación [*rapport*] entre esos dos textos. Pablo recuerda allí a sus hermanos, «gentes que conocen la ley», que «la ley ejerce su poder sobre el hombre mientras viva». Y la muerte del Cristo sería la muerte de esa ley antigua por la cual uno «conocía» el pecado: muertos juntos con el Cristo, estamos liberados, absueltos de esa ley, estamos muertos para esta ley, para la vetustez de su «letra»

tener una relación [*rapport*] con respeto, *uno debe no, uno no debe* tener relación con ella [*il faut ne pas, il ne faut pas avoir rapport à elle*], *se debe interrumpir la relación* [*relation*]. No se debe entrar en relación [*relation*] sino con sus representantes, con sus ejemplos, sus guardianes. Y éstos son tanto interruptores como mensajeros. No se debe saber qué es ella, eso que es, dónde está, dónde y cómo se presenta, de dónde viene y de dónde habla. He aquí lo que *se debe* al *se debe* de la ley. *Ci falt*, como se escribía en la Edad Media al final de una narración [*récit*].⁸

He ahí el proceso, el juicio, el procedimiento y el *Urteil*, la división originaria de la ley. La ley está prohibida. Pero esa auto-prohibición contradictoria deja al hombre auto-determinarse «libremente», aunque esa libertad se anula como auto-prohibición de entrar en la ley. Ante la ley, el hombre es sujeto de la ley, compareciendo ante ella. Por cierto. Pero al estar *ante* ella porque no puede allí entrar, él está también *fuera de la ley*.^h Él no está ni bajo la ley ni en la ley. Sujeto de la ley: fuera de la ley. Que el hombre se inclina para ver el interior deja suponer que por el momento él es más grande que la puerta abierta, y esta cuestión de la talla todavía nos espera. Luego de haber observado atentamente al guardián, entonces se decide a esperar un permiso a la vez dado y diferido, aunque el primer guardián le permite anticipar que ése será indefinidamente diferido. Detrás del primer guardián hay otros, un número indeterminado; quizás son ellos innumerables, más y más poderosos y, por eso, más y más y más prohibitivos, poderosos del poder diferir. Su poder es la *différance*, una *différance* interminable ya que ella dura «días y años» y hasta el fin del hombre. *Différance* hasta la muerte, por la muerte, sin fin porque acabada. Representado por el guardián, el discurso de la ley no dice «no», sino «no aún», indefinidamente. Por eso nuestro empeño en un cuento [*récit*] que está perfectamente acabado y, a la vez, brutalmente interrumpido, primitivamente interrumpido, se podría decir.

Lo que es retardado no es una tal o cual experiencia, el acceso a algún goce, a algún bien —sea supremo—, la posesión o penetración de algo o de alguien. Lo que es diferido por siempre, hasta la muerte, es la entrada en la ley misma, que no es otra que aquella misma que dicta el retardo. La ley prohíbe interfiriendo y difiriendo la «*férance*», la relación [*rapport*], la relación [*relation*], la referencia. Lo que *no debe* y no puede ser aproximado es el origen de la *différance*: no debe ser presentado, representado ni, sobre todo, penetrado. He ahí la ley de la ley, el proceso de una ley de cuyo sujeto no se puede nunca decir «he ahí», aquí o allá. Y ella no es ni natural ni institucional; nunca se llega a ella y, en el fondo de su tener-lugar original y propio, ella no llega nunca. Ella es aún más «sofisticada» —si así puedo

en todo caso, y la servimos en un «espíritu» nuevo. Y Pablo agrega que él vivía cuando estaba sin ley; y que cuando, con la ley, vino el mandamiento, él murió.

⁸ «*Ci falt*: este tópico conclusivo, mediante el cual el escritor de la Edad Media marca el fin de su obra antes de darle título o de nombrarse, no figura, y por buena causa, en el *Conte du Graal*, novela inacabada de Chrétien de Troyes. Derivado del latín *fallere*, que ha dado '*faillir*' ('caer' y 'engañar') y '*falloir*' ('carecer de'), el verbo *falt* (o *faut*), en el antiguo francés *ci falt*, ha tomado el sentido de 'aquí acaba' sin perder, sin embargo, la idea de 'carencia', de 'falla'. Así, la obra se acaba ahí donde ella comienza a carecer.» Roger Dragonetti, op. cit., 9. La tesis de ese libro es —conviene ahora recordarlo— que «el *Conte du Graal* estaba perfectamente acabado» (*ibid.*).

decirlo— que la convención del convencionalismo que uno atribuye convencionalmente a lo sofistas. Es siempre un misterio: a la vez un secreto, cuya detentación es simulada por una casta —por ejemplo, la nobleza de la que Kafka habla en *Sobre la Cuestión de las Leyes*—, y una delegación al secreto. Éste no es nada —y éste es el secreto a guardar bien, nada ya sea presente o presentable, pero esa nada debe ser guardada bien, debe ser muy guardada. A esa guardia es delegada la nobleza. La nobleza no es sino eso y, como lo sugiere *Sobre la Cuestión de las Leyes*, el pueblo correría demasiados riesgos al privarse de aquella. No comprendería nada de la esencia de la ley. Si la nobleza es requerida, es porque esa esencia no tiene esencia, no puede ser ni estar allí. Es tanto obscena como impresentable —y se debe dejar que los nobles se hagan cargo de ella. Se debe ser noble para eso. A menos que sea necesario ser Dios.

En el fondo, he ahí una situación donde nunca se trata de un asunto de proceso o juicio; ni veredicto ni sentencia, lo cual es más aterrador. Hay alguna ley, alguna ley que *no está ahí pero que la hay*. El juicio no llega. Y en este otro sentido, el hombre de la naturaleza no es solamente sujeto de la ley fuera de la ley, sino también, de modo infinito, pero finito, el prejuzgado. Prejuzgado, no en tanto que juzgado de antemano, sino en cuanto que está antes de un juicio que siempre se prepara y se hace esperar. Prejuzgado como antes de ser juzgado, anticipando a la ley que significa —que sólo significa— «más tarde».

Si esto concierne a la esencia de la ley, es que ella no tiene esencia. Ella se sustrae de esta esencia del ser que sería la presencia. Su «verdad» es esa no-verdad de la cual Heidegger dice que es la verdad de la verdad. En tanto tal, verdad sin verdad, *ella se guarda*, se guarda sin guardarse, guardada por un guardián que no guarda nada, quedando la puerta abierta, abierta a nada. Como la verdad, la ley sería la guardia misma (*Wahrheit*), solamente la guardia. Y esta mirada singular entre el guardián y el hombre.

Pero, más allá de una mirada, más allá del ente (la ley no es nada que esté presente), la ley llama en silencio. Incluso antes de la conciencia moral en tanto tal, la ley obliga a responder, ordena a la responsabilidad y a la guardia. Pone en movimiento tanto al guardián como al hombre, esa pareja singular, atrayéndoles a ella y deteniéndoles ante ella. Determina el ser-para-la-muerte ante ella. Un ínfimo desplazamiento más y el guardián de la ley (*Hüter*) se asemejaría al pastor del Ser (*Hirt*). Creo en la necesidad de este «acercamiento», como se dice, pero bajo la proximidad, quizá bajo la metonimia (la ley: otro nombre para el Ser; el Ser: otro nombre para la ley; en ambos casos, lo «trascendente», como Heidegger dice del Ser), tal vez se oculta y se guarda aún el abismo de una diferencia.

El cuento [*récit*] (de aquello que nunca ocurre) no nos dice qué clase de ley se manifiesta así en su no-manifestación: ¿ley natural, moral, judicial o política? En cuanto a su género, en alemán es gramaticalmente neutra, *das Gesetz*, ni femenina ni masculina. En francés, lo femenino determina un contagio semántico que no se puede olvidar tanto como no se puede olvidar al lenguaje como medio elemental de la ley. En *La folie du jour* de Maurice

Blanchot, se puede hablar de una *aparición* de la ley, y es una «silueta» femenina: ni hombre ni mujer, sino una silueta de mujer venida a hacer pareja con el cuasi-narrador de una narración prohibida o imposible (esa es la historia [*récit*] de esa no-historia [*non-récit*]). El «yo» del narrador asusta a la ley. Es la ley que parece tener miedo y se bate en retirada. En cuanto al narrador —otra analogía que no tiene relación [*rapport*] con *Ante la ley*—, él cuenta cómo ha tenido que comparecer ante los representantes de la ley (policías, jueces o doctores), hombres que exigían de él una relación [*récit*]; una relación [*récit*] que no podía dar, pero que llegaba a ser aquella misma que él proponía para relatar lo imposible.

Aquí no se sabe *lo que es*, se ignora *quién es das Gesetz*. Y, entonces, quizá comienza la literatura. Un texto filosófico, científico, histórico, un texto de saber o de información, no abandonaría un nombre a un no-saber, al menos no lo haría sino por accidente y no de forma esencial o constitutiva. Aquí no se sabe la ley, no se tiene con ella una relación [*rapport*] de saber;⁹ ella no es un sujeto ni un objeto *ante* los cuales habría que permanecer. Nada (se) mantiene a(n)te la ley. Ella no es una mujer ni una figura femenina, aun si el hombre —*homo* y *vir*— quiere allí penetrar o penetrarla (es eso, justamente, su señuelo). Tampoco la ley es un hombre; ella es neutra, más allá del género gramatical y sexual, ella que permanece indiferente, impasible, poco preocupada en responder sí o *no*. Deja que el hombre se determine libremente, lo deja esperar, lo abandona. Es neutra, ni femenina ni masculina, indiferente porque no se sabe si es una persona (respetable) o una cosa, quién o qué. La ley se produce (sin mostrarse y, por lo tanto, sin producirse) en el espacio de ese no-saber. El guardián vigila ese teatro de lo invisible, y el hombre desea mirar adentro *inclinándose*. ¿Sería la ley baja, más baja que él? O más bien, ¿se inclina él respetuosamente ante eso que el narrador de *La folie du jour* llama la «rodilla» de la Ley? A menos que la ley esté acostada o, como se dice también de la justicia o de su representación, «sentada». La ley no se mantendría en pie, y eso es quizás otra dificultad para quien quisiera ponerse *ante* ella. Toda la escenografía del cuento [*récit*] es un drama del estar de pie y del sentarse. Al comienzo, en el origen de la historia [*histoire*], el guardián y el hombre están erguidos, de pie, uno de cara al otro. Al final del texto, en el fin interminable pero interrumpido de la historia [*histoire*], en el final del hombre, en el final de su vida, el guardián es mucho más grande que su interlocutor. Ése debe ahora inclinarse, desde una altura que *sobresale*; y la historia [*histoire*] de la ley marca el surgir del *sobre*, o la diferencia de tamaño (*Grössenunterschied*). Ésta se modifica progresivamente en detrimento del hombre. Parece medir el tiempo de la historia [*histoire*]. En el intervalo, que es la mitad del texto, también en la mitad de la vida del hombre después de que ha decidido esperar, el guardián le da un banquillo y le hace sentarse. El hombre permanece allá, sentado «días y años», toda su vida. Termina por recaer —como se dice— en la infancia. La diferencia de tamaño puede también significar la relación [*rapport*] entre generaciones. El niño muere viejo como un niño pequeño (de

⁹ Cf. *Au juste*, «Una política del juicio», p. 141: «No hay saber en materia de ética. Y, por lo tanto, tampoco habría saber en materia de política» [Derrida se refiere al libro de Lyotard].

cuatro, dos, luego tres patas —y tengan en cuenta también el banquillo) ante un guardián que crece, de pie y sobre-vigilando.

La ley se calla, y de ella no se nos dice nada. Nada, su nombre solamente, su nombre común y nada más. En alemán es escrito con mayúscula, como un nombre propio. No se sabe lo que es, quién es, o dónde se encuentra. ¿Es una cosa, una persona, un discurso, una voz, un escrito o simplemente una nada que difiere incesantemente el acceso a sí, prohibiéndose a sí misma a fin de convertirse en algo o en alguien?

El niño viejo termina por volverse casi ciego, pero apenas lo sabe: «Finalmente su vista se debilita y ya no sabe si en la realidad está oscureciendo o si le engañan los ojos. Pero en aquellas penumbras descubre un resplandor inextinguible que emerge de las puertas de la Ley». Este es el momento más religioso de la escritura.

Analogía con la ley judía: Hegel cuenta e interpreta a su manera la experiencia de Pompeyo. Con curiosidad acerca de lo que había detrás de las puertas del Tabernáculo que albergaba a lo Santísimo de lo santo, este cónsul se aproximó al lugar más interior del Templo, al centro (*Mittelpunkt*) de adoración. Buscaba —dice Hegel— «un ser, una esencia ofrecida a su meditación, alguna cosa que tenga pleno sentido (*sinnvolles*) para ser propuesta a su respeto; y cuando creyó entrar en ese secreto (*Geheimnis*), ante el espectáculo último, se sintió misticado [*mystifié*],ⁱ engañado, embaucado (*getauscht*). Encontró lo que buscaba en ‘un espacio vacío’ y concluyó de esto que el propio secreto era él mismo de cabo a cabo extraño a ellos, a los judíos; que estaba de cabo a cabo fuera de ellos, fuera de su vista y fuera de sus sentidos (*ungesehen und ungefühlt*)».

Este tópico diferencial difiere, guardián después de guardián, dentro de la polaridad de lo alto y lo bajo, de lo lejos y lo próximo (*fort/da*), del ahora y el más tarde. El mismo tópico sin lugar propio, el mismo atópico, la misma locura difiere la ley como la nada que se prohíbe y como el neutro que anula las oposiciones. Este atópico anula lo que tiene lugar, el evento mismo. Esta anulación da nacimiento a la ley, ante como delante y ante como detrás. Es por esto que hay y no hay lugar para un cuento [*récit*]. El atópico diferencial empuja a la repetición del cuento [*récit*] *ante la ley*. Le confiere lo que le quita, su título de cuento [*récit*]. Esto vale tanto para el texto firmado por Kafka, y que lleva el título *Ante la Ley*, como también para ese momento de *El Proceso* que parece contar casi la misma historia [*histoire*], pasaje que comprende todo *El Proceso* en la escena de *Ante la Ley*.

Sería tentador, más allá de los límites de esta lectura, reconstituir este cuento sin cuento [*récit sans récit*] en la envoltura elíptica de la *Crítica de la Razón Práctica*, por ejemplo, o en *Tótem y Tabú*. Pero, por muy lejos que podamos avanzar en ese sentido, nunca podremos explicar la parábola de una relación [*récit*] considerada «literaria» con la ayuda de contenidos semánticos de origen filosófico o psicoanalítico, sacando de ello algún saber. Hemos percibido la necesidad de ello. La ficción de este cuento [*récit*] último, que nos roba de todo evento, este cuento [*récit*] puro o cuento sin cuento

[*récit sans récit*] se halla implicado tanto con la filosofía, la ciencia o el psicoanálisis como con la dicha literatura.

Yo concluyo. Estas son las últimas palabras del guardián: «Ahora cerraré», yo cierro la puerta, yo concluyo (*Ich gehe jetzt und schliesse ihn*).

En cierto código médico, la expresión *ante portas* designa el lugar de la eyaculación precoz, de la cual Freud ha pretendido redactar la ficha clínica, la etiología y la sintomatología. ¿En el texto o ante el texto intitulado *Vor dem Gesetz* (*vor*, preposición en primer lugar inscrita en el título puesto a la cabeza de «ante la ley»), lo que ocurre o no ocurre, su lugar o no lugar *ante portas*, no es precisamente el himen con la ley, la penetración (*Eintritt*) en la ley? El aplazamiento hasta la muerte del niño viejo, el pequeño viejo, puede también interpretarse muy bien como una no-penetración por eyaculación precoz o por no-eyaculación. El resultado es el mismo, el juicio, la conclusión. El tabernáculo permanece vacío y la diseminación fatal. La relación [*rapport*] con la ley permanece interrumpida, una sin-relación [*sans-rapport*] que uno no debería apresurarse a comprenderla a partir del paradigma genital o sexual, del *coitus interruptus* o nulo, de la impotencia o las neurosis que Freud ahí descifra. ¿N'y a-t-il pas lieu [no hay lugar] para interrogar lo que nosotros llamamos tranquilamente relación [*rapport*] sexual a partir de un cuento sin cuento [*récit sans récit*] de la ley? Se puede apostar que los placeres llamados normales no se sustraerían de ese cuestionar.

N'y a-t-il pas lieu para interrogar, decía en francés y de modo poco traducible. Esto sobrentendía: «se debe» interrogar. El modismo francés que aquí hace la ley también pronuncia la ley: *il y a lieu de* significa *il faut*, «está prescrito» o «es oportuno, necesario que...». Es ordenado por una ley.

¿No es eso lo que en suma dice el guardián? ¿No es esto: «hay lugar para ti, aquí,..», hay lugar para ti? Para qué, no se sabe, pero hay lugar. El guardián no está *ante portas* sino *ante portam*. Prohibiendo nada, no vigila las puertas sino la puerta. Y él insiste sobre la unicidad de esta puerta singular. La ley no es ni la multiplicidad ni, como se cree, una generalidad universal. Es siempre un modismo: he ahí la sofisticación del pensamiento del kantismo. Su puerta solamente te concierne a ti: es única y está singularmente destinada, determinada para ti (*nur für dich bestimmt*). En el momento en que el hombre llega a su fin —pronto va a morir—, el guardián le señala que él no llega a su destino, o que su destino no le llega a él. El hombre llega a su fin sin llegar a su fin. La puerta de entrada está destinada a él y sólo a él le espera; llega pero no llega a entrar allí; no llega a allí llegar [*il n'arrive pas à y arriver*].¹ Tal es la relación [*récit*] de un evento que llega a no llegar [que le ocurre no ocurrir...]. El guardián de la puerta reconoce que el hombre llega ya a su fin y, para alcanzar a su oído en vías de desaparición, grita: «Nadie más podía entrar por aquí, porque esta entrada estaba destinada a ti solamente. Ahora cerraré».

Ésta es, entonces, la última palabra, la conclusión o clausura del cuento [*récit*].

El texto sería la puerta, la entrada (*Eingang*), lo que el guardián viene de cerrar. Y, para concluir, comenzaré desde esta sentencia (detención, juicio) [*je partirai de cette sentence (arrêt ou jugement)*],^k desde esta conclusión del guardián. Al cerrar la cosa él habrá cerrado el texto que, sin embargo, se cierra sobre nada. El cuento «*Ante la Ley*» no contaría ni describiría nada sino a sí mismo en tanto que texto. Haría solamente eso o haría también eso. No por una reflexión especular segura de alguna transparencia auto-referente —e insisto sobre este punto—, sino por la ininteligibilidad del texto, si se entiende por esto la imposibilidad —ésta en que nosotros también estamos— de acceder a su propio sentido y al contenido quizás inconsistente que guarda celosamente en reserva. El texto se guarda como la ley. Habla solamente de sí mismo, es decir, de su no-identidad en sí. No llega ni permite que alguien llegue a él mismo. Es la ley, hace la ley y deja al lector ante la ley.

Precisemos. Estamos ante este texto que, no diciendo nada claro y no presentando un contenido identificable más allá del cuento [*récit*] mismo, excepto por una *différance* interminable hasta la muerte, permanece, sin embargo, rigurosamente intangible. Intangible: por esto yo comprendo inaccesible al contacto, inconquistable y, finalmente, imposible de aprehender, incomprensible; pero también eso a lo que tenemos el *derecho* a tocar. Este es un texto «original», como se dice: es prohibido o ilegítimo transformarlo o deformarlo, tocar su forma. A pesar de la no-identidad en sí de su sentido o destino; a pesar de su esencial ininteligibilidad, su «forma» se presenta y se per-forma [*performe*] como una suerte de identidad personal que tiene derecho al respeto absoluto. Si alguien cambiaría en él una palabra o alteraría una oración, un juez podría siempre declarar que ha habido transgresión, violencia, infidelidad. Una mala traducción será siempre llamada a comparecer ante la versión supuesta la original que, como se dice, *hace referencia* [que actúa como un punto de referencia], autorizada como es por el autor o sus derechohabientes, identificada por su título que, de acuerdo al estado civil, es su nombre propio, y enmarcada entre su primera y última palabra. Cualquiera que dañe la identidad original de este texto podría tener que comparecer ante la ley. Esto podría ocurrir a todo lector en presencia del texto: al crítico, al editor, al traductor, a los herederos, a los profesores. Todos éstos son guardianes y, al mismo tiempo, campesinos. En los dos lados del límite.

Decía el título y las primeras palabras: éstas son «*Ante la Ley*», precisamente y, de nuevo, «*Ante la Ley*». Las últimas palabras son «[Yo] ahora cerraré». Este «yo» del guardián es también el del texto o el de la ley; anuncia la identidad en sí de un *corpus* legado, de una herencia que dice la no-identidad en sí. Ni una [la identidad] ni otra [la no-identidad] son naturales sino, en cambio, el efecto de un performativo jurídico. Éste (y es sin duda a lo que se llama la escritura, el acto y la firma de un «escritor») *pone ante nosotros*, antepone o propone un texto que establece la ley y, ante todo, establece la ley sobre sí mismo. En su mismo acto, el texto produce y pronuncia la ley que le protege y que le hace intangible. Hace y dice; dice lo que hace haciendo lo que dice. Esta posibilidad está implícita en todo texto, incluso cuando no tiene la forma evidentemente auto-referente como en este caso.

Tanto alegórico como tautológico, el cuento [*récit*] de Kafka opera a través de la ingenuamente trama referencial de su narración que pasa por una puerta que ella permite, un límite interno que se abre sobre nada, ante nada, sobre el objeto de ninguna experiencia posible.

Devant la loi, dit le titre. *Vor dem Gesetz*, the title says.

Devant la loi dit le titre. *Vor dem Gesetz* says the title.

El texto lleva su título y versa sobre su título. Su objeto propio, si tuviera uno, ¿no sería el efecto producido por el juego del título? ¿De mostrar y de cubrir en una elipsis la operación poderosa del título dado?

Es más, la puerta separa al título de sí mismo. Está interpuesta entre la expresión «Ante la Ley» como título o nombre propio y la *misma* expresión como *las primeras palabras del cuento*. Divide el origen. Lo hemos dicho, *las primeras palabras del cuento* toman parte del cuento [*récit*], no tienen el mismo valor ni el mismo referente que el título; pero, en tanto que *primeras palabras del cuento*, su pertenencia al *corpus* es singular. Marcan el borde y garantizan así la identidad del *corpus*. Entre los dos eventos de «Ante la Ley», al interior mismo de la repetición, pasa una línea que separa dos límites. Desdobra el límite al dividir la raya. El homónimo, sin embargo, permanece impasible, como si nada ocurriera. Como si nada pasaría.

Yo concluyo. Aquí yo interrumpo este tipo de análisis, que podría ser llevado a cabo más lejos en el detalle y vuelvo a mi cuestión inicial.

¿Qué autorizaría a juzgar que este texto pertenece a la «literatura»? Y, desde esto, ¿qué es la literatura? Me temo que esta cuestión se queda sin respuesta. ¿No traiciona la pregunta una vez más a la rústica simplicidad de un campesino? Pero eso no sería suficiente para descalificarla. La razón del hombre retoma imperturbablemente sus derechos: la pregunta está infatigable en toda época.

Si sustraemos de este texto todos los elementos que podrían pertenecer a otro registro (información cotidiana, historia [*histoire*], saber, filosofía, ficción, etc.; en breve: todo eso que no está necesariamente afiliada a la literatura), sentiremos oscuramente que eso que *opera* y *se conduce* en este texto guarda una relación [*rapport*] esencial con el juego del enmarcar y la lógica paradójica de los límites que introducen una suerte de perturbación en el sistema «normal» de la referencia, mientras *revela* una estructura esencial de la referencialidad. Revelación oscura de la referencialidad que ya no hace referencia, que ya no refiere, no más que la *eventuidad* del evento no es un evento.

Que esto haga una obra, sin embargo, es quizás una señal hacia la literatura. Señal tal vez insuficiente, pero señal necesaria: no hay literatura sin obra, sin performance absolutamente singular; y la irremplazabilidad de rigor recuerda de nuevo las preguntas del campesino cuando el singular cruza lo universal, cuando lo categórico se compromete con lo idiomático, como una literatura

debe hacerlo siempre. Al campesino le dolía comprender la singularidad de un acceso que debía ser universal y que, en verdad, lo era. Su dolor era la literatura.

¿Cómo verificar la sustracción de la cual hablaba hace un instante? Pues bien, esta contraprueba nos sería propuesta por *El Proceso* mismo. Encontramos allí el mismo contenido enmarcado de otra manera, con otro sistema de límites y, sobre todo, sin título propio, sin otro título que el del volumen de varias centenas de páginas. El mismo contenido da lugar, desde el punto de vista literario, a una obra totalmente distinta. Lo que diferencia una obra de otra, si no es el *contenido*, tampoco es la *forma* (la expresión significativa, los fenómenos del lenguaje o de retórica). Son los movimientos del enmarcar y de la referencialidad.

Entonces, estas dos obras, sobre la línea de su extraña filiación, se convierten una para la otra en interpretaciones metonímicas, cada una convirtiéndose en una parte absolutamente independiente de la otra, una parte cada vez más grande que el todo; el título de la otra. Esto no es aún suficiente. Si el enmarcar, el título, la estructura referencial son necesarias para el surgir de la obra literaria como tal, esas condiciones de posibilidad se mantienen todavía muy generales y valen para otros textos a los cuales no soñaríamos reconocerles algún valor literario. Estas posibilidades aseguran a un texto el poder de *hacer la ley*, comenzando por la suya. Pero esto es así bajo la condición de que el texto mismo pueda comparecer ante la ley de otro texto, de un texto más poderoso, vigilado por guardianes más poderosos. En efecto, el texto (por ejemplo el llamado texto «literario», singularmente el cuento [*récit*] de Kafka) ante el cual nosotros, lectores, comparecemos como ante la ley; este texto vigilado por sus guardianes (autor, editor, críticos, universitarios, archivistas, bibliotecarios, juristas, etc.), sólo puede establecer la ley si un sistema de leyes más poderoso (un guardián más poderoso) y, primeramente, el conjunto de leyes o convenciones sociales autorizando esas legitimidades, le garantizan.

Si el texto de Kafka dice todo eso de la literatura, la elipsis poderosa que nos entrega no pertenece totalmente a la literatura. El lugar desde el cual nos habla *de* las leyes de la literatura, de la ley sin la cual ninguna especificidad literaria tomaría forma o consistencia, ese lugar no puede ser simplemente *interior* a la literatura.

Es necesario pensar [*il y a lieu de penser*] *juntamente*, sin duda, cierta historicidad de la ley y cierta historicidad de la literatura. Si yo digo «literatura» en vez de poesía o bellas-letras, es para [re]marcar la hipótesis según la cual la especificidad relativamente moderna de la literatura como tal guarda una relación [*rapport*] esencial y estrecha con un momento de la historia [*histoire*] del derecho. En otra cultura, o en Europa en otro momento de la historia del derecho positivo, de la legislación (explícita o implícita) sobre la propiedad de obras, por ejemplo, en la Edad Media o antes de la Edad Media, la identidad de este texto, su juego con el título, con las firmas, con sus bordes o aquellos de otros *corpus*, todo ese sistema de enmarcar funcionaría de otro modo y con otras garantías convencionales. No se trata

de que durante la Edad Media este texto no habría contado con una protección y una vigilancia institucional.¹⁰ Pero ésta regulaba de otro modo totalmente distinto la identidad de los *corpus*, ofreciéndolos más fácilmente a la iniciativa transformadora de copistas u otros «guardianes», a los injertos practicados por herederos u otros «autores» (anónimos o no, encubiertos o no bajo seudónimos, individuos o colectividades más o menos identificables). Pero, sea cual sea la estructura de la institución jurídica y, por lo tanto, política que viene a garantizar la obra, ésta surge y permanece siempre *ante la ley*. La obra no tiene existencia o consistencia sino bajo las condiciones de la ley y no se convierte en «literaria» sino en cierta época del derecho que regula los problemas de la propiedad de las obras, de la identidad de los *corpus*, del valor de las firmas, de la diferencia entre crear, producir y reproducir, etc. En términos generales, ese derecho se había establecido entre fines del siglo XVII y principios del siglo XIX en Europa. A pesar de eso, el concepto de literatura que mantiene este derecho sobre las obras permanece oscuro. Las leyes positivas a las que me refiero valen también para otras artes y no arrojan alguna luz crítica sobre sus propias presuposiciones conceptuales. Lo que me interesa aquí es que esas presuposiciones oscuras son también el lote de «guardianes»: críticos, académicos, teóricos de la literatura, escritores, filósofos. Todos ellos deben apelar a una ley, comparecer ante ella, tanto velar por ella como dejarse vigilar por ella. Todos ellos la interrogan inocentemente respecto a lo singular y lo universal, y ninguno de ellos recibe una respuesta que no implique la *différance*: (no) más ley y (no) más literatura [*plus de loi et plus de littérature*].

En ese sentido, el texto de Kafka quizás dice también del estar-ante-la-ley de todo texto. Lo dice mediante elipsis, avanzándolo y, al mismo tiempo, retirándolo. No pertenece solamente a la literatura de un periodo dado en tanto que él mismo está ante la ley (que la articula él mismo), ante un cierto tipo de ley. El texto también señala oblicuamente a la literatura; habla de sí mismo como de un efecto literario y, a consecuencia de esto, sobrepasa a la literatura de la que habla.

Pero, ¿no es necesario [*n'y a-t-il pas lieu de*] que toda literatura sobrepase a la literatura? ¿Qué sería una literatura que sería solamente eso que ella es, literatura? Ya no sería ella misma si ella sería ella misma. Esto también pertenece a la *elipsis* de *Ante la Ley*. Sin duda no se puede hablar de la «literariedad» como de una *pertenencia* a la literatura, como de la inclusión de un fenómeno o de un objeto, incluso de una obra, en un campo, un dominio, una región cuyas fronteras serían puras y cuyos títulos serían indivisibles. La obra —el opus— no pertenece al campo; es la transformadora del campo.

¹⁰ Cf. Roger Dragonetti, *op. cit.*, especialmente p. 52s. Véase también todos los trabajos de Ernst Kantorowicz; más precisamente uno de sus artículos recientemente publicados en Francia, «*La souveraineté de l'artiste. Note sur les maximes juridiques et les théories esthétiques de la Renaissance*», traducido del inglés por J. F. Courtine y S. Courtine-Denamy, en *Poésie* 18, Paris, 1981. Este artículo ha sido reeditado en los *Selected Studies* de Kantorowicz, New York, 1965.

Quizás la literatura ha venido a ocupar, en unas condiciones históricas que no son simplemente lingüísticas, un lugar siempre abierto a una suerte de juridicidad [*juridicité*] subversiva. Lo habría ocupado por cierto tiempo y sin ser ella misma totalmente subversiva, muy al contrario a veces. Esta juridicidad subversiva supone que la identidad en sí nunca esté asegurada o sea aseguradora. Supone también un poder de producir performativamente los enunciados de la ley, de la ley que puede ser la literatura y no solamente de la ley a la cual ella se somete. Entonces, la literatura hace la ley, ella surge en ese lugar donde la ley se hace. Pero, en unas condiciones determinadas, puede usar el poder de establecer la ley de la performatividad lingüística para evitar a las leyes existentes, de las cuales, sin embargo, ella deriva su garantía y las condiciones de su surgir. Esto es gracias al equívoco referencial de ciertas estructuras lingüísticas. En esas condiciones, la literatura puede *jugar a la ley* [*jouer la loi*],^m repetirla desviándola o contorneándola. Esas condiciones, que son también las condiciones convencionales de todo performativo, no son sin duda puramente lingüísticas, aunque toda convención puede dar lugar a su vez a una definición o a un contrato de orden lingüístico. Tocamos aquí uno de los puntos más difíciles a situar, cuando se debe recobrar el lenguaje sin lenguaje, el lenguaje más allá del lenguaje, estas interacciones [*rappports*] de fuerzas mudas, pero ya frecuentadas por la escritura, donde se establecen las condiciones de un performativo, las reglas del juego y los límites de la subversión.

En el instante inasible donde juega a la ley, una literatura pasa a [dicta] la literatura. Ella se halla en los dos lados de la línea que separa a la ley del fuera-la-ley; ella divide el estar-ante-la-ley, ella está, como el campesino, tanto «ante la ley» como «antes de la ley». Antes del estar-ante-la-ley, que es también lo del guardián. Pero en un sitio tan improbable, ¿habrá ella tenido lugar? ¿Y habrá tenido lugar de nombrar a la literatura?

Esta ha sido una lectura poco categórica. He aventurado unas glosas, he multiplicado las interpretaciones, he hecho preguntas y las he desviado, he abandonado desciframientos en curso, he dejado los enigmas intactos; he acusado, he absuelto, he defendido, he alabado, he citado a comparecer. Esta escena de lectura parecía ocuparse acerca de un cuento [*récit*] insular. Sin embargo, más allá de todos los cuerpo-a-cuerpo metonímicos que podría mantener con *Sobre la Cuestión de las Leyes* o con la *Epístola de Pablo a los Romanos*, 7, esta dramatización exegética es quizás —y ante todo— una parte o un momento, un pedazo de *El Proceso*. Éste habrá por lo tanto establecido por adelantado una *mise-en-abyme*ⁿ para todo lo que ustedes recién han escuchado, a no ser que *Ante la Ley* haga lo mismo a través de una elipsis más poderosa que engolfaría a *El Proceso* y a nosotros junto con él. Poco importa aquí la cronología, aún si —como se sabe— es solamente con *Ante la Ley* que Kafka, bajo ese título, habrá publicado en vida. La posibilidad estructural de ese *contre-abyme* está abierta al desafío de este orden.

En *El Proceso* (cap. IX, «En la Catedral»), el texto que forma la totalidad de *Ante la Ley* —con la excepción del título, desde luego—, es contado *entre comillas* por un abate. Este abate no es sólo un narrador, es alguien que cita o que cuenta una narración [*qui raconte une narration*]. Cita un escrito que no pertenece al texto de la ley en las Sagradas Escrituras, sino —dice él— a los «escritos que preceden a la Ley»:

—Te engañas sobre la justicia —le dijo el abate [a K...]— y sobre ese error se dice lo siguiente en los escritos que preceden a la Ley: Hay apostado un centinela ante la Ley. . .^o

Todo este capítulo es una escena prodigiosa de exégesis talmúdica, del tema de *Ante la Ley*, entre el abate y K... Se necesitarían horas para estudiar la índole, los pormenores minuciosos. La ley general de esta escena es que el texto (el cuento corto entre comillas, «*Ante la Ley*», si ustedes prefieren), que parece ser el objeto del diálogo hermenéutico entre el abate y K..., es también el programa, hasta en los detalles, del altercado exegético al cual da lugar, siendo a su vez el abate y K... el guardián y el campesino, cambiando sus lugares ante la ley, imitándose uno al otro, yendo el uno al encuentro del otro. No falta ningún detalle y podríamos verificarlo, si ustedes quieren, en el curso de otra sesión de paciente lectura. No quiero retenerlos aquí hasta el fin del día o de sus días, aunque ustedes están sentados y sentados no en la puerta sino en el castillo mismo. Me contentaré, para finalizar, con citar algunos pasajes del capítulo, un poco como guijarros blancos que uno deja caer en un camino o sobre la tumba del rabino Loew, a quien vi de nuevo en Praga hace unos meses, en la víspera de un arresto y una substanciación sin proceso, en el curso de la cual los representantes de la ley me habían preguntado, entre otras cosas, si al filósofo al que iba a hacerle una visita era un «kafkólogo» (había dicho que había venido a Praga *también* a seguir las pistas kafkaianas); mi propio abogado defensor, me había dicho: «Debe usted tener la impresión de estar viviendo una historia [*histoire*] de Kafka»; y al momento de dejarme: «No lo tome muy trágicamente, vívalo como una experiencia literaria». Y cuando había dicho que yo nunca había visto antes que los aduaneros la droga que ellos pretendían descubrir en mi maleta, el fiscal respondió: «Eso es lo que dicen todos los traficantes de droga».

He aquí, entonces, unos pequeños guijarros blancos. Es un asunto de prejuicio y de prevención.

—¡Pero yo no soy culpable! —dijo K...—. Es un error. Por otra parte, ¿cómo puede ser culpable un hombre? Todos somos aquí hombres, tanto el uno como el otro.

—Es justo —respondió el abate—, pero así es como hablan los culpables.

—¿Estás prevenido contra mí tú también? —preguntó K...

—No tengo prevención contra ti —respondió el abate.

—Te lo agradezco —dijo K...—. Pero todos los que se ocupan del proceso tienen prevención contra mí. Hacen que la compartan todos los que nada tienen que ver en el asunto y mi situación es cada vez más difícil.

—Te engañas sobre los hechos —dijo el abate—. La sentencia no viene de un solo golpe, el procedimiento llega a ella poco a poco.

Después de que el abate había contado a K... la historia [*histoire*] sin título —aquella de «ante la ley», sacada de escritos que preceden a la ley—, K... concluye de ello que «el guardián ha engañado, pues, al hombre». A lo cual el abate —identificándose en cierto grado con el guardián— emprende la defensa de éste en el curso de una larga lección de estilo talmúdico que comienza por «No respetas bastante la Escritura, cambias la historia. . .». En el curso de esa lección, entre otras cosas destinadas especialmente a leer *Ante la Ley* en su misma ininteligibilidad, él previene: «Los glosadores dicen a este respecto que se puede al mismo tiempo comprender una cosa y engañarse con respecto a ella».

Segunda etapa: el abate convence a K..., quien entonces se identifica con el guardián y le da la razón. De inmediato el abate invierte la interpretación y cambia los lugares de identificación:

—Tú conoces mejor que yo la historia y desde hace más tiempo —dijo K...

Después ambos callaron durante un instante, al cabo del cual declaró K...

—¿Piensas, pues, que el hombre no ha sido engañado?

—No interpretes mal mis palabras —dijo el abate—. Yo me limito a exponer las diversas tesis en presencia. No atribuyas demasiada importancia a las glosas. La escritura es inmutable y las glosas no son con frecuencia más que la expresión de la desesperación que experimentan los glosadores. En el caso que ahora consideramos, hasta hay comentaristas que quisieran que fuese el guardián el que hubiera sido engañado.

—Esos van muy lejos —dijo K...—. ¿Y cómo lo prueban?

Ocurre entonces una segunda ola exegético-talmúdica del abate, quien es un abate y a la vez un rabino, de alguna manera, una suerte de san Pablo, el Pablo de la *Epístola a los Romanos*, 7, que habla según la ley, de la ley y contra la ley, la cual se halla ya «en vejez de letra»; él es también quien dice que «el pecado no lo conocí sino por la ley»: «sin ley el pecado estuviera muerto»; «Y yo vivía sin ley un tiempo; mas, venido el mandamiento, el pecado revivió, y yo morí. . .».

—Esa afirmación —dijo el abate— se apoya en la ingenuidad del portero. Se dice que él no conoce el interior de la Ley, sino únicamente el camino que recorre hasta la puerta. Los glosadores consideran infantil la idea que tiene del interior y piensan que él mismo teme aquello con que quiere atemorizar al hombre y que inclusive lo teme más que el hombre. . .

Yo les dejaré leer el resto de una escena inenarrable, donde el abate-rabino no termina de espulgar —o despiojar— ese cuento [*écrit*], cuyo desciframiento busca incluso estos pequeños animales [*jusqu'à la petite bête*].^p

Todo comprende sin comprender, *en abyme*, *Ante la Ley*; por ejemplo, el resplandor cuasi tabernaculario:

La lámpara que llevaba en su mano se había extinguido hace tiempo. Vio brillar un momento, precisamente ante él, la imagen de plata de un gran santo, que volvió a entrar inmediatamente en la sombra [quizás san Pablo]. Para no quedarse completamente solo con el abate, le preguntó:

—¿No hemos llegado muy cerca de la entrada principal?

—No —dijo el abate—. Estamos muy lejos de ella. ¿Quieres marcharte ya?

O incluso, en el mismo *contre-abyme* de *Ante la Ley*, es K... quien pregunta si al abate puede esperar y esta misma pregunta llega hasta preguntar al abate-intérprete de preguntar él mismo. Es K... quien le pregunta preguntar:

—Espera todavía, por favor.

—Espero —dijo el abate.

—¿No tienes más que preguntarme? —pregunta K...

—No —dijo el abate.

No olvidemos que el abate, como el guardián del cuento [*histoire*], es un representante de la ley, un guardián también, ya que es capellán de prisiones. Y le recuerda a K... no quién es él, el guardián o el sacerdote de prisiones, sino que K... debe comprender primeramente y decirlo él mismo quien es él, el abate. Estas son las últimas palabras del capítulo:

—Comprende tú mismo primero quién soy yo —dijo el abate.

—Eres el capellán de las prisiones —dijo K..., acercándose.

No tenía necesidad de volver al Banco tan pronto como había dicho; podía permanecer allí todavía.

—Pertenezco, pues, a la justicia —dijo el abate—. Entonces, ¿para qué puedo quererte? La justicia nada quiere de ti. Te toma cuando vienes y te deja cuando te vas.

P.S. Algunos meses después de esta conferencia, Denis Kambouchner —se lo agradezco por ello—, llamó mi atención a ese pasaje de las *Conversations avec Kafka*, de Gustav Janouch (LN/ Maurice Nadeau, t.f. B. Lortholary, p. 14). Kafka habla:

— . . .no soy un crítico. Soy solamente aquél a quien se juzga y aquél que asiste al juicio.

—¿Y el juez? —le pregunté.

Kafka tenía una sonrisa perpleja:

—A decir verdad, yo soy también el ujier del tribunal, pero yo no conozco a los jueces. Sin duda soy un muy pequeño ujier auxiliar. No tengo nada en definitivo.

Kafka se pone a reír. Yo le imitaba, aunque no le había comprendido.

—Sólo hay el sufrimiento en definitivo —dijo él seriamente—. ¿Cuándo usted escribe?

¿Por qué definitivo? Sin duda para decir también decisivo, decidiendo, *entscheidend* (la palabra tiene esos dos sentidos, y es sin duda que la cuestión trata del juicio, en eso que éste es siempre crítico y último).

NOTAS DEL TRADUCTOR

^a Derrida comenzó la conferencia leyendo el cuento de Kafka *Ante la Ley*. Para la transcripción de las citas que hace Derrida de este cuento uso la traducción ofrecida en Kafka, Franz: *Cuentos*; Buenos Aires: Ediciones Orión, 1974, pp. 17-20.

^b «*Récit*» significa «relato», «cuento», «referencia», «relación», «narración», «recontamiento». En tanto que «relación» de hechos, «*récit*» connota también «historia». Derrida juega con varios de estos sentidos, entrelazándolos con los de las palabras «*histoire*», «*relation*», «*narration*», «*rapport*». Para facilitar la comprensión doy entre corchetes el original al lado de la opción española.

^c «*Rapport*», aparte de «relación» como conexión y como relación de hechos en lo judicial, es decir, «reporte» o «noticia» de hechos, significa «producto», «renta», «provecho»; también «analogía», «afinidad»; y, aun, «medida», «proporción». En la frase «*rapport à la loi*», todos estos sentidos pueden combinarse. Para facilitar la comprensión doy entre corchetes el original al lado de la opción española.

^d «*Différance*» agrupa la diferencia entre el sentido espacial de la diferenciación y el sentido temporal del diferir, es decir, entre espaciamiento y temporización.

^e «*nul n'est censé ignorer la loi*» connota que la ignorancia de la ley no es excusa para nadie ni justificativo para algo ilegal.

^f En francés, como en español, «*accéder à*» tiene la doble significación de (1) ganar entrada a un lugar y (2) consentir, asentir, convenir. Derrida juega aquí con ambas significaciones.

^g Frase inglesa que en la deconstrucción derridiana alude a una situación donde la posibilidad de algún evento es a la vez su imposibilidad.

^h Este «*Hors la loi*», fuera de la ley, aparte de tener el sentido de una situación topológica que proviene del cuento de Kafka, también tiene la connotación en francés de «bandido», «forajido», «proscrito», «fugitivo». Derrida juega con ambas nociones.

ⁱ Del verbo «*mystifier*», que significa hacer místico pero también engañar.

^j «*Arriver à*» puede significar «llegar a...», «lograr...», «tener éxito en...», «ocurrir que...».

^k «*sentence*» significa «veredicto» y «máxima», en el sentido de «dicho»; «*arrêt*» significa una «parada», una «detención» y, también, «fallo», «sentencia».

^l Neologismo verbal relativo al «performativo» de Austin.

^m «*jouer la loi*» implica «jugar en favor de la ley», «jugar a ser la ley», como también «engañar a la ley».

ⁿ Literalmente significa una «puesta en abismo». En la deconstrucción derridiana esta frase alude, entre otras cosas, a la (im)posible situación donde un texto se refiere simultáneamente a sí mismo y a otro, con lo cual se funda, se establece como tal en un abismo: en un incansable ir y venir entre su identidad y la otredad, una estructura de infinita dilación. En la relación entre la parte y el todo, esta estructura opera cuando la parte representa al todo *ad infinitum*. Ej.: en un cuarto hay colgado un cuadro; en éste está pintado el hecho de que en un cuarto hay un cuadro colgado; y en este cuadro dentro del primer cuadro se halla pintado también el hecho de que en un cuarto hay un cuadro colgado, y así sucesivamente hasta el infinito.

^o Para la transcripción de todas las partes de *El Proceso* que cita Derrida uso la traducción ofrecida en la edición de Losada, 1976. Estas partes están contenidas entre las páginas 196 y 206.

^p «*jusqu'à la petite bête*», connota también «dividir cabellos».

TZVETAN TODOROV

INTRODUCCIÓN
A LA
LITERATURA FANTÁSTICA

Título original: *Introduction a la litterature fantastique.*

Traducción: *Silvia Delpy*

Diseño de la colección: *Pedro Tanagra*

Primera edición: 1980

Segunda edición: 1981

© Editions du Seuil

© PREMIA editora de libros, s.a. para la edición en lengua castellana.

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

ISBN 968-434-133-4

ISBN —2.02.004374—2 de la edición original publicada por Editions du
Seuil

Premia editora de libros s.a.

c. Morena 425 A, México 12, D. F.

Impreso y hecho en México

Printed and made in México

1. LOS GÉNEROS LITERARIOS

Estudiar la literatura fantástica implica saber qué es un “género literario”. —Consideraciones generales acerca de los géneros. —Una teoría contemporánea de los géneros: la de Northrop Frye. —Su teoría de la literatura. —Sus clasificaciones en géneros. —Crítica de Frye. —Frye y sus principios estructuralistas. —Balance de los resultados positivos. —Nota final melancólica.

La expresión “literatura fantástica” se refiere a una variedad de la literatura o, como se dice corrientemente, a un género literario. El examen de obras literarias desde el punto de vista de un género es una empresa muy particular. Lo que aquí intentamos es descubrir una regla que funcione a través de varios textos y nos permita aplicarles el nombre de “obras fantásticas” y no lo que cada uno de ellos tiene de específico. Estudiar *La piel de zapa* desde el punto de vista del género fantástico no es lo mismo que estudiar este libro en sí mismo, en el conjunto de la obra balzaciana, o en el de la literatura contemporánea. El concepto de género es, pues, fundamental para la discusión que iniciaremos. Por tal motivo, es necesario empezar por aclarar y precisar este concepto, aun cuando un trabajo de esta índole nos aleje, aparentemente, de lo fantástico en sí.

La idea de género implica ante todo diversas preguntas; felizmente, algunas de ellas se disipan en cuanto se las formula de manera explícita. He aquí la primera: ¿tenemos el derecho de discutir un género sin haber estudiado (o por lo menos leído) todas las obras que lo constituyen? El universitario que nos formula esta pregunta podría agregar que los catálogos de la literatura fantástica comprenden miles de títulos. De allí, no hay más que un paso hasta la imagen del estudiante laborioso, sepultado bajo una montaña de libros que deberá leer a razón de tres por día, perseguido por la idea de que sin cesar se siguen escribiendo nuevos textos y que sin duda, nunca llegará a absorberlos todos. Pero uno de los primeros rasgos del método científico consiste en que éste no exige la observación de todas las instancias de un fenómeno para poder describirlo. Procede más bien por deducción. De hecho, se señala un número relativamente limitado de ocurrencias, se extrae de ellas una hipótesis general que se verifica luego en otras obras, corrigiéndola (o rechazándola). Cualquiera sea el número de fenómenos estudiados

(en este caso, de obras), no estaremos autorizados a deducir de ellos leyes universales; lo pertinente no es la cantidad de observaciones, sino exclusivamente la coherencia lógica de la teoría. Como escribe Karl Popper: “Desde un punto de vista lógico, no tenemos por qué inferir proposiciones universales a partir de proposiciones singulares, por muchas que sean, pues toda conclusión así obtenida siempre podrá resultar falsa: poco importa el número de cisnes blancos que hayamos podido observar: ello no justifica la conclusión de que *todos* los cisnes son blancos (pág. 27)* . Por el contrario, una hipótesis fundamentada en la observación de un número restringido de cisnes, pero que nos permitiría afirmar que su blancura es consecuencia de tal o cual particularidad orgánica, sería perfectamente legítima. Si de los cisnes volvemos a las novelas, advertimos que esta verdad científica general se aplica no sólo al estudio de los géneros sino también al de toda la obra de un escritor, o al de una época, etc.; dejemos, pues, la exhaustividad a los que se contentan con ella.

El nivel de generalidad en el que se ubica tal o cual género suscita una segunda pregunta: ¿existen tan solo algunos géneros (épico, poético, dramático) o muchos más? El número de géneros es ¿finito o infinito? Los formalistas rusos se inclinaban hacia una solución relativista; Tomachevsky afirmaba que: “Las obras se distribuyen en clases amplias que, a su vez, se diferencian en tipos y especies. Desde este punto de vista, al descender por la escala de los géneros, llegaremos de las clases abstractas a las distinciones históricas concretas (el poema de Byron, el cuento de Chejov, la novela de Balzac, la oda espiritual, la poesía proletaria) y aun a las obras particulares (págs. 306-307). Como veremos más adelante, esta frase suscita, por cierto, más problemas de los que resuelve, pero ya puede aceptarse la idea de que los géneros existen en niveles de generalidad diferentes y que el contenido de esta noción se define por el punto de vista que se ha elegido.

El tercer problema pertenece a la estética. Se ha dicho que es inútil hablar de los géneros (tragedia, comedia, etc.) pues la obra es esencialmente única, singular, vale por lo que tiene de inimitable, por lo que la distingue de todas las demás y no por aquello que la vuelve semejante a ellas. Si me gusta *La Cartuja de Parma*, no es porque se trate de una novela (género) sino porque es una novela diferente de todas las demás (obra individual). Esta respuesta connota una actitud romántica respecto de la materia observada. Desde un punto de vista riguroso, tal posición no es falsa, sino que, simplemente, está fuera de lugar. Una obra nos puede gustar por tal o cual razón; sin embargo, no es esto lo que la define como objeto de estudio. El móvil de una empresa de saber no tiene por qué dictar la forma que ésta habrá de tomar posteriormente. Por otra parte, no abordaremos aquí el problema estético, no

* Al final de este volumen el lector encontrará las referencias completas de las obras citadas, ordenadas alfabéticamente. En el caso de varios trabajos de un mismo autor, se hace una indicación, a veces abreviada, del título citado.

porque no exista, sino que, por ser demasiado complejo supera de lejos nuestros medios actuales.

Sin embargo, esta misma objeción puede formularse en términos diferentes, a través de los cuales se vuelve mucho más difícil de refutar. El concepto de género (o de especie) está tomado de las ciencias naturales; por otra parte, no es casual que el pionero del análisis estructural del relato, V. Propp, utilizara analogías con la botánica o la zoología. Ahora bien, existe una diferencia cualitativa en cuanto al sentido de los términos “género” y “espécimen” según que se los aplique a los seres naturales o a las obras del espíritu. En el primer caso, la aparición de un nuevo ejemplar no modifica teóricamente las características de la especie; por consiguiente, las propiedades del primero pueden deducirse a partir de la fórmula de esta última. Si se sabe qué es la especie tigre, podemos deducir las características de cada tigre en particular; el nacimiento de un nuevo tigre no modifica la definición de la especie. La acción del organismo individual sobre la evolución de la especie es tan lenta que en la práctica puede hacerse abstracción de este elemento. Lo mismo sucede, aunque en menor grado, con los enunciados de una lengua: una frase individual no modifica la gramática, y esta debe permitir deducir las propiedades de aquélla.

Pero no sucede lo mismo en el campo del arte o de la ciencia. La evolución sigue aquí un ritmo muy diferente: *toda* obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie. Podría decirse que estamos frente a una lengua en la cual todo enunciado es agramatical en el momento de su enunciación. O, dicho en forma más precisa, sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad. Los textos que no cumplen esta condición pasan automáticamente a otra categoría: la de la llamada literatura “popular”, “de masa”, en el primer caso; la del ejercicio escolar, en el segundo. (Se impone entonces una comparación: la del producto artesanal, del ejemplar único, por una parte; y la del trabajo en cadena, del estereotipo mecánico, por otra). Para volver a nuestro tema, sólo la literatura de masa (novelas policiales, folletines, ciencia ficción, etc.) debería exigir la noción de género, que sería inaplicable a los textos específicamente literarios.

Esta posición nos obliga a explicitar nuestras propias bases teóricas. Frente a todo texto perteneciente a la “literatura”, será necesario tener en cuenta una doble exigencia. En primer lugar, no se debe ignorar que manifiesta las propiedades que comparte con el conjunto de los textos literarios, o con uno de los subconjuntos de la literatura (que recibe, precisamente, el nombre de género). Es difícil imaginar que en la actualidad sea posible defender la tesis según la cual todo, en la obra, es individual, producto inédito de una inspiración personal, hecho que no guarda ninguna relación con las obras del pasado. En segundo lugar, un texto no es tan

solo el producto de una combinatoria preexistente (combinatoria constituida por las propiedades literarias virtuales), sino también una transformación de esta combinatoria.

Podemos pues decir que todo estudio de la literatura habrá de participar, quiérase o no, de este doble movimiento: de la obra hacia la literatura (o el género) y de la literatura (del género) hacia la obra; es perfectamente legítimo conceder provisoriamente un lugar de privilegio a una u otra dirección, a la diferencia o a la semejanza. Pero hay más. Pertenece a la naturaleza misma del lenguaje moverse en la abstracción y en lo "genérico". Lo individual no puede existir *en* el lenguaje, y nuestra formulación de la especificidad de un texto se convierte automáticamente en la descripción de un género, cuya única particularidad consiste en que la obra en cuestión sería su primero y único ejemplo. Por el hecho mismo de estar hecha por medio de palabras, toda descripción de un texto es una descripción de género. No es esta una afirmación puramente teórica; la historia literaria nos brinda sin cesar muchos ejemplos, desde el momento en que los epígonos imitan precisamente lo que había de específico en el iniciador.

No es posible, por consiguiente, "rechazar la noción de género", como lo pretendía Croce, por ejemplo. Este rechazo implicaría la renuncia al lenguaje y, por definición, sería imposible de formular. Es importante, en cambio, tener conciencia del grado de abstracción que se asume y de la posición de esta abstracción frente a la evolución efectiva, que se inscribe así en un sistema de categorías que la fundamenta y, la mismo tiempo, depende de ella.

Sin embargo, hoy en día, la literatura parece abandonar la división en géneros. Maurice Blanchot escribía, hace ya diez años: "Sólo importa el libro, tal como es, fuera de los rótulos, prosa, poesía, novela, testimonio, bajo los cuales se resiste a ser ubicado y a los cuales niega el poder de fijarle un lugar y determinar su forma. Un libro ya no pertenece a un género; todo libro depende exclusivamente de la literatura, como si esta poseyese por anticipado, en su generalidad, los secretos y las fórmulas, únicos en conceder a lo que se escribe, realidad de libro" (*El libro que vendrá*, págs, 243-244). ¿Por qué entonces volver a plantear problemas perimidos? Gérard Genette respondió acertadamente: "El discurso literario se produce y desarrolla según estructuras que ni siquiera puede transgredir por la sencilla razón de que las encuentra, aún hoy, en el campo de su lenguaje y de su escritura". (*Figures II*, pág. 15). Para que haya transgresión, es necesario que la norma sea sensible. Por otra parte, es dudoso que la literatura contemporánea carezca por completo de distinciones genéricas; lo que sucede, es que estas distinciones ya no corresponden a las nociones legadas por las teorías literarias del pasado. No estamos, por cierto, obligados a seguirlas; más aún: se vuelve evidente la necesidad de elaborar categorías abstractas susceptibles de ser aplicadas a las obras actuales. Dicho en términos más generales: no reconocer la existencia de los géneros equivale

a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes. Los géneros son precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura.

Interrumpamos aquí nuestras lecturas heterogéneas. Elijamos, para dar un paso más, una teoría contemporánea de los géneros y sometámosla a una discusión más ceñida. De ese modo, a partir de un ejemplo, se podrá ver con más claridad qué principios activos deben guiar nuestro trabajo y cuáles son los peligros que han de ser evitados. Esto no significa que a lo largo del trayecto no hayan de surgir principios nuevos a partir de nuestro propio discurso, ni que dejen de aparecer, en múltiples puntos, escollos insospechados.

La teoría de los géneros que se analizará detalladamente es la de Northrop Frye, tal como está formulada, en especial, en *Anatomy of Criticism*. Esta elección no es gratuita: Frye ocupa en la actualidad un lugar de privilegio entre los críticos anglosajones y su obra es, sin duda alguna, una de las más notables en la historia de la crítica después de la última guerra. *Anatomy of Criticism* es a la vez una teoría de la literatura (y por consiguiente de los géneros) y una teoría de la crítica. Dicho en términos más exactos, este libro se compone de dos clases de textos: unos de orden teórico (la introducción, la conclusión y el segundo ensayo, "Ethical Criticism: Theory of Symbols") y otros de índole más descriptiva, en los que se describe el sistema de los géneros propio de Frye. Pero para comprender este sistema, es necesario no aislarlo del conjunto; por tal razón, empezaremos por la parte teórica.

He aquí sus rasgos principales:

1. Los estudios literarios deben ser llevados a cabo con la misma seriedad y el mismo rigor con que se encaran las otras ciencias. "Si la crítica existe, debe consistir en un examen de la literatura en función de un marco conceptual proveniente del estudio inductivo del campo literario. (...) La crítica contiene un elemento científico que la distingue, por una parte del parasitismo literario, y por otra, de la actitud crítica parafraseante" (p. 7), etc.

2. Una consecuencia de este primer postulado es la necesidad de eliminar de los estudios literarios todo juicio de valor sobre las obras. Frye es bastante rígido en lo referente a este punto. Su veredicto podría ser matizado diciendo que la evaluación se llevará a cabo en el campo de la poética, pero que, por ahora, referirse a ella sería complicar inútilmente las cosas.

3. La obra literaria, así como la literatura en general, forma un sistema; en ella nada se debe al azar. O, como lo afirma Frye, "El primer postulado de ese salto inductivo que nos propone dar] es igual al de toda ciencia: es el postulado de la coherencia total" (p. 16).

4. Es preciso distinguir la sincronía de la diacronía: el análisis literario exige la realización de cortes sincrónicos en la historia, y es precisamente dentro de ellos que se debe *empezar* a buscar el sistema. “Cuando un crítico trata una obra literaria, lo más natural es que proceda a “congelarla” [*to freeze it*], a ignorar su movimiento en el tiempo y a considerarla como una configuración de palabras, cuyas partes existen simultáneamente”, escribe Frye en otra obra (*Fables*, p. 21).

5. El texto literario no mantiene una relación de referencia con el “mundo”, como a menudo lo hacen las frases de nuestro discurso cotidiano; solo es “representativo” de sí mismo. En este sentido, la literatura se parece, más que al lenguaje corriente, a la matemática: el discurso literario no puede ser verdadero o falso, sino que no puede ser válido más que con relación a sus propias premisas. “El poeta, como el matemático, depende, no de la verdad descriptiva, sino de la conformidad con sus postulados hipotéticos” (p. 76). “La literatura, como la matemática, es un lenguaje, y un lenguaje en sí mismo no representa ninguna verdad, aunque pueda suministrar el medio para expresar un número ilimitado de verdades” (p. 354). Por esto mismo, el texto literario participa de la tautología: se significa a sí mismo. “El símbolo poético se significa esencialmente a sí mismo, en su relación con el poema” (p. 80). La respuesta del poeta acerca de lo que significa determinado elemento de su obra debe ser siempre: “Su significación es ser un elemento de la obra” (“I meant it to form a part of the play”) (p. 86).

6. La literatura se crea a partir de la literatura, y no a partir de la realidad, sea esta material o psíquica; toda obra literaria es convencional. “Solo pueden hacerse poemas a partir de otros poemas, novelas, a partir de otras novelas” (p. 97). Y en otro texto, *The Educated Imagination*: “El deseo de escribir, propio del escritor, no puede provenir más que de una experiencia previa de la literatura. . . La literatura no saca sus fuerzas más que de sí misma” (págs. 15-16). “Todo lo nuevo en literatura no es sino material antiguo vuelto a forjar... En literatura, la expresión de sí mismo es algo que nunca existió” (págs. 28-29).

Ninguna de estas ideas es absolutamente original (aunque rara vez Frye cita sus fuentes): se las puede encontrar, por una parte, en Mallarmé o Valéry así como en una de las tendencias de la crítica francesa contemporánea que continúa esta tradición (Blanchot, Barthes, Genette); por otra, y profusamente ejemplificada, entre los formalistas rusos; y, por fin, en autores como T. S. Eliot. El conjunto de estos postulados, válidos tanto para los estudios literarios como para la literatura en sí, constituyen nuestro propio punto de partida. Pero todo esto nos alejó de los géneros. Pasemos pues a la parte del libro de Frye que nos interesa de manera más directa. A lo largo de su obra (no hay que olvidar que está formada por textos que habían aparecido en forma separada), Frye propone diversas series de categorías que permiten siempre la subdivisión en géneros (si bien es cierto que Frye aplica el término “género” a una sola de esas series). No es mi intención exponerlas en

profundidad. Como lo que aquí se pretende es llevar a cabo una discusión puramente metodológica, me contentaré con mantener la articulación lógica de sus clasificaciones, sin dar ejemplos detallados.

a) La primera clasificación define los “modos de la ficción”. Estos se constituyen a partir de la relación entre el héroe del libro y nosotros mismos o las leyes de la naturaleza. Dichos “modos de la ficción” son cinco:

1. El héroe tiene una superioridad (de naturaleza) sobre el lector y sobre las leyes de la naturaleza; este género es el *mito*.

2. El héroe tiene una superioridad (de grado) sobre el lector y las leyes de la naturaleza; es el género de la *leyenda* o del *cuento de hadas*.

3. El héroe tiene una superioridad (de grado) sobre el lector pero no sobre las leyes de la naturaleza; estamos frente al *género mimético elevado*.

4. El héroe está en una posición de igualdad con respecto al lector y a las leyes de la naturaleza; es el *género mimético bajo*.

5. El héroe es inferior al lector; es el género de la *ironía* (págs. 33-34).

b). Otra categoría fundamental es la de la verosimilitud: los dos polos de la literatura están constituidos entonces por el relato verosímil y el relato en el que todo está permitido (págs. 51-52).

c). Una tercera categoría pone el énfasis sobre dos tendencias principales de la literatura: lo cómico, que concilia el héroe con la sociedad, y lo trágico, que lo aísla de ella (pág. 54).

d). Para Frye, la clasificación más importante parece ser la que define arquetipos. Estos son cuatro (cuatro *mythoi*) y se apoyan en la oposición entre lo real y lo ideal. De este modo, el autor caracteriza el “*romance*” (en lo ideal), la *ironía* (en lo real), la *comedia* (pasó de lo real a lo ideal), la *tragedia* (pasó de lo ideal a lo real) (págs. 158-162).

e). Sigue luego la división en géneros propiamente dicha, que se basa en el tipo de auditorio que las obras deberían tener. Los géneros son los siguientes: el drama (obras representadas), la poesía lírica (obras cantadas), la poesía épica (obras recitadas), la prosa (obras leídas) (págs. 246-250). A esto se agrega la aclaración siguiente: “La distinción más importante se relaciona con el hecho de que la poesía épica es episódica, en tanto que la prosa es continua” (pág. 249).

f). En la página 308 aparece una última clasificación que se articula alrededor de las oposiciones intelectual/personal e introvertido/extravertido, y que se podría representar esquemáticamente de la manera siguiente:

* Ni el francés [ni el castellano] poseen un término equivalente para designar este género. [El “romance” es un relato medieval en prosa o verso que narra las aventuras de héroes caballerescos, o bien episodios de la vida diaria que se desarrollan en escenarios o circunstancias remotas. Por lo general, subraya especialmente las aventuras e incidentes extraordinarios. (N. del T.)]

	intelectual	personal
introvertido	confesión	“romance”
extravertido	“anatomía”	novela

Son éstas algunas de las categorías (y también de los géneros) propuestas por Frye. Su audacia es evidente y elogiada; será necesario ver qué es lo que aporta.

I. Las primeras y más fáciles observaciones que habremos de formular se basan en la lógica, por no decir en el sentido común (esperemos que su utilidad para el estudio de lo fantástico aparezca más adelante). Las clasificaciones de Frye no son lógicamente coherentes: ni entre sí, ni dentro de cada una de ellas. En su crítica a Frye, Wimsatt ya había señalado con razón la imposibilidad de coordinar las dos clasificaciones principales (resumidas en a. y d.). Para hacer aparecer las incongruencias internas bastará un rápido análisis de la clasificación 1. Allí se compara una unidad, el héroe, con otras dos: *a*) el lector (“nosotros mismos”) *b*) las leyes de la naturaleza. Además, la relación (de superioridad) puede ser cualitativa (“de naturaleza”) o cuantitativa (“de grado”). Pero si esquematizamos esta clasificación, advertimos que hay un gran número de combinaciones posibles que no figuran en la enumeración de Frye. Digamos de inmediato que hay asimetría: a las tres categorías de superioridad del héroe no corresponde más que una sola categoría de inferioridad; por otra parte, la distinción “de naturaleza de grado” se aplica una sola vez, cuando, por el contrario, podría aparecer en cada categoría. Es posible evitar la acusación de incoherencia postulando restricciones suplementarias, capaces de reducir el número de los posibles: se dirá por ejemplo, que, en el caso de la relación del héroe con las leyes de la naturaleza, la relación se da entre un conjunto y un elemento, y no entre dos elementos: si el héroe obedece esas leyes, ya no puede hablarse de diferencia entre cualidad y cantidad. De la misma manera, se podría señalar que si el héroe es inferior a las leyes de la naturaleza, puede ser superior al lector, pero que la situación inversa no se cumple. Estas restricciones suplementarias permitirían evitar incongruencias, pero es absolutamente necesario formularlas. Sin ello, manejamos un sistema no explícito y nos quedamos en el terreno de la fe, cuando no en el de las supersticiones. Una objeción a nuestras propias objeciones podría ser la siguiente: si Frye no enumera más que cinco géneros (modos) de trece posibilidades teóricamente enunciadas, es que esos cinco géneros existieron, mientras que no puede afirmarse lo mismo

respecto de los ocho restantes. Esta observación nos lleva a una distinción importante entre los dos sentidos que se atribuyen a la palabra género; para evitar toda ambigüedad habría que hablar por una parte de *géneros históricos* y por otra, de *géneros teóricos*. Los primeros resultarían de una observación de la realidad literaria; los segundos, de una deducción de índole teórica. Lo que nos enseñaron en la escuela de los géneros se refiere siempre a los géneros históricos: se habla de una tragedia clásica, porque hubo, en Francia, obras que manifestaban abiertamente su pertenencia a esta forma literaria. En cambio, en las obras de los antiguos teorizadores de la poética, se encuentran ejemplos de géneros teóricos; así por ejemplo, en el siglo IV, Diomedes, siguiendo a Platón, divide todas las obras en tres categorías: aquellas en las que solo habla el narrador; aquellas en las que solo hablan los personajes; y, por fin, aquellas en las que hablan narrador y personajes. Ésta clasificación no se basa en una comparación de las obras a través de la historia (como en el caso de los géneros históricos) sino en una hipótesis abstracta que postula que el sujeto de la enunciación es el elemento más importante de la obra literaria y que, según la naturaleza de ese sujeto, es posible distinguir un número lógicamente calculable de géneros teóricos.

Ahora bien, tanto el sistema de Frye como el del teorizador antiguo, están constituidos por géneros *teóricos* y no históricos. Existe un determinado número de géneros no porque no se hayan observado más sino porque así lo exige el principio del sistema. Por lo tanto, es necesario deducir todas las combinaciones posibles a partir de las categorías elegidas. Podría incluso decirse que si una de estas categorías no se hubiera manifestado nunca de manera efectiva, deberíamos describirla con mayor interés aún: así como en el sistema de Mendeleiev es posible describir las propiedades de los elementos aún no descubiertos, en este caso, se describirían las propiedades de los géneros —y por consiguiente de las obras— por venir.

A partir de esta primera observación, pueden deducirse otras dos. En primer lugar, toda teoría de los géneros se basa en una concepción de la obra, en una imagen de esta que contiene, por una parte, un cierto número de propiedades abstractas, y por otra, leyes que rigen el sistema de relaciones de esas propiedades. Si Diomedes divide los géneros en tres categorías, es porque postula, dentro de la obra, un rasgo: la existencia de un sujeto de la enunciación; además, al basar su clasificación sobre este rasgo, revela la importancia que le asegura. De la misma manera, si la clasificación de Frye se basa en la relación de superioridad o inferioridad entre el héroe y nosotros, es porque dicho autor considera esta relación como un elemento de la obra y, además, como uno de sus elementos fundamentales. Por otra parte, dentro de los géneros teóricos, es posible introducir una distinción suplementaria y hablar de géneros *elementales* y géneros *complejos*. Los primeros estarían definidos por la presencia o ausencia de un solo rasgo, como

en el caso de Diomedes; los segundos, por la coexistencia de varios rasgos. El género “soneto”, por ejemplo, podría ser definido como aquel que reúne las siguientes propiedades: 1. determinadas prescripciones sobre las rimas; 2. determinadas prescripciones sobre el metro; 3. determinadas prescripciones sobre el tema. Esta definición presupone una teoría del metro, de la rima y de los temas (en otras palabras, una teoría global de la literatura). Resulta así evidente que los géneros históricos son una parte de los géneros teóricos complejos.

II. Al señalar las incoherencias formales de la clasificación de Frye, llegamos a una observación que no apunta a la forma lógica de sus categorías, sino a su contenido. Frye no explicita nunca su concepción de la obra (que, como vimos, sirve, quiérase o no, de punto de partida para la clasificación de los géneros), y dedica muy pocas páginas a la discusión teórica de sus categorías, de las que nos ocuparemos a continuación.

Recordemos algunas de ellas: superior-inferior; verosímil-inverosímil; conciliación-exclusión (con respecto a la sociedad), real-ideal; introvertido-extravertido; intelectual-personal. En esta lista, lo que primero llama la atención es su arbitrariedad: ¿por qué estas categorías serían más útiles que otras para describir un texto literario? Sin embargo, no hay ni siquiera vestigios de una argumentación ceñida destinada a probar esta importancia. Además, es imposible dejar de señalar un rasgo común a estas categorías: su carácter no literario. Advertimos que todas ellas provienen de la filosofía, de la psicología o de una ética social, y, por otra parte, no de cualquier filosofía o psicología. O bien estos términos deben ser tomados en un sentido particular, propiamente literario; o bien —y puesto que nada se nos dice al respecto, esta es la única posibilidad que nos queda— dichos términos nos llevan fuera de la literatura. Y entonces la literatura no es más que un medio para expresar categorías filosóficas. Su autonomía resulta entonces impugnada en profundidad, con lo que volvemos a hallarnos en contradicción con uno de los principios teóricos, enunciados precisamente por Frye.

Aun cuando estas categorías solo tuvieran vigencia en literatura, exigirían una explicación más rigurosa. ¿Es posible hablar de héroe, como si esta noción valiera por sí misma? ¿Cuál es el sentido preciso de esa palabra? ¿Qué es lo verosímil? ¿Su contrario es tan solo la propiedad de aquellas historias en las que los personajes “pueden hacer cualquier cosa” (pág. 51)? El propio Frye dará más adelante otra interpretación que pone en tela de juicio este primer sentido (pág. 132: “Un pintor original sabe, de más está decirlo, que cuando el público le exige ser fiel a la realidad [*to an object*], quiere por regla general exactamente lo contrario: una fidelidad a las concepciones pictóricas que le son familiares”).

III. Cuando observamos con más atención aún los análisis de Frye, descubrimos otro postulado, que sin haber formulado, desempeña un papel primordial en su sistema. Los puntos que hemos criticado hasta aquí pueden

disponerse de manera tal que el sistema no resulta alterado: se podrían evitar las incoherencias lógicas y encontrar un fundamento teórico para la elección de las categorías. Las consecuencias del nuevo postulado son mucho más graves, pues se trata de una opción fundamental: aquella por la cual Frye se opone francamente a la actitud estructuralista, y se vincula más bien con una tradición en la que pueden incluirse los nombres de Jung, Bachelard o Gilbert Durand (por diferentes que sean sus obras).

He aquí ese postulado: las *estructuras* formadas por los fenómenos literarios *se manifiestan a nivel mismo de estos*; en otras palabras, estas estructuras son directamente observables. Lévi-Strauss afirma, por el contrario: “El principio fundamental es que la noción de estructura social no se refiere a la realidad empírica sino a los modelos que según ella se construyen” (pág. 295). Simplificando mucho, se podría decir que, para Frye, el bosque y el mar forman una estructura elemental; para un estructuralista, por el contrario, estos dos fenómenos manifiestan una estructura abstracta, producto de una elaboración, y que se articula en otra parte, por ejemplo, entre lo estático y lo dinámico. Se advierte entonces por qué imágenes tales como las de las cuatro estaciones, o las cuatro partes del día, o los cuatro elementos desempeñan un papel tan importante en Frye. Como él mismo lo afirma (en su prefacio a una traducción de Bachelard) “la tierra, el aire, el agua y el fuego son los cuatro elementos de la experiencia de lo imaginario, y seguirán siéndolo siempre” (pág. VIII). Mientras que la “estructura” de los estructuralistas es ante todo una regla abstracta, la “estructura” de Frye se reduce a una disposición en el espacio. En este sentido, Frye es explícito: “Con frecuencia, una ‘estructura’ o un ‘sistema’ de pensamiento puede ser reducido a un diagrama; de hecho, las dos palabras son, en cierta medida, sinónimos de diagrama” (pág. 335).

Un postulado no necesita pruebas; pero su eficacia puede ser medida por los resultados a los que se llega cuando se lo acepta. Como creemos que la organización formal no se deja captar en el nivel de las imágenes mismas, todo lo que pueda decirse de estas últimas será aproximado. Habrá que contentarse con probabilidades en lugar de manejar certezas e imposibilidades. Retomando nuestro ejemplo muy elemental, el bosque y el mar *pueden* encontrarse a menudo en oposición, y formar así una “estructura”, pero no *deben* estar en oposición; en tanto que lo estático y lo dinámico forman obligatoriamente una oposición, que puede manifestarse en la del bosque y el mar. Las estructuras literarias son otros tantos sistemas de reglas rigurosas, y lo que obedece a probabilidades son tan sólo sus manifestaciones. El que busca las estructuras en el nivel de las imágenes observables rechaza, al mismo tiempo, todo conocimiento seguro.

Tal, en efecto, lo que sucede con Frye. Una de las palabras más frecuentes de su libro es sin duda alguna el término *a menudo*. Veamos algunos ejemplos. “The myth is *often* associated with a flood, the regular symbol of the beginning and the

end of a cycle. The infant hero is *often* placed in an ark *or* chest floating on the sea. . . . On dry land the infant *may* be rescued *either* from or by an animal. . . ." (pág. 198). "Its *most common* settings are the mountain-top, the island, the tower, the lighthouse, and the ladder or staircase" (pág. 203). "He *may* also be a ghost, like Hamlet's father; or it *may* not be a person at all, but simply an invisible force known only by its effects. . . . *Often*, as in the revenge tragedy, it is an event previous to the action of which the tragedy itself is the consequence" (pág. 216; el subrayado es nuestro), etc.

El postulado de una manifestación directa de la estructura produce un efecto esterilizante en muchos otros sentidos. Hay que advertir, en primer lugar que la hipótesis de Frye no puede ir más allá de una taxinomia, una clasificación (según sus declaraciones explícitas). Pero, decir que los elementos de un conjunto pueden ser clasificados es formular, acerca de esos elementos, una de las hipótesis más inconsistentes.

El libro de Frye recuerda sin cesar un catálogo en el que se hubieran inventariado innumerables imágenes literarias; ahora bien, un catálogo no es más que una de las herramientas de la ciencia, no la ciencia en sí. Podría también agregarse que el que se limita a clasificar, no puede hacerlo bien: su clasificación es arbitraria, pues no descansa en una teoría explícita, y se asemeja algo a las clasificaciones del mundo de los seres vivos, antes de Linneo, en las que no se vacilaba en establecer una categoría formada por todos los animales que se rascan... Si admitimos, con Frye, que la literatura es un lenguaje, tenemos derecho de esperar que la actividad del crítico sea bastante cercana a la del lingüista. Pero el autor de *Anatomy of Criticism* recuerda más bien a aquellos dialectólogos-lexicógrafos del siglo XIX que recorrían las aldeas en busca de palabras raras o desconocidas. Por más que se recojan millares de palabras, no se llega a los principios, aun a los más elementales, del funcionamiento de una lengua. El trabajo de los dialectólogos no fue inútil; sin embargo, no es concluyente, pues la lengua no es un stock de palabras sino un mecanismo. Para comprender ese mecanismo es suficiente partir de las palabras más corrientes, de las frases más simples. Lo mismo sucede en la crítica: es posible abordar los problemas esenciales de la teoría literaria, sin necesidad de poseer la deslumbrante erudición de Northrop Frye.

Ya es tiempo de dar por terminada esta extensa digresión cuya utilidad para el estudio de lo fantástico pudo parecer problemática. Nos permitió, por lo menos, llegar a algunas conclusiones precisas, que resumiremos de la siguiente manera:

1. Toda teoría de los géneros se basa en una representación de la obra literaria. Por lo tanto, hay que empezar por presentar nuestro propio punto de partida, aun cuando el trabajo ulterior nos lleve a abandonarlo.

Distinguiremos brevemente tres aspectos de la obra: verbal, sintáctico y semántico.

El aspecto verbal reside en las frases concretas que constituyen el texto. Se pueden señalar aquí dos grupos de problemas. El primero se relaciona con las propiedades del enunciado (en otra oportunidad, hablé de los “registros del habla”; puede también emplearse el término “estilo”, dando a esta palabra un sentido estricto). El otro grupo de problemas se relaciona con la enunciación: con el que emite el texto y con el que lo recibe (se trata, en cada caso, de una imagen implícita al texto, y no de un autor o un lector reales); hasta ahora, estos problemas fueron estudiados con el nombre de “visiones” o “puntos de vista”.

El aspecto sintáctico permite dar cuenta de las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra (antes se hablaba de “composición”). Estas relaciones pueden pertenecer a tres tipos: lógicas, temporales o espaciales* .

Queda por examinar el aspecto semántico o, si se prefiere, los “temas” del libro. En este campo, no formulamos, de entrada, ninguna hipótesis global; no sabemos cómo se articulaban los temas literarios. Se puede sin embargo suponer, sin correr riesgo alguno, que existen algunos universales semánticos de la literatura, temas poco numerosos que se encuentran siempre y en todas partes; sus transformaciones y combinaciones originan la aparente multitud de los temas literarios.

Es indudable que estos tres aspectos de la obra se manifiestan en una interrelación compleja y que no se encuentran aislados más que en nuestro análisis.

2. Una elección preliminar se impone en lo referente al nivel mismo donde habrán de situarse las estructuras literarias. Hemos decidido considerar todos los elementos inmediatamente observables del universo literario como manifestación de una estructura abstracta y desfasada, producto de una elaboración, y buscar la organización exclusivamente en ese nivel. Se opera aquí un corte fundamental.

3. El concepto de género debe ser matizado y cualificado. Opusimos, por una parte, géneros históricos y géneros teóricos: los primeros son producto de una observación de los hechos literarios; los segundos se deducen de una teoría de la literatura. Por otra parte, dentro de los géneros teóricos, distinguimos géneros elementales y géneros complejos: los primeros se caracterizan por la presencia o ausencia de un solo rasgo estructural; los segundos, por la presencia o ausencia de una conjunción de esos rasgos. Los géneros históricos son, evidentemente, un subconjunto del conjunto de los géneros teóricos complejos.

* Para una descripción más pormenorizada de estos dos aspectos, el verbal y el sintáctico, de la obra literaria, cf. nuestra “Poétique” (“Qu'est-ce le structuralisme?”), ed. du Seuil, 1968. ¿Qué es el estructuralismo?, Losada, Buenos Aires, 1971).

Si dejamos ahora los análisis de Frye que nos guiaron hasta aquí, deberíamos, apoyándonos en ellos, formular una apreciación más general y más prudente de los objetos y límites de todo estudio de los géneros. Este estudio debe satisfacer dos órdenes de exigencias: prácticas y teóricas, empíricas y abstractas. Los géneros que deducimos a partir de la teoría deben ser verificados sobre los textos: si nuestras deducciones no corresponden a ninguna obra, seguimos una pista falsa. Por otra parte, los géneros que encontramos en la historia literaria deben ser sometidos a la explicación de una teoría coherente; en caso contrario, quedamos prisioneros de prejuicios transmitidos de siglo en siglo, y según los cuales (esto es un ejemplo imaginario) existiría un género como la comedia, cuando, de hecho, se trataría de una pura ilusión. La definición de los géneros será pues un continuo vaivén entre la descripción de los hechos y la teoría en su abstracción.

Tales son nuestros objetivos; pero si los observamos con mayor atención, no podemos dejar de experimentar cierto recelo en lo referente al éxito de la empresa. Examinemos la primera exigencia, la de la conformidad de la teoría con los hechos. Se estableció que las estructuras literarias, y por consiguiente los géneros mismos, se sitúan en un nivel abstracto, desfasado con respecto al de las obras existentes. Habría que decir que una obra manifiesta tal o cual género, y no que este existe en dicha obra. Pero esta relación de manifestación entre lo abstracto y lo concreto *es* tan solo probable; en otras palabras, no hay ninguna necesidad de que una obra encarne fielmente un género: solo existe la probabilidad de que ello suceda. Esto significa que ninguna observación de las obras puede, en rigor, confirmar ni invalidar una teoría de los géneros. Si alguien me dice que determinada obra no entra en ninguna de las categorías que propuse, y que por consiguiente dichas categorías están equivocadas, podría objetar que ese *por consiguiente* no tiene ninguna razón de ser; las obras no deben coincidir con las categorías que no tienen más que una existencia construida; una obra puede, por ejemplo, manifestar más de una categoría, más de un género. Llegamos así a un callejón metodológico sin salida: ¿cómo probar el fracaso descriptivo de cualquier tipo de teoría de los géneros?

Miremos ahora hacia el otro lado, hacia el de la conformidad de los géneros conocidos con la teoría. Inscribir correctamente no es más fácil que describir. Sin embargo, el peligro es de otra índole porque las categorías que utilizábamos tenderán siempre a llevarnos fuera de la literatura. Toda teoría de los temas literarios, por ejemplo (hasta ahora, en todo caso), tiende a reducir esos géneros a un complejo de categorías tomadas de la psicología, la filosofía o la sociología (Frye nos dio un ejemplo). Aún cuando esas categorías proviniesen de la lingüística, la situación no sería cualitativamente diferente. Podemos ir más lejos: por el hecho mismo de tener que utilizar palabras del lenguaje cotidiano, práctico, para hablar de la literatura, implicamos que esta se ocupa de una realidad ideal que, además,

puede ser designada por otros medios. Ahora bien, como sabemos, la literatura existe en tanto esfuerzo por decir lo que el lenguaje corriente no puede decir. Por esta razón, la crítica (la mejor) tiende siempre a convertirse en literatura; sólo es posible hablar de lo que hace la literatura haciendo literatura. La literatura puede constituirse y subsistir solamente a partir de esta diferencia con el lenguaje corriente. La literatura enuncia lo que solo ella puede enunciar. Cuando el crítico haya dicho todo sobre un texto literario, no habrá aún dicho nada; pues la definición misma de la literatura implica no poder hablar de ella.

Estas reflexiones escépticas no deben detenernos; nos obligan tan sólo a tomar conciencia de límites que no podemos trasponer. El trabajo de conocimiento apunta a una verdad aproximada, no a una verdad absoluta. Si la ciencia descriptiva pretendiese decir *la* verdad, contradiría su razón de ser. Más aún: una determinada forma de geografía física solo existe una vez que todos los continentes fueron correctamente descritos. La imperfección es, paradójicamente, una garantía de sobrevida.

2. DEFINICIÓN DE LO FANTÁSTICO

Primera definición de lo fantástico. —La opinión de los predecesores. —Lo fantástico en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. — Segunda definición de lo fantástico, más explícita y más precisa. —Otras definiciones que se descartan. —Un singular ejemplo de lo fantástico: *Aurelia* de Nerval.

Alvaro, el protagonista de *El diablo enamorado* de Cazotte, vive desde hace varios meses con un ser, de sexo femenino que, según sospecha, es un espíritu maligno: el diablo o alguno de sus secuaces. Su modo de aparición indica a las claras que se trata de un representante del otro mundo; pero su comportamiento específicamente humano (y, más aún, femenino), las heridas reales que recibe parecen, por el contrario, demostrar que se trata de una mujer, y de una mujer enamorada. Cuando Alvaro le pregunta de dónde viene, Biondetta contesta: “Soy una Sífide, y una de las más importantes...” (pág. 198). Pero, ¿existen las sílfides? “No podía imaginar nada de lo que oía, prosigue Alvaro. Pero, ¿qué había de imaginable en mi aventura? Todo esto me parece un sueño, me decía, pero, ¿acaso la vida humana es otra cosa? Sueño de manera más extraordinaria que otros, eso es todo. (...) ¿Dónde está lo posible? ¿Dónde lo imposible?” (págs. 200-201).

Alvaro vacila, se pregunta (y junto con él también lo hace el lector) si lo que le sucede es cierto, si lo que lo rodea es real (y entonces las Sílfides existen) o si, por el contrario, se trata de una simple ilusión, que adopta aquí la forma de un sueño. Alvaro llega más tarde a tener relaciones con esta misma mujer que *tal vez* es el diablo, y, asustado por esta idea, vuelve a preguntarse: “¿Habré dormido? ¿Seré bastante afortunado como para que todo no haya sido más que un sueño?” (pág. 274). Su madre también pensará: “Has soñado esta granja y todos sus habitantes” (pág. 281). La ambigüedad subsiste hasta el fin de la aventura: ¿realidad o sueño?: ¿verdad o ilusión?

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte

integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra.

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.

El concepto de fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario, y estos últimos merecen algo más que una simple mención. Pero reservaremos esta discusión para el último capítulo de este estudio.

Semejante definición, ¿es, por lo menos, original? La encontramos, si bien formulada de manera diferente, a partir del siglo XIX.

El primero en enunciarla es el filósofo y místico ruso *Vladimir Soloviov*: “En el verdadero campo de lo fantástico, existe, siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de probabilidad interna” (citado por Tomachevski, pág. 288). Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico.

Algunos años después, un autor inglés especializado en historias de fantasmas, Montague Rhodes James, repite casi los mismos términos: “Es a veces necesario tener una puerta de salida para una explicación natural, pero tendría que agregar que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada” (pág. VI). Una vez más, dos son las soluciones posibles.

Tenemos también un ejemplo alemán, más reciente: “El héroe siente en forma continua y perceptible la contradicción entre los dos mundos, el de lo real y el de lo fantástico, y él mismo se asombra ante las cosas extraordinarias que lo rodean” (Olga Reimann). Esta lista podría ser alargada indefinidamente. Advertamos, sin embargo, una diferencia entre las dos primeras definiciones y la tercera: en el primer caso, quien vacila entre las; dos posibilidades es el lector; en el segundo, el personaje. Más adelante volveremos a tratar este punto.

Hay que señalar, además, que si las definiciones de lo fantástico aparecidas en recientes trabajos de autores franceses no son idénticas a la nuestra, tampoco la contradicen. Sin detenernos demasiado daremos algunos ejemplos tomados de los textos “canónicos”. En *Le Conte fantastique en France*, Castex afirma que “Lo fantástico ... se caracteriza ... por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real” (pág. 8). Louis Vax, en *El Arte y la Literatura fantástica* dice que “El relato fantástico ... nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el

mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable” (pág. 5). Roger Caillois, en *Au couer du fantastique*, afirma que “Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (pág. 161). Como vemos, estas tres definiciones son, intencionalmente o no, paráfrasis recíprocas: en todas aparece el “misterio”, lo “inexplicable” lo “inadmisibile”, que se introduce en la “vida real”, o en el “mundo real”, o bien en “la inalterable legalidad cotidiana”. Estas definiciones se encuentra globalmente incluidas en la que proponían los primeros autores citados y que implicaba ya la existencia de dos órdenes de acontecimientos: los del mundo natural y los del mundo sobrenatural. Pero la definición de Soloviov, James, etc., señalaba además la posibilidad de suministrar dos explicaciones del acontecimiento sobrenatural y, por consiguiente, el hecho de que *alguien* tuviese que elegir entre ellas. Era pues más sugestiva, más rica; la que propusimos derivaba de ellas. Además, pone el énfasis en el carácter diferencial de lo fantástico (como línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso), en lugar de transformarlo en una sustancia (como lo hacen Castex, Caillois, etc.). En términos más generales, es preciso decir que un género se define siempre con relación a los géneros que le son próximos.

Pero la definición carece todavía de nitidez, y es en lo referente a este punto donde debemos ir más allá que nuestros predecesores. Ya se señaló que no se especificaba con claridad si el que vacilaba era el lector o el personaje, ni cuáles eran los matices de la vacilación. *El diablo enamorado* ofrece una materia demasiado pobre para un análisis más riguroso: la duda, la vacilación solo nos preocupa un instante. Recurriremos pues a otro libro, escrito unos veinte años después, que nos permitirá formular un mayor número de preguntaste trata de un libro que inaugura magistralmente la época del relato fantástico: el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki.

La obra nos relata en primer lugar una serie de acontecimientos, ninguno de los cuales, tomado aisladamente, contradice las leyes de la naturaleza tales como la experiencia nos enseñó a conocerlas; pero su acumulación ya plantea problemas. Alfonso van Worden, héroe y narrador del libro, cruza las montañas de Sierra Morena. De pronto, su zagal Mosquito desaparece; horas después, también desaparece su lacayo López. Los habitantes del lugar aseguran que los fantasmas rondan por la región: se trata de dos bandidos recientemente ahorcados. Alfonso llega a una posada abandonada y se dispone a dormir; pero con la primera campanada de la medianoche, “una bella negra medio desnuda, con una antorcha en cada mano” (pág. 36) entra en su cuarto y lo invita a seguirla. Lo lleva hasta una sala subterránea donde es recibido por dos jóvenes hermanas, bellas y vestidas con ligeras ropas. Le dan de comer y beber. Alfonso experimenta sensaciones extrañas, y una duda nace en su espíritu: “No sabía ya si eran mujeres o demonios

disfrazados de mujer” (pág. 39). Le cuentan luego sus vidas y le revelan ser sus propias primas. Pero el relato se interrumpe con el primer canto del gallo; y Alfonso recuerda que, “como se sabe, los espectros solo tienen poder desde la medianoche hasta el primer canto del gallo”(pág. 36).

Todo esto, de más está decirlo, no proviene de las leyes de la naturaleza tal como se las conoce. A lo sumo, puede decirse que se trata de acontecimientos extraños, de coincidencias insólitas. En cambio, el paso siguiente es decisivo: se produce un acontecimiento que la razón no puede explicar. Alfonso vuelve a la cama, las dos hermanas lo acompañan (o quizás ello no sea más que un sueño); pero hay algo indudable: cuando se despierta, ya no se encuentra en una cama ni en una sala subterránea. “Entreví el cielo y me di cuenta de que me hallaba al aire libre (...). Me encontraba bajo la horca de Los Hermanos. Pero los cadáveres de los dos hermanos de Zoto no colgaban al aire, sino que yacían junto a mí” (pág. 49). He aquí, pues, un primer acontecimiento sobrenatural: las dos hermosas muchachas se transformaron en dos cadáveres pestilentes.

Pero todo esto no basta para convencer a Alfonso de la existencia de fuerzas sobrenaturales, circunstancia que hubiera suprimido toda vacilación (y puesto fin a lo fantástico). Busca un lugar donde pasar la noche y llega hasta la cabaña de un ermitaño, donde encuentra a un poseso, Pacheco, que le relata su historia, extrañamente parecida a la de Alfonso. Pacheco pernoctó en la misma posada; bajó a una sala subterránea y pasó la noche en una cama con dos hermanas; a la mañana siguiente, se despertó bajo la horca, entre dos cadáveres. Al advertir esta semejanza, Alfonso se pone sobre aviso: advierte al ermitaño que no cree en los aparecidos, y da una explicación natural de las desventuras de Pacheco. Sin embargo, no interpreta de la misma manera sus propias aventuras. “En cuanto a mis primas, no dudaba de que fueran mujeres de carne y hueso. Había algo más fuerte que todo lo que me habían dicho sobre el poder de los demonios, que me hacía creerlo así. Pero aún duraba mi indignación por la mala pasada que me habían jugado al hacerme dormir bajo la horca” (pág. 80).

Sin embargo, la presencia de nuevos acontecimientos habrá de reavivar las dudas de Alfonso. Vuelve a encontrar a sus primas en una gruta, y una noche llegan hasta su cama. Están dispuestas a quitarse los cinturones de castidad, pero para ello, es necesario que el propio Alfonso se desprenda de una reliquia cristiana que lleva alrededor del cuello, en cuyo lugar, una de las hermanas anuda una de sus trenzas. Apenas sosegados los primeros ímpetus amorosos, se oye la primera campanada de medianoche ... Un hombre entra entonces en el cuarto, echa a las dos hermanas y amenaza a Alfonso de muerte obligándolo luego a tomar una bebida. A la mañana siguiente, tal como podía preverse, Alfonso se despierta bajo la horca, junto a los cadáveres; alrededor de su cuello no hay una trenza sino la cuerda de un ahorcado. Al volver a la posada donde pasó la primera noche, descubre de pronto,

entre las tablas del piso, la reliquia que le habían quitado en la gruta. “No sabía ya lo que hacía... Me puse a imaginar que no había salido realmente de aquella maldita venta, y que el ermitaño, el inquisidor [véase más abajo] y los hermanos de Zoto eran en realidad espíritus surgidos de mágicas hechicerías”, (pág. 127). Como para hacer inclinar aún más la balanza, vuelve a encontrarse poco después con Pacheco, a quien había entrevistado durante su última aventura nocturna, y que le da una versión totalmente distinta de la escena: “Esas dos jóvenes, después de haberle hecho algunas caricias, le quitaron del cuello una reliquia y, desde ese instante, perdieron a mis ojos su belleza y reconocí en ellas a los dos ahorcados del valle de Los Hermanos. Pero el joven caballero, tomándolos por encantadoras criaturas, les prodigaba las más tiernas palabras. Uno de los ahorcados, se quitó la cuerda que tenía en el cuello y la puso en el cuello del caballero, que le demostró su gratitud con nuevas caricias. Por último, corrieron las cortinas del lecho y no sé qué harían entonces, pero me temo que algún horrendo pecado”. (pág. 129).

¿A quién creer? Alfonso sabe bien que pasó la noche con dos mujeres: pero ¿cómo explicar el despertar bajo la horca, la cuerda alrededor del cuello, la reliquia en la posada, el relato de Pacheco? La incertidumbre, la vacilación, llegaron a su punto culminante, acentuadas por el hecho de que otros personajes sugieren a Alfonso una explicación sobrenatural de las aventuras. Así, el inquisidor que, en determinado momento, detendrá a Alfonso y lo amenazará con torturas, le pregunta: “¿Conoces a dos princesas de Túnez, o más bien a dos brujas infames, execrables vampiros y demonios encarnados?” (pág. 83). Y más tarde Rebeca, anfitriona de Alfonso habrá de decirle: “Sabemos perfectamente que se trata de dos demonios hembras y que sus nombres son Emina y Zibedeá”. (pág. 144).

Alfonso queda solo durante algunos días y siente que una vez más las fuerzas de la razón se adueñan de él. Quiere dar a los acontecimientos una explicación “realista”. “Recordé entonces algunas palabras pronunciadas por Don Manuel de Sa, gobernador de aquella ciudad, que me hicieron pensar que no era enteramente ajeno a la misteriosa existencia de los Goméz. Fue él quien me proporcionó mis dos criados, López y Mosquito, y no había quien me quitara de la cabeza que habían obedecido órdenes del gobernador cuando me abandonaron a la entrada del nefasto valle de Los Hermanos.

“Mis primas, y la misma Rebeca, me habían dicho más de una, vez que sería sometido a prueba. Quién sabe si en la venta me dieron un brebaje para dormirme; nada más fácil entonces que llevarme dormido hasta la horca fatal. Pacheco podría haber perdido su ojo por un accidente y no a causa de su relación amorosa con los dos ahorcados. Su espantosa historia podía ser muy bien una fábula. En cuanto al ermitaño, tan interesado siempre en descubrir mi secreto, era sin duda un agente de los Goméz que tenía el encargo de poner a prueba mi discreción. Por fin,

Rebeca, su hermano, Zoto y el jefe de los gitanos se habían puesto de acuerdo todos para quebrantar mi valor". (págs. 211-212).

Pero el debate no queda resuelto: diversos pequeños incidentes encaminarán a Alfonso hacia la solución sobrenatural. Ve a través de la ventana a dos mujeres que parecen ser las famosas hermanas; pero al acercarse a ellas, descubre rostros desconocidos. Lee luego una historia de demonios tan parecida a la suya que confiesa: "Llegué a pensar que, para engañarme, los demonios habían animado cadáveres de ahorcados" (pág. 158).

"Llegué a pensarlo": he aquí la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación.

¿Quién vacila en esta historia? Lo advertimos de inmediato: Alfonso, es decir el héroe, el personaje. Es él quien, a lo largo de la intriga tendrá que optar entre dos interpretaciones. Pero si el lector conociera de antemano la "verdad", si supiera por cuál de los dos sentidos hay que decidirse, la situación sería muy distinta. Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. Hay que advertir de inmediato que, con ello, tenemos presente no tal o cual lector particular, real, sino una "función" de lector, implícita al texto (así como también está implícita la función del narrador). La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes.

La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico. Pero, ¿es necesario que el lector se identifique con un personaje en particular, como en *El diablo enamorado* y el *Manuscrito*? En otras palabras, ¿es necesario que la vacilación esté *representada* dentro de la obra? La mayoría de los textos que cumplen la primera condición satisfacen también la segunda. Sin embargo, hay excepciones: tal el caso de *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. El lector se pregunta en este caso por la resurrección de la mujer del conde, fenómeno que contradice las leyes de la naturaleza, pero que parece confirmado por una serie de indicios secundarios. Ahora bien, ninguno de los personajes comparte esta vacilación: ni el conde de Athol, que cree firmemente en la segunda vida de Vera, ni el viejo sirviente Raymond. Por consiguiente, el lector no se identifica con ninguno de los personajes, y la vacilación no está representada en el texto. Diremos entonces que esta regla de la identificación es una condición facultativa de lo fantástico: este puede existir sin cumplirla; pero la mayoría de las obras fantásticas se someten a ella.

Cuando el lector sale del mundo de los personajes y vuelve a su propia práctica (la de un lector), un nuevo peligro amenaza lo fantástico. Este peligro se sitúa en el nivel de la *interpretación* del texto.

Hay relatos que contienen elementos sobrenaturales sin que el lector llegue a interrogarse nunca sobre su naturaleza, porque bien sabe que no debe tomarlos al pie de la letra. Si los animales hablan, no tenemos ninguna duda: sabemos que las palabras del texto deben ser tomadas en otro sentido, que denominamos alegórico.

La situación inversa se observa en el caso de la poesía. Si pretendemos que la poesía sea simplemente representativa, el texto poético podría ser a menudo considerado fantástico. Pero el problema ni siquiera se plantea: si se dice por ejemplo que el “yo poético” se remonta por los aires, no se trata más que de una secuencia verbal que debe ser tomada como tal, sin tratar de ir más allá de las palabras.

Lo fantástico implica pues no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir en términos negativos; no debe ser ni “poética” ni “alegórica”. Si volvemos al *Manuscrito*, vemos que esta exigencia también se cumple: por una parte, nada nos permite dar de inmediato una interpretación alegórica de los acontecimientos sobrenaturales evocados; por otra, esos acontecimientos aparecen efectivamente como tales, debemos representárnoslos, y no considerar las palabras que los designan como pura combinación de unidades lingüísticas. En una frase de Roger Caillois podemos señalar una indicación referente a esta propiedad de lo fantástico: “Este tipo de imágenes se sitúa en el centro mismo de lo fantástico, a mitad camino entre lo que he dado en llamar imágenes infinitas e imágenes trabadas [*entravées*]... Las primeras buscan por principio la incoherencia y rechazan con terquedad toda significación. Las segundas traducen textos precisos en símbolos que un diccionario apropiado permite reconvertir, término por término, en discursos correspondientes” (pág. 172).

Estamos ahora en condiciones de precisar y completar nuestra definición de lo fantástico. Este exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres.

¿Cómo se inscriben estas tres características en el modelo de la obra, tal como lo expusimos sumariamente en el capítulo anterior? La primera condición nos remite al aspecto *verbal* del texto, o, con mayor exactitud, a lo que se denomina las “visiones”: lo fantástico es un caso particular de la “visión ambigua”. La segunda condición es más compleja: por una parte, se relaciona con el aspecto *sintáctico*, en la medida en que implica la existencia de un tipo formal de unidades que se refiere a la apreciación de los personajes, relativa a los acontecimientos del relato; estas unidades podrían recibir el nombre de “reacciones”, por oposición a las “acciones” que forman habitualmente la trama de la historia. Por otra parte, se refiere también al aspecto *semántico*, puesto que se trata de un tema representado: el de la percepción y su notación. Por fin, la tercera condición tiene un carácter más general y trasciende la división en aspectos: se trata de una elección entre varios modos (y niveles) de lectura.

Podemos considerar ahora nuestra definición como suficientemente explícita. Para justificarla plenamente, comparémosla una vez más con algunas otras. Se trata, esta vez, de definiciones en las cuales será dado observar no los elementos que tienen en común con la primera, sino aquellos por los cuales difieren. Desde un punto de vista sistemático, se puede partir de varios sentidos de la palabra “fantástico”.

Tomemos para empezar el sentido que, aunque raras veces enunciado, se nos ocurre en primer lugar (el del diccionario): en los textos fantásticos, el autor relata acontecimientos que no son susceptibles de producirse en la vida diaria, si nos atenemos a los conocimientos corrientes de cada época relativos a lo que puede o no puede suceder; así el *Pequeño Larousse* lo define como aquello “en lo cual intervienen seres sobrenaturales: *cuentos fantásticos*”. Es posible, en efecto, calificar de *sobrenaturales* a los acontecimientos; pero lo sobrenatural, que es al mismo tiempo una categoría literaria, no es aquí pertinente. Es imposible concebir un género capaz de agrupar todas las obras en las cuales interviene lo sobrenatural y que, por este motivo, tendría que comprender tanto a Homero como a Shakespeare, a Cervantes como a Goethe. Lo sobrenatural no caracteriza las obras con suficiente precisión; su extensión es demasiado grande.

Otra actitud para situar lo fantástico, mucho más difundida entre los teóricos, consiste en ubicarse desde el punto de vista del lector: no el lector implícito al texto, sino el lector real. Tomaremos como representante de esta tendencia a H. P. Lovecraft, autor de relatos fantásticos que consagró una obra teórica a lo sobrenatural en la literatura. Para Lovecraft el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo. “La atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de autenticidad [de lo fantástico] no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica. (...) Por tal razón, debemos juzgar el cuento fantástico no

tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca. (...) Un cuento es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias insólitos” (pág. 16). Los teóricos de lo fantástico invocan a menudo ese sentimiento de miedo o de perplejidad, aun cuando la doble explicación posible es para ellos la condición necesaria del género. Así, Peter Penzoldt escribe: “Con excepción del cuento de hadas, todas las historias sobrenaturales son historias de terror, que nos obligan a preguntarnos si lo que se toma por pura imaginación no es, después de todo, realidad” (pág. 9). Caillois, por su parte, propone como “piedra de toque de lo fantástico”, “la impresión de extrañeza irreductible” (pág. 30).

Sorprende encontrar, aún hoy, este tipo de juicios en boca de críticos serios. Si estas declaraciones son tomadas textualmente, y si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir (¿es este acaso el pensamiento de nuestros autores?) que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector. Buscar la sensación de miedo en los personajes tampoco permite definir el género: en primer lugar, los cuentos de hadas pueden ser historias de terror: tal por ejemplo los cuentos de Perrault (a la inversa de lo que afirma Penzoldt); por otra parte, hay relatos fantásticos de los cuales está ausente todo sentido de temor: pensemos en textos tan diferentes como *La Princesa Brambilla* de Hoffmann y *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias.

Por extraño que parezca, también se intentó situar el criterio de lo fantástico en el propio autor del relato. Encontramos ejemplos de este tipo en Caillois quien, por cierto, no teme las contradicciones. He aquí como Caillois hace revivir la imagen romántica del poeta inspirado: “Lo fantástico requiere algo involuntario, súbito, una interrogación inquieta y no menos inquietante, surgida de improviso de no se sabe qué tinieblas, y que su autor se vio obligado a tomar tal como vino...” (pág. 46); o bien: “El género fantástico más persuasivo es aquel que proviene, no de una intención deliberada de desconcertar, sino aquel que parece surgir a pesar del autor mismo de la obra, cuando no sin que lo advierta”, (pág. 169). Los argumentos contra esta “intentional fallacy” son hoy en día demasiado conocidos como para volver a formularlos.

Aún menos atención merecen otros intentos de definición que a menudo se aplican a textos que no son en absoluto fantásticos. De esta manera, no es posible definir lo fantástico como opuesto a la reproducción fiel de la realidad, al naturalismo. Ni tampoco como lo hace Marcel Schneider en *La littérature fantastique en France*: “Lo fantástico explora el espacio de lo interior; tiene mucho que ver con la imaginación, la angustia de vivir y la esperanza de salvación” (págs. 148-149).

El *Manuscrito encontrado en Zaragoza* nos dio un ejemplo de vacilación entre lo real y, por así decirlo, lo *ilusorio*: nos preguntábamos si lo que se veía no era superchería o error de la percepción. En otras palabras, se dudaba de la interpretación que había que dar a acontecimientos perceptibles. Existe otra variedad de lo fantástico en la que la vacilación se sitúa entre lo real y la *imaginario*. En el primer caso se dudaba, no de que los acontecimientos hubiesen sucedido, sino de que nuestra manera de comprenderlos hubiese sido exacta. En el segundo, nos preguntamos si lo que se cree percibir no es, de hecho, producto de la imaginación. “Discierno con dificultad lo que veo con los ojos de la realidad de lo que ve mi imaginación”, dice un personaje de Achim von Arnim (pág. 222). Este “error” puede producirse por diversas razones que examinaremos más adelante; demos aquí un ejemplo característico, en el que se lo atribuye a la locura: *La princesa Brambilla* de Hoffman.

Durante el carnaval de Roma, la vida del pobre actor Giglio Fava se ve sacudida por acontecimientos extraños e incomprensibles. Cree haberse convertido en un príncipe, enamorado de una princesa y tener aventuras increíbles. Ahora bien, la mayor parte de quienes lo rodean le aseguran que nada de eso sucede, sino que él, Giglio, se volvió loco. Tal lo que pretende signor Pasquale: “Signor Giglio, sé lo que le ha sucedido; toda Roma lo sabe: ha tenido usted que dejar el teatro porque vuestro cerebro se ha perturbado...” (t. III, pág. 27). Hay momentos en que el propio Giglio duda de su conducta: “Estaba incluso dispuesto a pensar que signor Pasquale y maese Bescapi habían tenido razón al creerlo un poco chiflado” (pág. 42). De esta manera, Giglio (y el lector implícito) quedan en la duda, ignorando si lo que lo rodea es o no producto de su imaginación.

A este procedimiento, simple y muy frecuente, puede oponerse otro que parece ser mucho menos habitual y en el que la locura vuelve a ser utilizada —pero de manera diferente— para crear la ambigüedad necesaria. Pensamos en la *Aurelia* de Nerval. Como se sabe, este libro relata las visiones de un personaje durante un periodo de locura. El relato está en primera persona; pero el *yo* abarca aparentemente dos personas distintas: la del personaje que percibe mundos desconocidos (vive en el pasado), y la del narrador que transcribe las impresiones del primero (y vive en el presente). A primera vista, lo fantástico no existe ni para el personaje, que no considera sus visiones como producto de la locura sino más bien como una imagen más lúcida del mundo (se ubica, entonces, en lo maravilloso), ni para el narrador, que sabe que provienen de la locura o del sueño y no de la realidad (desde su punto de vista, el relato se relaciona simplemente con lo extraño). Pero el texto no funciona así; Nerval recrea la ambigüedad en otro nivel precisamente allí donde no se la esperaba; y *Aurelia* resulta así una historia fantástica.

En primer lugar, el personaje no está del todo decidido en cuanto a la interpretación de los hechos: también él cree a veces en su locura, pero nunca llega a la certidumbre. “Comprendí, al verme entre los alienados, que hasta entonces todo no había sido para mí más que ilusiones. Sin embargo, las promesas que atribuía a la diosa Isis me parecían realizarse por una serie de pruebas que estaba destinado a sufrir” (pág. 301). Al mismo tiempo, el narrador no está seguro de que todo lo que el personaje ha vivido dependa de la ilusión; insiste incluso sobre la verdad de ciertos hechos relatados: “Interrogué a los vecinos: nadie había oído nada. Y sin embargo, aún estoy seguro de que el grito era real y que el aire del mundo de los vivos había sido estremecido por él...” (pág. 281).

La ambigüedad depende también del empleo de dos procedimientos de escritura que penetran todo el texto.

Por lo general, Nerval los utiliza simultáneamente: se trata del imperfecto y de la modalización. Esta última consiste en la utilización de ciertas locuciones introductorias que, sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado. Por ejemplo, las dos frases: “Afuera llueve” y “Tal vez llueve afuera” se refieren al mismo hecho; pero la segunda indica, además, la incertidumbre en que se encuentra el sujeto hablante, en lo relativo a la verdad de la frase enunciada. El imperfecto tiene un sentido semejante: si digo “Yo quería a Aurelia”, no preciso si aún la sigo queriendo; la continuidad es posible, pero por regla general, poco probable.

Ahora bien, todo el texto de *Aurelia* está impregnado por estos dos procedimientos. Se podrían citar páginas enteras que corroborasen nuestra afirmación. Veamos algunos ejemplos tomados al azar: “*Me parecía* entrar en una casa conocida... Una vieja sirvienta a quien llamaba Margarita y *que me parecía* conocer desde niño me dijo. . . Y *tenía la idea de que* el alma de mi antepasado estaba en ese pájaro... *Creí caer* en un abismo que atravesaba el globo. *Me sentía* llevado sin sufrimiento por una corriente de metal fundido. . . *Tuve la sensación* de que esas corrientes estaban compuestas por almas vivas, en estado molecular... *Resultaba claro para mí* que los antepasados tomasen la forma de ciertos animales para visitarnos sobre la tierra...” (págs. 259-260) (el subrayado es nuestro) etc. Si estas locuciones no existieran, estaríamos dentro del mundo de lo maravilloso, sin ninguna referencia a la realidad cotidiana, habitual; gracias a ellas, nos hallamos ahora en ambos mundos a la vez. El imperfecto introduce, además, una distancia entre el personaje y el narrador, de manera que no conocemos la posición de este último.

Por una serie de incisos, el narrador toma distancia con respecto a los otros hombres, al “hombre normal”, o, dicho con mayor exactitud, al empleo corriente de ciertas palabras (en este sentido, el lenguaje es el tema principal de *Aurelia*). “Recubriendo aquello que los hombres llaman razón”, dice en cierta oportunidad.

Y en otra: “Pero parece que se trataba de una ilusión de mi vista” (pág. 265). O bien: “Mis acciones, aparentemente insensatas, estaban sometidas a lo que se llama ilusión, según la razón humana” (pág. 256). Admiremos esta frase: las acciones son “insensatas” (referencia a lo natural) pero tan solo “en apariencia” (referencia a lo sobrenatural); están sometidas... a la ilusión (referencia a lo natural), o más bien, no, “a lo que se llama ilusión” (referencia a lo sobrenatural); además, el imperfecto significa que no es el narrador presente quien piensa así, sino el personaje de antaño. Y además esta frase, resumen de toda la ambigüedad de *Aurelia*: “Una serie de visiones, tal vez insensatas” (pág. 257). El narrador toma así distancia con respecto al hombre “normal” y se aproxima al personaje: al mismo tiempo la certeza de que se trata de locura deja paso a la duda. Ahora bien, el narrador irá más lejos: retomará abiertamente la tesis del personaje, a saber, que locura y sueño no son más que una razón superior. Veamos lo que en este sentido decía el personaje (pág. 266): “Los relatos de quienes me habían visto así me causaban una suerte de irritación cuando advertía que se atribuía a la aberración del espíritu los movimientos o las palabras que coincidían con las diversas fases de lo que para mí era una serie de acontecimientos lógicos” (a lo que la frase de Edgar Poe contesta lo siguiente: “La ciencia no nos ha enseñado todavía si la locura es o no lo sublime de la inteligencia”, H. G. S., pág. 95). Y también: “Con la idea que me había hecho acerca del sueño, como capaz de abrir al hombre una comunicación con el mundo de los espíritus, esperaba...” (pág. 290). Pero veamos cómo habla el narrador: “Voy a tratar... de transcribir las impresiones de una larga enfermedad que transcurrió por entero en los misterios de mi espíritu; y no sé por qué empleo este término enfermedad, pues jamás en lo que a mí se refiere, me sentí mejor. A veces creía que mi fuerza y mi actividad se habían duplicado; la imaginación me traía delicias infinitas (págs. 251-252). O bien: “Sea como fuere, creo que la imaginación humana no ha inventado nada que no sea cierto, en este mundo o en los otros, y no podía dudar de lo que había *visto* tan claramente” (pág. 276). En estos dos fragmentos, el narrador parece declarar abiertamente que lo que vio durante su pretendida locura no es sino una parte de la realidad, y que, por consiguiente, no estuvo nunca enfermo. Pero si cada uno de los pasajes empieza en presente, la última proposición vuelve a estar en imperfecto: reintroduce la ambigüedad en la percepción del lector. El ejemplo inverso se encuentra en las últimas frases de *Aurelia*: “Podía juzgar de manera más sana el mundo de ilusiones en el que había vivido durante cierto tiempo. Sin embargo, me siento dichoso de las convicciones que adquirí...” (pág. 315). La primera proposición parece remitir todo lo anterior al mundo de la locura; pero entonces, ¿cómo explicar esa dicha por las convicciones adquiridas? *Aurelia* constituye así un ejemplar original y perfecto de la ambigüedad fantástica. Esta ambigüedad gira, sin duda, en torno a la locura; pero en tanto que en Hoffmann nos preguntábamos si el personaje estaba o no loco, aquí sabemos de antemano que su comportamiento se llama locura; lo que se trata de saber (y es

aquí hacia donde apunta la vacilación) es si la locura no es, de hecho, una razón superior. En el caso anterior, la vacilación se refería a la percepción; en el que acabamos de estudiar, concierne al lenguaje. Con Hoffmann, se vacila acerca del nombre que ha de darse a ciertos acontecimientos; con Nerval, la vacilación se ubica dentro del nombre, es decir, en su sentido.

3. LO EXTRAÑO Y LO MARAVILLOSO

El género fantástico, siempre evanescente. —Lo fantástico-extraño. —Las “excusas” de lo fantástico. —Fantástico y verosímil. —Lo extraño puro. —Edgar Poe y la experiencia de los límites. —Lo fantástico y la novela policial. —La síntesis de ambos: *El cuarto ardiente*. —Lo fantástico-maravilloso. —*La muerta enamorada* y la metamorfosis del cadáver. —Lo maravilloso puro. —Los cuentos de hadas. —Subdivisiones: lo maravilloso hiperbólico, exótico, instrumental y científico (la ciencia-ficción). —Elogio de lo maravilloso.

Vimos que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso.

Lo fantástico tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. Uno de los grandes periodos de la literatura sobrenatural, el de la novela negra (*the Gothic novel*) parece confirmar esta situación. En efecto, dentro de la novela negra se distinguen dos tendencias: la de lo sobrenatural explicado (de lo “extraño”, por así decirlo), tal como aparece en las novelas de Clara Reeves y de Ann Radcliffe; y la de lo sobrenatural aceptado (o de lo “maravilloso”), que comprende las obras de Horace Walpole, M. G. Lewis, y Mathurin. En ellas no aparece lo fantástico propiamente dicho, sino tan solo los géneros que le son próximos. Dicho con mayor exactitud, el efecto de lo fantástico se produce solamente durante una parte de la lectura: en Ann Radcliffe, antes de que estemos seguros de que todo lo que ha sucedido puede recibir una explicación racional; en Lewis, antes de que estemos persuadidos de que los acontecimientos

sobrenaturales no recibirán ninguna explicación. Una vez terminado el libro, comprendemos —en ambos casos— que lo fantástico no existió. Podemos preguntarnos hasta qué punto tiene validez una definición de género que permitiría que la obra “cambiase de género” ante la aparición de una simple frase como la siguiente: “En ese momento, se despertó y vio las paredes de su cuarto...” Sin embargo, nada nos impide considerar lo fantástico precisamente como un género siempre evanescente. Semejante categoría no tendría, por otra parte, nada de excepcional. La definición clásica del *presente*, por ejemplo, nos lo describe como un puro límite entre el pasado y el futuro. La comparación no es gratuita: lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, aún no visto, por venir: por consiguiente, a un futuro. En lo extraño, en cambio, lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa, y, de esta suerte, al pasado. En cuanto a lo fantástico en sí, la vacilación que lo caracteriza no puede, por cierto, situarse más que en el presente.

Aquí también se plantea el problema de la unidad de la obra. Consideramos esta unidad como una evidencia incontrovertible y tenemos por sacrílego todo corte practicado en un texto (según la técnica del *Reader's Digest*). Pero las cosas son, sin duda, más complejas; no olvidemos que en la escuela, donde se produce la primera experiencia de la literatura, y que es, al mismo tiempo, una de las más importantes, solo se leen “trozos escogidos” o “extractos” de las obras. Un cierto fetichismo del libro sigue vivo en la actualidad: la obra se transforma a la vez en objeto precioso e inmóvil y en símbolo de plenitud; el corte se convierte así en un equivalente de la castración. ¡Cuánto más libre la actitud dé un Khlebnikov, que componía poemas con fragmentos de poemas anteriores y que alentaba a los redactores e incluso a los tipógrafos a corregir su texto! Solo la identificación del libro con el sujeto explica el horror que inspira el corte.

En cuanto se examinan en forma aislada las partes de la obra, se puede poner provisionalmente entre paréntesis el fin del relato; esto nos permitiría incorporar a lo fantástico un número de textos mucho mayor. La edición del *Manuscrito encontrado en Zaragoza* actualmente en circulación ofrece una buena prueba: privado de su final, en el que la vacilación desaparece, el libro pertenece por entero a lo fantástico. Charles Nodier, uno de los pioneros de lo fantástico en Francia, tenía plena conciencia de este hecho y lo trata en uno de sus cuentos, *Inés de las Sierras*. Este texto se compone de dos partes sensiblemente iguales; el final de la primera nos sume en la perplejidad: no sabemos cómo explicar los fenómenos extraños que se producen; sin embargo, tampoco estamos dispuestos a admitir lo sobrenatural con tanta facilidad como lo natural. El narrador vacila entonces entre dos conductas: interrumpir su relato en ese punto (y quedarse en lo fantástico) o continuar (y, por lo tanto, salir de lo fantástico). Por su parte, declara a sus oyentes

que prefiere detenerse, y se justifica de esta manera: “Cualquier otro desenlace sería vicioso pues modificaría la naturaleza de mi relato” (pág. 697).

Sin embargo sería erróneo pretender que lo fantástico sólo puede existir en una parte de la obra. Hay textos que conservan la ambigüedad hasta el final, es decir, más allá de ese final. Una vez cerrado el libro, la ambigüedad subsiste. Un ejemplo notable lo constituye, en este caso, la novela de Henry James *Otra vuelta de tuerca*: el texto no nos permitirá decidir si los fantasmas rondan la vieja propiedad, o si se trata de las alucinaciones de la institutriz, víctima del clima inquietante que la rodea. En la literatura francesa, la novela de Prosper Mérimée, *La Venus de Ille*, ofrece un ejemplo perfecto de esa ambigüedad. Una estatua parece animarse y matar a un recién casado; pero nos quedamos en el “parece” y no alcanzamos nunca la certeza.

Sea como fuere, no es posible excluir de un análisis de lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño, géneros a los cuales se superpone. Pero tampoco debemos olvidar que, como lo dice Louis Vax, “el arte fantástico ideal sabe mantenerse en la indecisión” (pág. 98).

Examinemos con más atención estos dos vecinos. Advirtamos que en cada uno de los casos surge un sub-género transitorio: entre lo fantástico y lo extraño, por una parte, y lo fantástico y lo maravilloso, por otra. Estos sub-géneros comprenden las obras que mantienen largo tiempo la vacilación fantástica, pero acaban finalmente en lo maravilloso o lo extraño. Estas subdivisiones podrían representarse mediante el siguiente diagrama:

extraño puro	fantástico- extraño	fantástico- maravilloso	maravilloso- puro
-----------------	------------------------	----------------------------	----------------------

En el gráfico, lo fantástico puro estaría representado por la línea media que separa lo fantástico-extraño de lo fantástico-maravilloso; esta línea corresponde a la naturaleza de lo fantástico, frontera entre dos territorios vecinos.

Empecemos por lo fantástico-extraño. Los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente, una explicación racional. El carácter insólito de esos acontecimientos es lo que permitió que durante largo tiempo el personaje y el lector creyesen en la intervención de lo sobrenatural. La crítica describió (y a menudo condenó) esta variedad con el nombre de “sobrenatural explicado”.

Daremos como ejemplo de lo fantástico-extraño el mismo *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Todos los milagros están racionalmente explicados al final del relato. Alfonso encuentra en una gruta al ermitaño que lo había recibido al

principio, y que es el gran scheik de los Goméz en persona. Este le revela el mecanismo de los acontecimientos sucedidos hasta ese momento: “Don Emanuel de Sa, gobernador de Cádiz, es uno de los iniciados. Te había enviado a López y a Mosquito que te abandonaron en las fuentes de Alcornoque (...) Merced a una bebida hipnótica pudieron trasportarte bajo la horca de los hermanos Zoto, donde te despertaste a la mañana siguiente. De allí llegaste hasta mi ermita donde encontraste el terrible poseso Pacheco que es, en realidad, un bailarín vasco. (...) Al día siguiente, pasaste por una prueba mucho más cruel: la falsa Inquisición que te amenazó con horribles torturas pero que no logró doblegar tu coraje” (trad. alemana, pág. 734), etc.

Como se sabe, hasta ese momento la duda se mantenía entre dos polos: la existencia de lo sobrenatural y una serie de explicaciones racionales. Enumeremos ahora los tipos de explicación que intentan reducir lo sobrenatural: está, en primer lugar, el azar, las coincidencias —pues en el mundo sobrenatural no hay azar, sino que, por el contrario, reina lo que se puede llamar el “pan-determinismo” (el azar será la explicación que reduce lo sobrenatural en *Inés de las Sierras*); sigue luego el sueño (solución propuesta en *El diablo enamorado*), la influencia de las drogas (los sueños de Alfonso durante la primera noche), las supercherías, los juegos trucados (solución esencial en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*), la ilusión de los sentidos (más adelante veremos algunos ejemplos con *La muerte enamorada* de Gautier y *El cuarto ardiente* de J. D. Carr), por fin, la locura como en *La princesa Brambilla*. Existen evidentemente dos grupos de “excusas” que corresponden a la oposición real-imaginario y real-ilusorio. En el primer grupo no se produjo ningún hecho sobrenatural, pues no se produjo nada: lo que se creía ver no era más que el fruto de una imaginación desordenada (sueño, locura, drogas) . En el segundo, los acontecimientos ocurrieron realmente, pero se dejan explicar por vías racionales (casualidades, supercherías, ilusiones).

Habrá que recordar que en las definiciones de lo fantástico atadas más arriba, la solución racional se daba como “completamente desprovista de probabilidad interna” (Soloviov) o como “una puerta suficientemente estrecha como para no poder ser utilizada” (M. R. James). De hecho, las soluciones realistas que reciben el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* o *Inés de las Sierras* son absolutamente inverosímiles; por el contrario, las soluciones sobrenaturales hubieran sido verosímiles. En el cuento de Nodier la coincidencia es demasiado artificial; en cuanto al *Manuscrito*, el autor no intenta ni siquiera darle un final creíble: la historia del tesoro, de la montaña hueca, del imperio de los Goméz es más difícil de admitir que la de la mujer trasformada en carroña. Por consiguiente, lo verosímil no se opone en absoluto a lo fantástico: el primero es una categoría que apunta a la

coherencia interna, a la sumisión al género* , el segundo se refiere a la percepción ambigua del lector y del personaje. Dentro del género fantástico, es verosímil que se den reacciones “fantásticas”.

Junto con estos casos, en los que nos encontramos en lo extraño un poco a pesar nuestro, por necesidad de explicar lo fantástico, existe también lo extraño puro. En las obras pertenecientes a ese género, se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar. Vemos pues que la definición es amplia e imprecisa, como también lo es el género que describe: a diferencia de lo fantástico, lo extraño no es un género bien delimitado; dicho con más exactitud, solo está limitado por el lado de lo fantástico; por el otro lado, se disuelve en el campo general de la literatura (las novelas de Dostoievsky, por ejemplo, pueden ubicarse en la categoría de lo extraño). Según Freud, el sentimiento de lo extraño (das *Unheimliche*) se relacionaría con la aparición de una imagen originada en la infancia del individuo o de la raza (esto sería una hipótesis que queda por verificar, pues no hay una coincidencia perfecta entre ese empleo del término y el nuestro). La pura literatura de horror pertenece a lo extraño; muchas obras de Ambrose Bierce podrían servirnos aquí de ejemplo.

Como vemos, lo extraño no cumple más que una de las condiciones de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones, en particular, la del miedo. Se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón (lo maravilloso, por el contrario, habrá de caracterizarse exclusivamente por la existencia de hechos sobrenaturales, sin implicar la reacción que provocan en los personajes).

Un relato de Edgar Poe, *La caída de la casa Usher* ilustra lo extraño próximo a lo fantástico. El narrador llega una noche a la casa, llamado por su amigo Roderick Usher quien le pide que lo acompañe durante un cierto tiempo. Roderick es un ser hipersensible, nervioso, que adora a su hermana, en ese momento gravemente enferma. Esta muere unos días después, y los dos amigos, en lugar de enterrarla, colocan el cuerpo en uno de los sótanos de la casa. Transcurren algunos días; durante una noche de tormenta, mientras los dos hombres se encuentran en una habitación en la que el narrador lee en alta voz una antigua historia de caballería, los sonidos descritos en la crónica parecen ser el eco de los ruidos que se oyen en la casa. Por fin, Roderick Usher se pone de pie, y dice, con voz apenas perceptible: “¡La enterramos viva!” (N.H.E., pág. 105). Y en efecto, la puerta se abre, y la

* Para este tema pueden consultarse varios estudios aparecidos en “Le vraisemblable (Communications”, 11). [Hay versión castellana! “Lo verosímil”, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo 1970]

hermana aparece en el umbral. Roderick y su hermana se abrazan y caen muertos. El narrador huye de la casa, justo a tiempo para verla desmoronarse en el estanque vecino.

Lo extraño tiene aquí dos fuentes. La primera está constituida por coincidencias (tantas como en una historia en la que interviene lo sobrenatural explicado). La resurrección de la hermana y la caída de la casa después de la muerte de sus habitantes podría parecer sobrenatural; pero Poe no deja de explicar racionalmente ambas circunstancias. Acerca de la casa escribe lo siguiente: “El ojo de un observador minucioso hubiera descubierto tal vez una fisura apenas perceptible que, partiendo del techo de la fachada se abría un camino en zigzag a través de la pared e iba a perderse en las funestas aguas del estanque” (pág. 90). Y acerca de lady Madeline: “Crisis frecuentes, aunque pasajeras, era el singular diagnóstico” (pág. 94). Por consiguiente, la explicación sobrenatural solo está sugerida y no es necesario aceptarla.

La otra serie de elementos que provocan la impresión de extrañeza no se relaciona con lo fantástico sino con lo que podría llamarse una “experiencia de los límites”, y que caracteriza el conjunto de la obra de Poe. Baudelaire ya decía de él: “Nadie relató con más magia que él las *excepciones* de la vida humana y de la naturaleza”; y Dostoievsky: “[Poe] elige casi siempre la realidad más excepcional, pone a su personaje en la situación más excepcional, en el plano exterior o psicológico...” (Por otra parte, Poe escribió sobre este tema un cuento “meta-extraño”, titulado *El ángel de lo extraño*). En *La caída de la casa Usher* lo que perturba al lector es el estado extrañamente enfermizo de los hermanos. En otras obras, lo que habrá de provocar el mismo efecto serán las escenas de crueldad, la complacencia en el mal, el crimen. La sensación de extrañeza parte, pues, de los temas evocados, ligados a tabúes más o menos antiguos. Si admitimos que la experiencia primitiva está constituida por la transgresión, es posible aceptar la teoría de Freud sobre el origen de lo extraño.

De esta manera, lo fantástico resulta, en definitiva, excluido de *La casa Usher*. En términos generales, no hay, en la obra de Poe, cuentos fantásticos en sentido estricto, exceptuando tal vez los *Recuerdos de Mr. Bedloe* y *El gato negro*. Casi todas sus narraciones dependen de lo extraño, y solo algunas de lo maravilloso. Sin embargo, tanto por los temas como por las técnicas que elaboró, Poe está muy cerca de los autores de lo fantástico.

Sabemos también que Poe dio origen a la novela policial contemporánea, y esta cercanía no es fruto de la casualidad; a menudo se afirma, por otra parte, que los cuentos policiales reemplazaron los cuentos de fantasmas. Aclaremos la naturaleza de esta relación. La novela policial con enigmas, en la que se trata de descubrir la identidad del culpable, está construida de la siguiente manera: por una parte, se proponen varias soluciones fáciles, a primera vista tentadoras, que sin

embargo, resultan falsas; por otra parte, hay una solución absolutamente inverosímil, a la cual solo se llegará al final, y que resultará ser la única verdadera. Vemos ya lo que emparenta la novela policial con el cuento fantástico. Recordemos las definiciones de Soloviev y de James: el relato fantástico tiene también dos soluciones, una verosímil y sobrenatural, y la otra inverosímil y racional. En la novela policial, basta que la dificultad de esta segunda solución sea tan grande que llegue a “desafiar la razón”, para que estemos dispuestos a aceptar la existencia de lo sobrenatural más que la falta de toda explicación. Tenemos un ejemplo clásico: *Los diez negritos* de Agatha Christie. Diez personajes se encuentran encerrados en una isla; se les anuncia (por disco) que todos habrán de morir, castigados por un crimen que la ley no puede condenar; además, la naturaleza de la muerte de cada uno de ellos se encuentra descrita en el canto de los “Diez negritos”. Los condenados —y junto con ellos el lector— tratan en vano de descubrir quién ejecuta los sucesivos castigos: están solos en la isla, mueren uno tras otro, cada uno según lo anunció la canción; hasta el último que —y esto es lo que produce la impresión de lo sobrenatural—, no se suicida sino que es asesinado. Ninguna explicación racional parece posible, hay que admitir la existencia de seres invisibles o de espíritus. Por cierto, esta hipótesis no es verdaderamente necesaria y el lector recibirá la explicación racional. La novela policial con enigmas se relaciona con lo fantástico, pero es, al mismo tiempo su opuesto: en los textos fantásticos, nos inclinamos, de todos modos, por la explicación sobrenatural, en tanto que la novela policial, una vez concluida, no deja duda alguna en cuanto a la ausencia de acontecimientos sobrenaturales. Por otra parte, esta comparación solo es válida para un cierto tipo de novela policial con enigmas (el local cerrado) y un cierto tipo de relato extraño (lo sobrenatural explicado). Además, en uno y otro género, el acento no recae sobre los mismos elementos: en la novela policial está puesto sobre la solución del enigma; en los textos relacionados con lo extraño (como en el relato fantástico), sobre las reacciones provocadas por ese enigma. De esta proximidad estructural, resulta, sin embargo, una semejanza que es preciso señalar.

Al estudiar la relación entre novelas policiales e historias fantásticas, no puede dejarse de examinar con cuidado la obra de John Dickson Carr. Uno de sus libros plantea el problema de manera ejemplar: nos referimos a *El cuarto ardiente*. Como en la novela de Agatha Christie, nos encontramos frente a un problema que la razón no puede aparentemente resolver, cuatro hombres abren una cripta en la que poco días antes fue depositado un cadáver; pero la cripta está vacía, y no es posible que durante ese tiempo alguien la haya abierto. Más aún: a lo largo de la historia se habla de fantasmas y de fenómenos sobrenaturales. El crimen que se llevó a cabo tiene un testigo, y ese testigo asegura haber visto a la asesina abandonar la habitación de la víctima atravesando la pared, por un lugar donde doscientos años antes había existido una puerta. Por otra parte, una de las personas

implicadas en el asunto, una mujer joven, cree ser una hechicera, o, más exactamente, una envenenadora (la muerte había sido provocada por el veneno) que pertenecería a un tipo especial de seres humanos: los *no-muertos*. “En una palabra, los no-muertos son aquella personas —principalmente mujeres— que fueron condenadas a muerte por crimen de envenenamiento, y cuyos cuerpos fueron quemados en la hoguera, muertos o vivos”, se aclara más adelante (pág. 167). Ahora bien, al hojear un manuscrito que recibió de la editorial donde trabaja. Stevens, el marido de esta mujer, ve en una fotografía que lleva la siguiente leyenda: *Marie d’Aubray, guillotizada por asesinato en 1861*. Y el texto prosigue con estas palabras: “Era una fotografía de la propia mujer de Stevens” (pág. 18). ¿Cómo explicar que la mujer fuera, cerca de setenta años después, la misma persona que una célebre envenenadora del siglo XIX, y por añadidura guillotizada? De manera muy sencilla, según la mujer de Stevens, que está dispuesta asumir las responsabilidades del crimen actual. Una serie de coincidencias suplementarias parece confirmar la presencia de lo sobrenatural. Por fin, la llegada de un detective comienza a aclararlo todo. La mujer que había sido vista atravesando la pared no era más que ilusión óptica provocada por un espejo. El cadáver no había sido desaparecido sino que estaba hábilmente escondido. La joven Marie Stevens nada tenía en común con las envenenadoras muertas desde hacía tiempo, como se había pretendido hacérselo creer. Toda la atmósfera sobrenatural había sido creada por el asesino con el fin de complicar el asunto y desviar las sospechas. Aun cuando no se llegue a castigarlos, los verdaderos culpables son descubiertos.

Sigue luego un epílogo gracias al cual *El cuarto ardiente* se aparta de la clase de las novelas policiales que evocan simplemente lo sobrenatural, para entrar en la de los relatos fantásticos. Reaparece Marie, que vuelve a pensar en el asunto; simultáneamente, resurge lo fantástico. Marie afirma (al lector) que ella es la verdadera envenenadora, que, en realidad, el detective era amigo suyo (lo cual es cierto) y que toda su explicación racional estaba destinada a salvarla (“Fue realmente muy hábil al darles una explicación, un razonamiento que tuviera en cuenta tan solo las tres dimensiones y el obstáculo de las paredes de piedra”) (pág. 237).

El mundo de los no-muertos retoma sus derechos, y junto con él, lo fantástico: vacilamos acerca de la solución a elegir. Pero hay que admitir que, finalmente, se trata aquí menos de una semejanza entre dos géneros que de su síntesis.

Pasemos ahora del otro lado de esa línea media que llamamos lo fantástico. Nos encontramos en el campo de lo fantástico-maravilloso, o, dicho de otra manera, dentro de la clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural. Estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no

racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural. El límite entre ambos será, pues, incierto, sin embargo, la presencia o ausencia de ciertos detalles permitirá siempre tomar una decisión.

La muerta enamorada de Théophile Gautier puede servir de ejemplo. Es la historia de un monje que, el día de su ordenación, se enamora de la cortesana Clarimunda. Después de algunos encuentros furtivos, Romualdo (tal el nombre del monje) asiste a la muerte de Clarimunda. A partir de ese día, la mujer empieza a aparecer en sus sueños. Esos sueños tienen, por otra parte, una propiedad extraña: en lugar de formarse a partir de las impresiones de la jornada, constituyen un relato continuo. En sus sueños, Romualdo ya no lleva la existencia austera de un monje, sino que vive en Venecia, en medio de la fastuosidad de fiestas ininterrumpidas. Y, al mismo tiempo, advierte que Clarimunda se mantiene viva gracias a su sangre, de la que se alimenta durante la noche...

Hasta ese momento, todos los acontecimientos pueden tener una explicación racional, proporcionada, en gran parte, por el sueño (“¡Dios quiera que sea un sueño!” [pág. 79], exclama Romualdo, asemejándose en esto al Alvaro de *El diablo enamorado*), y en parte también por las ilusiones de los sentidos: “Una noche, mientras me paseaba por los senderos bordeados de arbustos de mi jardín, me pareció ver, a través de la glorieta, una forma de mujer” (pág. 93); “Por un instante, creí incluso haber visto mover sus pies...” (pág. 97); “No sé si aquello era una ilusión o el reflejo de la lámpara, pero se hubiera dicho que la sangre volvía a circular bajo esa palidez mate” (pág. 99; el subrayado es nuestro) etc. Por último, hay una serie de acontecimientos que pueden ser considerados como simplemente extraños y debidos a la casualidad, pero Romualdo está dispuesto a ver en ellos la intervención del diablo: “Lo extraño de esta aventura, la belleza natural [!] de Clarimunda, el brillo fosforescente de sus ojos, el contacto ardiente de su mano, la confusión en la que me había sumido, el cambio súbito que se había operado en mí, me demostraban claramente la presencia del diablo, y aquella mano satinada no era tal vez más grande que el guante que cubría su garra” (pág. 90).

Puede ser el diablo, en efecto, pero también puede ser la simple casualidad. Hasta aquí permanecemos, pues, en lo fantástico puro. Pero en ese momento se produce un acontecimiento que hace virar el relato. Otro abad, Serapión, se entera (no se sabe cómo) de la aventura de Romualdo. Lleva al joven monje hasta el cementerio donde descansa Clarimunda; desentierra el ataúd, lo abre y Clarimunda aparece tan fresca como el día de su muerte, con una gota de sangre sobre sus labios. .. Lleno de piadosa cólera, el abad Serapión arroja agua bendita sobre el cadáver. “En cuanto la pobre Clarimunda fue tocada por el santo rocío, su hermoso cuerpo se deshizo en polvo y no fue más que una horrible mezcla informe de huesos y cenizas semicalcinados” (pág. 116). Toda esta escena, y en particular la

metamorfosis del cadáver, no puede ser explicada por las leyes de la naturaleza tal como son reconocidas; estamos, pues, en el terreno de lo fantástico-maravilloso.

Un ejemplo semejante se encuentra en *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. También aquí, a lo largo de todo el relato se puede vacilar entre creer en la vida después de la muerte o pensar que el conde que cree en ella está loco. Pero al final, el conde descubre en su cuarto la llave de la tumba de Vera, llave que él mismo había arrojado dentro de la tumba; hay que creer entonces, que es Vera, la muerta, quien la llevó allí.

Existe finalmente un “maravilloso puro” que, como lo extraño, no tiene límites definidos (vimos en el capítulo anterior que hay obras muy diversas que contienen elementos de lo maravilloso). En el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud, hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos.

Se ve —señalémoslo al pasar— hasta qué punto resultaba arbitraria la antigua distinción entre forma y contenido: el acontecimiento evocado, que pertenecía tradicionalmente al “contenido”, se transforma aquí en un elemento “formal”. Lo contrario es también cierto: el procedimiento estilístico (y por consiguiente “formal”) de modalización puede tener, como vimos en *Aurelia*, un contenido preciso.

Se acostumbra a relacionar el género de lo maravilloso con el del cuento de hadas; en realidad, el cuento de hadas no es más que una de las variedades de lo maravilloso y los acontecimientos sobrenaturales no provocan en él sorpresa alguna: ni el sueño que dura cien años, ni el lobo que habla, ni los dones mágicos de las hadas (para no citar más que algunos elementos de los cuentos de Perrault). Lo que distingue el cuento de hadas es una cierta escritura, no el status de lo sobrenatural. Los cuentos de Hoffmann ejemplifican bien esta diferencia: *Cascanueces y el rey de los ratones*, *El niño extranjero*, *La novia del rey* pertenecen, por características de escritura, al cuento de hadas; *La elección de una novia*, en el que lo sobrenatural conserva el mismo status, no es un cuento de hadas. *Las mil y una noches* tendría que ser caracterizado como una serie de cuentos maravillosos más que como cuentos de hadas (asunto que exigiría un estudio especial). Para deslindar con precisión lo maravilloso puro, conviene eliminar de este género diversos tipos de relatos, en los cuales lo sobrenatural recibe todavía una cierta justificación.

1. Se podría hablar, en primer lugar, de un *maravilloso hiperbólico*. En este caso, los fenómenos son sobrenaturales sólo por sus dimensiones, superiores a las que nos resultan familiares. Así, en *Las mil y una noches*, Simbad el marino asegura haber visto “peces de cien y doscientos codos de longitud” o “serpientes tan gruesas y largas que hubieran podido tragarse un elefante” (pág. 241). Pero tal vez

se trata de una simple manera de expresarse (estudiaremos este asunto al tratar la interpretación poética o alegórica del texto); podría decirse, también, retomando un proverbio, que “los ojos del miedo son grandes”. De todos modos, ese tipo de sobrenatural no violenta demasiado la razón.

2. Bastante próximo a esta primera variedad de lo maravilloso encontramos lo *maravilloso exótico*. Se relatan allí acontecimientos sobrenaturales sin presentarlos como tales; se supone que el receptor implícito de los cuentos no conoce las regiones en las que se desarrollan los acontecimientos; por consiguiente, no hay motivo para ponerlos en duda. El segundo viaje de Simbad proporciona algunos ejemplos excelentes. Se describe al principio el pájaro ruc, de dimensiones prodigiosas: su tamaño le permitía ocultar el sol, y “una de las patas del ave. . . era tan gruesa como un grueso tronco de árbol” (pág. 241). Es indudable que este pájaro no existe en la zoología contemporánea; pero los oyentes de Simbad estaban lejos de esta certeza y, cinco siglos después, el propio Galland afirma: “Marco Polo en sus viajes, así como también el Padre Martini, en su historia de China, hablan de ese pájaro”, etc. Un poco más adelante, Simbad describe de la misma manera el rinoceronte, que, sin embargo, nos es bien conocido: “En la misma isla hay rinocerontes, que son animales más pequeños que el elefante y más grandes que el búfalo; tienen un cuerno sobre la nariz, que mide aproximadamente un codo de largo; este cuerno es sólido y está hendido de un extremo al otro. En su superficie se ven trazos blancos que representan la figura de un hombre. El rinoceronte lucha contra el elefante, lo atraviesa con su cuerno por debajo del vientre, lo levanta y se lo coloca sobre la cabeza; pero como la sangre y la grasa del elefante caen sobre sus ojos y lo enceguecen, el rinoceronte cae a tierra y, cosa extraña [en efecto] el pájaro ruc se abalanza sobre ellos, y los toma entre sus garras y los lleva de alimento a sus pichones” (págs. 244-245). Este fragmento muestra, por la mezcla de elementos naturales y sobrenaturales, el carácter particular de lo maravilloso exótico. Evidentemente, la mezcla sólo existe para nosotros, lectores modernos, ya que el narrador implícito del cuento sitúa todo en el mismo nivel (el de lo “natural”).

3. Una tercera variedad de lo maravilloso podría ser llamada lo *maravilloso instrumental*. Aparecen aquí pequeños *gadgets*, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero después de todo, perfectamente posibles. En la *Historia del príncipe Ahmed* de *Las mil y una noches*, por ejemplo, esos instrumentos maravillosos son, al principio, una alfombra mágica, una manzana que cura, un “tubo” largavista; en la actualidad, el helicóptero, los antibióticos o los anteojos largavista, dotados de esas mismas cualidades, no dependen en absoluto de lo maravilloso; lo mismo sucede con el caballo que vuela en la *Historia del caballo encantado*, o con la piedra que gira en la *Historia de Alí Babá*: basta pensar en un film de espionaje reciente (*La rubia desafía al F.B.I.*), en el que aparece una caja de seguridad secreta que se abre sólo cuando su dueño pronuncia ciertas palabras. Hay que distinguir

esos objetos, productos de la habilidad humana, de ciertos instrumentos a veces aparentemente semejantes, pero de origen mágico y que sirven para ponerse en comunicación con los otros mundos: así, la lámpara y el anillo de Aladino, o el caballo en la *Historia del tercer calender*, que pertenece a otra variedad de lo maravilloso.

4. Lo maravilloso instrumental nos llevó muy cerca de lo que se llamaba en Francia, en el siglo XIX, lo *maravilloso científico*, y que hoy se denomina ciencia ficción. Aquí, lo sobrenatural está explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce. En la época del relato fantástico, lo que pertenece a lo maravilloso científico son las historias en las que interviene el magnetismo. El magnetismo explica “científicamente” acontecimientos sobrenaturales, pero el magnetismo en sí depende de lo sobrenatural. Tales, por ejemplo, *El espectro novio* o *El magnetizador* de Hoffmann, o *La verdad sobre el caso del señor Valdemar* de Poe, o *¿Un loco?* de Maupassant. Cuando no se desliza hacia la alegoría, la ciencia ficción actual obedece al mismo mecanismo. Se trata de relatos en los que, a partir de premisas irracionales, los hechos se encadenan de manera perfectamente lógica. Poseen, asimismo, una estructura de la intriga, diferente de la del cuento fantástico; en el capítulo X volveremos a tratar este punto.

A todas estas variedades de maravilloso “excusado”, justificado, imperfecto, se opone lo maravilloso puro, que no se explica de ninguna manera. No tenemos por qué detenernos en esto: por una parte, porque los elementos de lo maravilloso en tanto temas, serán examinados más adelante (caps. VII-VIII). Por otra, porque la aspiración a lo maravilloso en tanto fenómeno antropológico supera el marco de un estudio que pretende ser literario. Esto será tanto menos de lamentar cuanto que desde este punto de vista, lo maravilloso fue objeto de trabajos muy penetrantes; a manera de conclusión, extraigo de uno de ellos, *Le miroir du merveilleux* de Pierre Mabillet, una frase que define con precisión el sentido de lo maravilloso: “Más allá del esparcimiento, de la curiosidad, de todas las emociones que brindan los relatos, los cuentos y las leyendas, más allá de la necesidad de distraerse, de olvidar, de procurarse sensaciones agradables y aterradoras, la finalidad real del viaje maravilloso es, y ya estamos en condiciones de comprenderlo, la exploración más total de la realidad universal” (pág. 24).

¿Qué es un Autor?
Michel Foucault

Editado por
ElSeminario.com.ar

¿Qué es un Autor? *Michel Foucault*

Fuente:

«Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, año 63, n° 3, julio-setiembre de 1969, págs 73-104 (société française de philosophie, 22 de febrero de 1969; debate con M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.)

En 1970, en la universidad de Buffalo (Estado de Nueva York), M. Foucault imparte una versión modificada de esta conferencia, publicada en 1979 en los Estados Unidos. Los pasajes entre corchetes no figuran en el texto leído por M. Foucault en Buffalo. Las modificaciones introducidas se señalan con una nota. M. Foucault autorizó la reedición de una u otra versión indiferentemente, la del *Bulletin de la Société française de philosophie* en la revista *Littoral* (n° 9, junio de 1983), la de *Textual Strategies* en *The Foucault Reader* (ed. P. Rabinow, Nueva York, Pantheon Books, 1984).

M. Foucault, profesor en el Centro universitario experimental de Vincennes, se proponía desarrollar ante los miembros de la Société française de philosophie los siguientes argumentos:

«¿Qué importa quién habla?» En esta indiferencia se afirma el principio ético, el más fundamental tal vez, de la escritura contemporánea. La desaparición del autor se ha convertido, para la crítica, en un tema ya cotidiano. Pero lo esencial no es constatar una vez más su desaparición; hay que repetir, como lugar vacío —a la vez

indiferente y coactivo—, los emplazamientos en donde se ejerce esta función.

1. El nombre de autor: imposible tratarlo como una descripción definida; pero igual imposibilidad de tratarlo como un nombre propio ordinario.
2. La relación de apropiación: el autor no es exactamente ni el propietario ni el responsable de sus textos; no es ni el productor ni el inventor. ¿Cuál es la naturaleza del *speech act* que permite decir que hay obra?
3. La relación de atribución. El autor es sin duda aquel a quien puede atribuírsele lo que ha sido dicho o escrito. Pero la atribución —incluso cuando se trata de un autor conocido— es el resultado de operaciones críticas complejas y raramente justificadas. Las incertidumbres del *opus*.
4. La posición del autor. Posición del autor en el libro (uso de conmutadores [*embrayeurs*]; funciones de los prefacios; simulacros del escribiente [*scripteur*], del recitador, del confidente, del memorialista). Posición del autor en los diferentes tipos de discurso (en el discurso filosófico, por ejemplo). Posición del autor en un campo discursivo (¿qué es el fundador de una disciplina? ¿qué puede significar el «retorno a...» como momento decisivo en la transformación de un campo de discurso?).

ACTA DE LA SESIÓN

Se abre la sesión a las 16 horas 45, en el Collège de France, sala n° 6, bajo la presidencia de Jean Wahl.

Jean Wahl: Tenemos el placer de tener hoy con nosotros a Michel Foucault. Hemos estado un poco impacientes con su venida, un poco inquietos por su retraso, pero

está aquí ya. No voy a presentárselo, es el «verdadero» Foucault, el de *Les mots et les choses*, el de la tesis sobre la locura. A continuación, le cedo la palabra.

Michel Foucault: Creo —sin estar del todo seguro— que la tradición es que se aporte a esta Société de philosophie el resultado de trabajos ya concluidos, para ofrecerlos a su examen y a su crítica. Desgraciadamente, lo que yo les apporto hoy es demasiado escaso, temo, como para merecer vuestra atención: es un proyecto que quisiera someter a ustedes, un ensayo de análisis del que sólo entreveo apenas las líneas mayores; pero me ha parecido que esforzándome por trazarlas ante ustedes, pidiéndoles que las juzguen y rectifiquen, yo buscaba, «como un buen neurótico», un doble beneficio: primero, el de sustraer los resultados de un trabajo que no existe todavía al rigor de sus objeciones, y el de hacer que se beneficie, en el momento de su nacimiento, no sólo de vuestro padrinazgo, sino también de vuestras sugerencias.

Y quisiera dirigirles otro ruego: no quisiera que se ofendieran si, escuchando las preguntas que ustedes van a plantearme, siento todavía, y aquí sobre todo, la ausencia de una voz que hasta hoy me ha sido indispensable; ustedes podrán comprender que sea a mi primer maestro a quien inevitablemente quisiera escuchar. Al fin y al cabo, fue a quien primero le hablé de mi proyecto de trabajo; y, con seguridad, siento que hubiera sido un gran apoyo que asistiera al primer esbozo de éste y que me ayudara una vez más en mis incertidumbres. Pero al fin y al cabo, ya que la ausencia es el lugar primero del discurso, les ruego que acepten que, en primer lugar, sea a él a quien me dirija esta tarde.

El tema que he propuesto: «¿Qué es un autor?», debo, evidentemente, justificarlo un poco ante ustedes. Si he escogido tratar esta cuestión tal vez un poco extraña, es en primer lugar porque quería hacer una cierta crítica a lo que en otro tiempo alcancé a escribir. Y volver sobre un cierto número de imprudencias que llegué a cometer. En *Les Mots et les Choses*, intenté analizar masas verbales, especies de capas discursivas [*nappes discursivas*] que no estaban escandidas según las unidades habituales del libro, de la obra y del autor. Hablé en general de la «historia natural», o del «análisis de las riquezas» o de la «economía política», pero en absoluto de obras o de escritores. Sin embargo, a lo largo de todo el texto, utilicé ingenuamente, es decir de un modo salvaje, nombres de autores. Hablé de Buffon, de Cuvier, de Ricardo, etc., y dejé que estos nombres funcionaran con una ambigüedad bastante embarazosa. Hasta el punto de que dos clases de objeciones podían ser formuladas legítimamente, y de hecho lo fueron. Por un lado, se me dijo: usted no describe a Buffon como es debido, ni el conjunto de la obra de Buffon, y lo que usted dice de Marx es irrisoriamente insuficiente respecto al pensamiento de Marx. Estas objeciones evidentemente estaban fundadas, pero pienso que no eran del todo pertinentes en relación a lo que yo hacía; porque el problema para mí no era describir a Buffon o a Marx, ni restituir lo que habían dicho o querido decir: buscaba encontrar simplemente las reglas con las que habían formado un cierto número de conceptos o de conjuntos teóricos que se pueden encontrar en sus textos. También se me hizo otra objeción: usted, se me dijo, forma familias monstruosas, empareja nombres tan manifiestamente opuestos como los de Buffon o Linneo, usted pone a Cuvier al lado de Darwin, en contra del juego más visible de los parentescos y semejanzas

naturales. También aquí yo diría que la objeción no me parece conveniente, porque nunca he intentado hacer un cuadro genealógico de las individualidades espirituales, no he querido constituir un daguerrotipo intelectual del sabio o del naturalista del siglo XVII y del XVIII; no quise formar ninguna familia, ni santa ni perversa, buscaba simplemente —lo cual era mucho más modesto— las condiciones de funcionamiento de prácticas discursivas específicas.

Entonces, me dirán ustedes, ¿por qué haber utilizado, en *Les Mots et les Choses*, nombres de autor? Hubiera debido, o bien no utilizar ninguno, o bien definir el modo como usted se servía de ellos. Esta objeción está, creo, perfectamente justificada: he intentado medir sus implicaciones y consecuencias en un texto que aparecerá pronto; allí intento dar un estatuto a grandes unidades discursivas como las que se llaman Historia natural o Economía política; me he preguntado con qué métodos, con qué instrumentos pueden establecerse, escandirse, analizarse y describirse. Es ésta la primera parte de un trabajo emprendido hace algunos años, que ahora ha concluido.

Pero, otra pregunta se plantea: la del autor —y de ésta es de la que quisiera hablar ahora—. Esta noción constituye el momento fuerte de la individualización en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, en la historia de la filosofía también, y en la de las ciencias. Incluso hoy, cuando se hace la historia de un concepto, o de un género literario, o de un tipo de filosofía, creo que se siguen considerando estas unidades como escansiones relativamente débiles, segundas, y superpuestas, en relación a las de autor y de obra.

Dejaré de lado, por lo menos en la exposición de esta tarde, el análisis histórico-sociológico del personaje del

autor. Cómo el autor se individualizó en una cultura como la nuestra, qué estatuto se le dio, a partir de qué momento, por ejemplo, empezaron las investigaciones de autenticidad y de atribución, en qué sistema de valoración quedó incluido un autor, en qué momento se empezó a contar la vida no ya de los héroes sino de los autores, cómo se instauró esa categoría fundamental de la crítica «el hombre-y-la-obra», todo esto sin duda merecería ser analizado. Por el momento quisiera tratar únicamente de la relación del texto con el autor, del modo como el texto apunta a esa figura que le es exterior y anterior, aparentemente por lo menos.

El tema del que quisiera partir podría formularse con unas palabras que tomo prestadas de Beckett: «Qué importa quién habla, alguien ha dicho qué importa quién habla». En esta indiferencia pienso que hay que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea. Digo «ética» porque esta indiferencia no es exactamente un rasgo que caracterice la manera como se habla o se escribe; es más bien una especie de regla inmanente, retomada sin cesar, nunca enteramente aplicada, un principio que no marca a la escritura como resultado sino que la domina como práctica. Esta regla es de sobras conocida, como para que sea preciso detenerse a analizarla; bastará con especificarla con dos de sus grandes temas. Puede decirse, primero, que la escritura de hoy se ha liberado del tema de la expresión: no se refiere más que a sí misma, y sin embargo, no está alojada en la forma de la interioridad; se identifica con su propia exterioridad desplegada. Lo que quiere decir que es un juego de signos ordenado menos por su contenido significado que por la naturaleza misma del significante; pero también que esta regularidad de la escritura se experimenta siempre del lado de sus límites; siempre está en proceso

de transgresión y de inversión de esta regularidad que acepta y con la que juega; la escritura se despliega como un juego que va infaliblemente más allá de sus reglas, y de este modo pasa al afuera. En la escritura no hay manifestación o exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción [*épinglage*] de un sujeto en un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer.

El segundo tema aún es más familiar; es el parentesco de la escritura con la muerte. Este vínculo derroca un tema milenario; el relato, o la epopeya de los Griegos estaba destinado a perpetuar la inmortalidad del héroe, y si el héroe aceptaba morir joven, era para que su vida, consagrada de este modo, y magnificada por la muerte, pasara a la inmortalidad; el relato compensaba esta muerte aceptada. De un modo diferente, el relato árabe —pienso en *Las mil y una noches*— tenía también como motivación, como tema y pretexto, la de no morir: se hablaba, se contaba hasta la madrugada para apartar a la muerte, para diferir este plazo que debía cerrar la boca del narrador. El relato de Sheherezade es el anverso obstinado del asesinato, es el esfuerzo de cada noche para conseguir que la muerte se mantenga fuera del círculo de la existencia. Nuestra cultura ha metamorfoseado este tema del relato o de la escritura hechos para conjurar a la muerte; la escritura se vincula ahora con el sacrificio, con el sacrificio de la misma vida; la desaparición voluntaria que no está representada en los libros, ya que encuentra su cumplimiento en la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de aportar la inmortalidad ha recibido ahora el derecho de matar, de ser la asesina de su autor. Por ejemplo Flaubert, Proust, Kafka. Pero hay otra cosa: esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la

desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; por medio de todos los traveses que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es sino la singularidad de su ausencia; le es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura. Todo esto es sabido; y ya hace bastante tiempo que la crítica y la filosofía han levantado acta de esta desaparición o de esta muerte del autor.

Sin embargo, no estoy seguro de que se hayan extraído rigurosamente todas las consecuencias requeridas por esta constatación, ni de que se haya tomado con exactitud la medida del acontecimiento. Más precisamente, me parece que un cierto número de nociones que hoy están destinadas a sustituir el privilegio del autor lo bloquean, de hecho, y esquivan lo que debería despejarse. Tomaré simplemente dos de estas nociones que son, pienso, singularmente importantes hoy.

En primer lugar, la noción de obra. Se dice, en efecto (y es todavía una tesis muy familiar), que lo propio de la crítica no es despejar las relaciones de la obra con el autor, ni querer reconstruir a través de los textos un pensamiento o una experiencia; debe más bien analizar la obra en su estructura, en su arquitectura, en su forma intrínseca y en el juego de sus relaciones internas. Ahora bien, en este punto hay que plantear un problema: «¿Qué es una obra? ¿cuál es pues esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra? ¿de qué elementos se compone? Una obra, ¿acaso no es lo que ha escrito alguien que es un autor?». Vemos cómo surgen las dificultades. Si un individuo no fuera un autor, ¿acaso podría decirse que lo que ha escrito, o dicho, lo que ha dejado en sus papeles, lo que ha podido restituirse de sus palabras, podía ser llamado una «obra»? Cuando Sade no

era un autor, ¿qué eran entonces sus papeles? Rollos de papel sobre los que, hasta el infinito, durante sus jornadas de prisión, desarrollaba sus fantasmas.

Pero supongamos que se trata de un autor: ¿acaso todo lo que ha escrito o dicho, todo lo que ha dejado detrás suyo forma parte de su obra? Problema a la vez teórico y técnico. Cuando se emprende la publicación de, por ejemplo, las obras de Nietzsche, ¿dónde hay que detenerse? Hay que publicarlo todo, naturalmente, pero, ¿qué quiere decir este «todo»? ¿Todo lo que Nietzsche mismo publicó? Por supuesto. ¿Los borradores de sus obras? Evidentemente. ¿Los proyectos de aforismos? ¿Lo tachado también, las notas al pie de sus cuadernos? Sí. Pero, cuando en el interior de un cuaderno lleno de aforismos, se encuentra una referencia, la indicación de un encuentro o una dirección, una cuenta de lavandería: ¿es obra o no? ¿Y por qué no? Y así hasta el infinito. Entre los millones de huellas dejadas por alguien tras su muerte, ¿cómo puede definirse una obra? La teoría de la obra no existe y aquellos que, ingenuamente, emprenden la edición de obras carecen de esta teoría y su trabajo empírico se paraliza muy rápidamente. Y podríamos continuar: ¿puede decirse que *Las mil y una noches* constituyen una obra? ¿Y los *Stromata* de Clemente de Alejandría o las *Vidas* de Diógenes Laercio? Se hace evidente la abundancia de preguntas que se plantean a propósito de esta noción de obra. De modo que resulta insuficiente afirmar: olvidémonos del escritor, olvidémonos del autor, y vamos a estudiar, en sí misma, la obra. La palabra «obra» y la unidad que designa probablemente son tan problemáticas como la individualidad del autor.

Otra noción, creo, bloquea la constatación de la desaparición del autor y en algún modo retiene al

pensamiento al borde de esta desaparición; con sutileza, preserva todavía la existencia del autor. Es la noción de escritura. De un modo riguroso, debería permitir no sólo obviar la referencia al autor, sino dar un estatuto a su nueva ausencia. Según el estatuto que actualmente se da a la noción de escritura, no se trata, en efecto, ni del gesto de escribir ni de la marca (síntoma o signo) de lo que alguien hubiera querido decir; se trata de un esfuerzo de una destacable profundidad por pensar la condición en general de cualquier texto, la condición a la vez del espacio en el que se dispersa y del tiempo en el que se despliega.

Me pregunto si, reducida a veces a un uso corriente, esta noción acaso traspone, en un anonimato trascendental, los caracteres empíricos del autor. Es frecuente contentarse con barrar las marcas demasiado visibles de la empiricidad del autor poniendo en obra, una paralelamente a la otra, una contra otra, dos maneras de caracterizarla: la modalidad crítica y la modalidad religiosa. En efecto, prestar a la escritura un estatuto originario, ¿no es acaso una manera de retraducir en términos trascendentales, por una parte, la afirmación teológica de su carácter sagrado, y, por otra, la afirmación crítica de su carácter creador? Admitir que la escritura, en algún modo, por la misma historia que ha hecho posible, está sometida a la prueba del olvido y de la represión, ¿acaso no es representar en términos trascendentales el principio religioso del sentido oculto (con la necesidad de interpretar) y el principio crítico de las significaciones implícitas, de las determinaciones silenciosas, de los contenidos oscuros (con la necesidad de comentar)? Finalmente, pensar la escritura como ausencia, ¿acaso no es repetir simplemente en términos trascendentales el principio religioso de la tradición a la vez inalterable y nunca saturada, y el principio estético

de la supervivencia de la obra, de su posteridad más allá de la muerte, y de su exceso enigmático en relación con el autor?

Pienso pues que un uso tal de la noción de escritura corre el peligro de mantener los privilegios del autor bajo la salvaguarda del *a priori*: hace subsistir, en la luz gris de la neutralización, el juego de las representaciones que han formado una cierta imagen del autor. La desaparición del autor, que desde Mallarmé es un acontecimiento que no cesa, se encuentra sometida al bloqueo trascendental. ¿Acaso no hay actualmente una línea divisoria importante entre quienes creen poder pensar todavía las rupturas de hoy según la tradición histórico-trascendental del siglo XIX y aquellos que se esfuerzan por liberarse de ella definitivamente?

Pero evidentemente no basta con repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. Igualmente, no basta con repetir indefinidamente que Dios y el hombre han muerto de una muerte conjunta. Lo que debería hacerse es localizar el espacio que ha quedado vacío con la desaparición del autor; seguir con la mirada el reparto de lagunas y de fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer.

Quisiera primeramente evocar en pocas palabras los problemas planteados por el uso del nombre de autor. ¿Qué es un nombre de autor? ¿Y cómo funciona? No pretendo proponerles una solución, sino indicar tan sólo algunas de las dificultades que presenta.

El nombre de autor es un nombre propio; plantea los mismos problemas que él. (Me refiero aquí, entre otros análisis, a los de Searle.) No es posible hacer del nombre propio, evidentemente, una referencia pura y simple. El nombre propio (e igualmente el nombre de autor) tiene

otras funciones además de las indicadoras. Es más que una indicación, un gesto, un dedo apuntado hacia alguien; en una cierta medida, es el equivalente de una descripción. Cuando se dice «Aristóteles», se emplea una palabra que es el equivalente de una descripción o de una serie de descripciones definidas, del tipo de: «el autor de los *Analíticos*», o: «el fundador de la ontología», etc. Pero no podemos quedarnos ahí; un nombre propio no tiene pura y simplemente una significación; cuando se descubre que Rimbaud no ha escrito *La Chasse spirituelle*, no puede pretenderse que este nombre propio o este nombre de autor ha cambiado de sentido. El nombre propio y el nombre de autor se encuentran situados entre estos dos polos de la descripción y de la designación; seguramente tienen un cierto vínculo con lo que nombran, pero ni completamente bajo el modo de la designación, ni completamente bajo el modo de la descripción: vínculo específico. Sin embargo —y es ahí donde aparecen las dificultades particulares del nombre de autor—, el vínculo del nombre propio con el individuo nombrado y el vínculo del nombre de autor con lo que nombra no son isomorfos y no funcionan de la misma manera. Éstas son algunas de las diferencias.

Si me doy cuenta, por ejemplo, de que Pierre Dupont no tiene los ojos azules, o no ha nacido en París, o no es médico, etc., a pesar de ello este nombre, Pierre Dupont, continuará refiriéndose siempre a la misma persona; el vínculo de designación no quedará modificado por ello. En cambio, los problemas planteados por el nombre de autor son mucho más complejos: si descubro que Shakespeare no nació en la casa que hoy se visita, ésta es una modificación que, evidentemente, no alterará el funcionamiento del nombre de autor; pero si se demostrara que Shakespeare no escribió los *Sonetos* que pasan por suyos, éste es un cambio de otro tipo: no deja

indiferente el funcionamiento del nombre de autor. Y si se probara que Shakespeare escribió el *Organon* de Bacon sencillamente porque es el mismo autor quien escribió las obras de Bacon y las de Shakespeare, éste es un tercer tipo de cambio que modifica enteramente el funcionamiento del nombre de autor. El nombre de autor no es pues exactamente un nombre propio como los otros.

Otros muchos hechos indican la singularidad paradójica del nombre de autor. No es en absoluto lo mismo decir que Pierre Dupont no existe que decir que Homero o Hermes Trimegisto no existieron; en un caso, quiere decirse que nadie lleva el nombre de Pierre Dupont; en el otro, que varios han sido confundidos bajo un solo nombre o que el autor verdadero no tiene ninguno de los rasgos atribuidos tradicionalmente al personaje de Homero o de Hermes. Tampoco es en absoluto lo mismo decir que Pierre Dupont no es el verdadero nombre de X, sino Jacques Durand, y decir que Stendhal se llamaba Henri Beyle. Podríamos también interrogarnos sobre el sentido y el funcionamiento de una proposición como «Bourbaki es fulano, mengano, etc.» y «Victor Eremita, Climacus, Anticlimacus, Frater Taciturnus, Constantin Constantius son Kierkegaard».

Estas diferencias tienen que ver tal vez con el hecho siguiente: un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede ser sustituido por un pronombre, etc.); ejerce un cierto papel respecto de los discursos: asegura una función clasificadora; un nombre determinado permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además, establece una relación de los textos entre ellos; Hermes Trimegisto no existió, Hipócrates tampoco —en

el sentido en el que podríamos decir que Balzac existe—, pero que varios textos hayan sido colocados bajo un mismo nombre indica que se establecía entre ellos una relación de homogeneidad o de filiación, o de autenticación de unos por los otros, o de explicación recíproca, o de utilización concomitante. Finalmente, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que pueda decirse que «esto ha sido escrito por fulano», o que «fulano es su autor», indica que este discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de un cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto.

Se llega así, finalmente, a la idea de que el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior del discurso al individuo real y exterior que lo ha producido, sino que corre, en algún modo, en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser o, por lo menos, lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto de discursos, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no está situado en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaura un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular. Podría decirse, por consiguiente, que hay en una civilización como la nuestra un cierto número de discursos que están provistos de la función «autor» mientras que otros están desprovistos de ella. Una carta privada puede tener un signatario, pero no tiene autor; un contrato puede tener un fiador, pero no tiene autor. Un texto anónimo que se lee por la calle

en una pared tiene un redactor, pero no tiene autor. La función autor es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.

Ahora deberíamos analizar esta función «autor». En nuestra cultura, ¿cómo se caracteriza un discurso que lleva la función autor? ¿En qué se opone a los otros discursos? Creo que se pueden reconocer, si se considera solamente el autor de un libro o de un texto, cuatro caracteres diferentes.

En primer lugar, son objetos de apropiación; la forma de propiedad que manifiestan es de un tipo bastante particular; fue codificada hace ya un cierto número de años. Hay que subrayar que esta propiedad fue segunda históricamente respecto de lo que podríamos llamar la apropiación penal. Los textos, los libros, los discursos empezaron realmente a tener autores (diferentes de personajes míticos, de grandes figuras sacralizadas y sacralizantes) en la medida en que el autor podía ser castigado, es decir, en la medida en que los discursos podían ser transgresivos. El discurso, en nuestra cultura (y sin duda en muchas otras), no era, originalmente, un producto, una cosa, un bien; era esencialmente un acto —un acto que estaba colocado en el campo bipolar de lo sagrado y de lo profano, de lo lícito y de lo ilícito, de lo religioso y de lo blasfematorio—. Fue históricamente un gesto lleno de riesgos antes de ser un bien incluido en un circuito de propiedades. Y cuando se instauró un régimen de propiedad para los textos, cuando se promulgaron unas reglas estrictas sobre los derechos de autor, sobre las relaciones autor-editor, sobre los derechos de reproducción, etc. —es decir, a fines del siglo XVIII y principios del XIX—, fue en ese momento cuando la posibilidad de transgresión que pertenecía al

acto de escribir tomó cada vez más el cariz de un imperativo propio de la literatura. Como si el autor, a partir del momento en el que fue colocado en el sistema de propiedad que caracteriza a nuestra sociedad, compensara el estatuto que así recibía recuperando el viejo campo bipolar del discurso, practicando sistemáticamente la transgresión, restaurando el peligro de una escritura a la que, por otro lado, se le garantizaban los beneficios de la propiedad.

Por otra parte, la función-autor no se ejerce de un modo universal y constante en todos los discursos. En nuestra civilización, no han sido siempre los mismos textos los que han pedido recibir una atribución. Hubo un tiempo en el que esos textos que hoy llamaríamos «literarios» (relatos, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias) eran recibidos, puestos en circulación, valorados sin que se planteara la cuestión de su autor; su anonimato no presentaba dificultades, su antigüedad, verdadera o supuesta, era una garantía suficiente. En cambio, los textos que hoy llamaríamos científicos, referidos a la cosmología y el cielo, la medicina y las enfermedades, las ciencias naturales o la geografía, no eran aceptados en la Edad Media, y no tenían valor de verdad, si no estaban marcados con el nombre de su autor. «Hipócrates dijo», «Plinio cuenta» no eran exactamente fórmulas de un principio de autoridad; eran los índices con los que estaban marcados los discursos destinados a ser aceptados como probados. Un quiasmo se produjo en el siglo XVII, o en el XVIII, se empezaron a aceptar los discursos científicos por sí mismos, en el anonimato de una verdad establecida o siempre demostrable de nuevo; era su pertenencia a un conjunto sistemático la que los garantizaba, y no la referencia al individuo que los había producido. La función-autor se borra, el nombre del inventor no sirve, a lo sumo, sino para bautizar un

teorema, una proposición, un efecto importante, una propiedad, un cuerpo, un conjunto de elementos, un síndrome patológico. Pero los discursos «literarios» no pueden ser aceptados si no están dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo ha escrito, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto. El sentido que se le concede, el estatuto o el valor que se le reconoce dependen de cómo se responde a estas cuestiones. Y si, como consecuencia de un accidente o de una voluntad explícita del autor, nos llega un texto anónimo, enseguida el juego es descubrir al autor. El anonimato literario no nos es soportable; sólo lo aceptamos en tanto que enigma. La función autor, en nuestros días, funciona de pleno para las obras literarias. (Por supuesto, habría que matizar todo esto: la crítica, desde hace cierto tiempo, ha empezado a tratar a las obras según su género y su tipo, según elementos recurrentes que figuran en ellas, según sus variaciones propias respecto de una invariante que no es sino el creador individual. Igualmente, si la referencia al autor, en matemáticas, es poco más que un modo de nombrar unos teoremas o unos conjuntos de proposiciones, en biología y en medicina, la indicación del autor, y la fecha de su trabajo, juegan un papel bastante diferente: no es simplemente un modo de indicar la fuente, sino de dar un cierto índice de «fiabilidad» en relación con las técnicas y los objetos de experiencia utilizados en aquella época o en tal laboratorio.)

Tercer carácter de esta función-autor. No se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ente de razón que se llama el autor. Sin duda, se intenta dar un estatuto realista a este ente

de razón: sería, en el individuo, una instancia «profunda», un poder «creador», un «proyecto», el lugar originario de la escritura. Pero, de hecho, lo que en el individuo es designado como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es más que la proyección, en unos términos más o menos psicologizantes, del tratamiento que se impone a los textos, de las comparaciones que se operan, de los rasgos que se establecen como pertinentes, de las continuidades que se admiten, o de las exclusiones que se practican. Todas estas operaciones varían según las épocas, y los tipos de discurso. No se construye un «autor filosófico» como un «poeta»; y no se construía el autor de una obra novelesca en el siglo XVIII como se hace en nuestros días. Sin embargo, se puede hallar a través del tiempo una cierta invariante en las reglas de construcción del autor.

Me parece, por ejemplo, que la manera como la crítica literaria definió al autor durante largo tiempo —o mejor dicho, construyó la forma-autor a partir de los textos y los discursos existentes— deriva bastante directamente de la manera como la tradición cristiana autenticó (o al contrario rechazó) los textos de los que disponía. En otros términos, para «encontrar» al autor en la obra, la crítica moderna usa esquemas bastante cercanos a la exégesis cristiana cuando ésta quería demostrar el valor de un texto por la santidad del autor. En el *De viribus illustribus*, san Jerónimo explica que la homonimia no basta para identificar de modo legítimo a los autores de varias obras: individuos diferentes pudieron llevar el mismo nombre, o uno pudo, de modo abusivo, usurpar el patronímico de otro. El nombre como marca individual no es suficiente cuando se encara la tradición textual. ¿Cómo atribuir entonces varios discursos a un solo y mismo autor? ¿Cómo usar la función-autor para saber si se está ante uno o ante varios individuos? San Jerónimo

da cuatro criterios: si, entre varios libros atribuidos a un autor, uno es inferior a los otros, hay que retirarlo de la lista de sus obras (el autor queda entonces definido como un cierto nivel constante de valor); igualmente, si ciertos textos están en contradicción doctrinal con otras obras de un autor (el autor queda entonces definido como un cierto campo de coherencia conceptual o teórica); también es preciso excluir las obras que están escritas en un estilo diferente, con unas palabras y unos giros que normalmente no se encuentran en la pluma del escritor (es el autor como unidad estilística); finalmente, deben considerarse como interpolados los textos que se remiten a acontecimientos o que citan personajes posteriores a la muerte del autor (el autor es entonces momento histórico definido y punto de encuentro de un cierto número de acontecimientos). Ahora bien, la crítica literaria moderna, incluso cuando no se preocupa por la autenticación (lo cual es la regla general), no define al autor de modo muy diferente: el autor es lo que permite explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas (y ello gracias a la biografía del autor, al establecimiento de su perspectiva individual, al análisis de su pertenencia social o de su posición de clase, a la puesta al día de su proyecto fundamental). El autor es igualmente el principio de una cierta unidad de escritura —es obligado que todas las diferencias se reduzcan al mínimo gracias a los principios de evolución, de maduración o de influencia. El autor es incluso lo que permite remontar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos: es preciso que exista —a un cierto nivel de su pensamiento o de su deseo, de su conciencia o de su inconsciente— un punto a partir del cual las contradicciones se resuelven, los elementos

incompatibles finalmente se encadenan unos a otros o se organizan alrededor de una contradicción fundamental y originaria. Finalmente, el autor es un cierto hogar de expresión que, bajo formas más o menos acabadas, se manifiesta tanto, y con el mismo valor, en unas obras, en unos borradores, en unas cartas, en unos fragmentos, etc. Los cuatro criterios de autenticidad de san Jerónimo (criterios que parecen bastante insuficientes para los exégetas de hoy) definen las cuatro modalidades según las cuales la crítica moderna usa la noción de autor.

Pero la función autor no es en efecto una pura y simple reconstrucción hecha de segunda mano a partir de un texto dado como un material inerte. El texto siempre lleva en sí mismo un cierto número de signos que remiten al autor. Estos signos son bien conocidos por los gramáticos: son los pronombres personales, los adverbios de tiempo y de lugar, la conjugación de los verbos. Pero hay que subrayar que estos elementos no funcionan de la misma manera en los discursos provistos de la función autor que en los discursos desprovistos de ella. En estos últimos, estos «conmutadores» [*embrayeurs*] remiten al sujeto real y a las coordenadas espacio-temporales de su discurso (aunque puedan producirse algunas modificaciones: como por ejemplo en los discursos en primera persona). En cambio, en los primeros, su papel es más complejo y variable. Es bien sabido que en una novela que se presenta como el relato de un narrador, el pronombre de primera persona, el presente indicativo, los signos de localización no remiten nunca exactamente al escritor, ni al momento en el que escribe ni al gesto mismo de su escritura; sino a un *alter ego* cuya distancia con el escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso mismo de la obra. Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado del locutor ficticio; la función autor se efectúa en la

misma escisión —en esa partición y en esa distancia—. Se dirá, tal vez, que ésta es tan sólo una propiedad singular del discurso novelesco o poético: un juego en el que no se comprometen más que estos «semi-discursos». De hecho, todos los discursos que están provistos de la función autor conllevan esta pluralidad de ego. El ego que habla en el prefacio de un tratado de matemáticas — y que indica las circunstancias de su composición— no es idéntico ni por su posición ni por su funcionamiento al que habla en el curso de una demostración y que aparece bajo la forma de un «concluyo» o «supongo»: en un caso el «yo» remite a un individuo sin equivalente que, en un lugar y en un tiempo determinados, ha cumplido un cierto trabajo; en el segundo, el «yo» designa un plan y un momento de demostración que cualquier individuo puede ocupar, siempre que haya aceptado el sistema de símbolos, el mismo juego de axiomas, el mismo conjunto de demostraciones previas. Pero se podría señalar también un tercer ego. En el mismo tratado; aquel que habla para decir el sentido del trabajo, los obstáculos encontrados, los resultados obtenidos, los problemas que todavía se plantean; este ego se sitúa en el campo de los discursos matemáticos ya existentes o aún por venir. La función autor no está asegurada por uno de estos ego (el primero) a expensas de los dos otros, que entonces no serían más que un desdoblamiento ficticio. Hay que decir al contrario que, en esos discursos, la función autor funciona de tal modo que da lugar a la dispersión de estos tres ego simultáneos.

Sin duda el análisis podría reconocer algunos otros rasgos característicos de la función-autor. Pero hoy me limitaré a los cuatro que acabo de evocar, porque me parecen a la vez los más visibles y los más importantes. Los resumiré de este modo: la función autor está

vinculada al sistema jurídico e institucional que rodea, determina y articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que clases diferentes de individuos pueden ocupar.

Pero me doy cuenta de que hasta ahora he limitado mi tema de un modo injustificable. De seguro, debería haberse hablado de lo que es la función autor en la pintura, en la música, en las técnicas, etc. Con todo, incluso suponiendo que nos mantengamos, como quisiera que así fuera esta tarde, en el mundo de los discursos, creo haber dado al término «autor» un sentido con mucho demasiado estrecho. Me he limitado al autor entendido como autor de un texto, de un libro o de una obra cuya producción se le puede atribuir legítimamente. Ahora bien, resulta fácil ver que, en el orden del discurso, se puede ser el autor de otras cosas además de un libro —de una teoría, de una tradición, de una disciplina en el interior de la cual otros libros y otros autores podrán ocupar a su vez un lugar—. En una palabra diría que estos autores se encuentran en una posición «transdiscursiva».

Es un fenómeno constante —seguramente tan viejo como nuestra civilización—. Homero y Aristóteles, los Padres de la Iglesia jugaron este papel; pero también los primeros matemáticos y quienes estuvieron en el origen de la tradición hipocrática. Pero me parece que, en el curso del siglo XIX en Europa, se ha visto aparecer unos tipos de autor bastante singulares y que no deberían confundirse ni con los «grandes» autores literarios, ni

con los autores de textos religiosos canónicos, ni con los fundadores de ciencias. Les llamaremos, de un modo un poco arbitrario, «fundadores de discursividad».

Estos autores tienen esta particularidad de que no son solamente autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo de más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos. En este sentido, son bastante diferentes, por ejemplo, de un autor de novelas, que en el fondo nunca es más que el autor de su propio texto. Freud no es simplemente el autor de la *Traumdeutung* o del *Chiste y su relación con lo inconsciente*; Marx no es simplemente el autor del *Manifiesto* o del *Capital*: establecieron una posibilidad indefinida de discursos. Evidentemente, hay una objeción fácil. No es verdad que el autor de una novela no sea más que el autor de su propio texto; en un sentido, también él, siempre que sea, como suele decirse, un poco «importante», rige y dirige algo más. Tomando un ejemplo muy sencillo, puede decirse que Ann Radcliffe no sólo ha escrito *Las visiones del castillo de los Pirineos* y un cierto número de otras novelas, también hizo posible las novelas de terror a principios del siglo XIX, y, en esta medida, su función de autor excede su misma obra. Sólo que, a esta objeción, creo que se puede responder: lo que hacen posible estos instauradores de discursividad (tomo como ejemplo a Marx y a Freud, porque creo que son a la vez los primeros y los más importantes), lo que hacen posible, es algo completamente diferente de lo que hace posible un autor de novela. Los textos de Ann Radcliffe abrieron el campo a un cierto número de semejanzas y de analogías que tienen por modelo o principio su propia obra. Esta contiene unos signos característicos, unas figuras, unas relaciones, unas estructuras que pudieron ser reutilizadas por otros. Decir que Ann Radcliffe fundó la

novela de terror quiere decir en definitiva: en la novela de terror del siglo XIX, encontraremos, como en Ann Radcliffe, el tema de la heroína atrapada en la trampa de su propia inocencia, la figura del castillo secreto que funciona como una contra-ciudad, el personaje del héroe negro, maldito, consagrado a hacer expiar al mundo el mal que se le ha hecho, etc. En cambio, cuando hablo de Marx o de Freud como «instauradores de discursividad», quiero decir que no sólo han hecho posibles un cierto número de analogías, han hecho posibles (y en igual medida) un cierto número de diferencias. Abrieron el espacio a algo diferente de ellos, que sin embargo pertenece a lo que fundaron. Decir que Freud fundó el psicoanálisis no quiere decir (no quiere decir simplemente) que el concepto de libido o la técnica de análisis de los sueños se encuentra también en Abraham o Melanie Klein, quiere decir que Freud hizo posibles un cierto número de diferencias respecto de sus textos, de sus conceptos, de sus hipótesis, que pertenecen todas al discurso psicoanalítico mismo.

En este punto, pienso, surge una nueva dificultad, o por lo menos un nuevo problema: en definitiva, ¿no es éste el caso de todo fundador de ciencia, o de todo autor que, en una ciencia, introdujo una transformación que pueda llamarse fecunda? Al fin y al cabo, Galileo no sólo hizo posibles a aquellos que repitieron tras él las leyes que había formulado, también hizo posibles enunciados muy diferentes de los que él mismo había dicho. Si Cuvier es el fundador de la biología, o Saussure el de la lingüística, no es porque hayan sido imitados, no es porque se haya retomado, aquí y allí, el concepto de organismo o el de signo, es porque Cuvier hizo posible en una cierta medida esa teoría de la evolución que, término a término, se oponía a su propio fijismo; es en la medida en que Saussure hizo posible una gramática generativa que

es muy diferente de sus análisis estructurales. Así pues, la instauración de discursividad parece ser del mismo tipo, a primera vista en todo caso, que la fundación de no importa qué científicidad. Sin embargo, creo que hay una diferencia, y una diferencia notable. En efecto, en el caso de una científicidad, el acto que la funda está al mismo nivel que sus transformaciones futuras; en algún modo, forma parte del conjunto de las modificaciones que posibilita. Evidentemente, esta pertenencia puede adoptar diversas formas. El acto de fundación de una científicidad puede aparecer, en el curso de las transformaciones ulteriores de esta ciencia, como un mero caso particular de un conjunto mucho más general que entonces se descubre. Puede aparecer también contaminado por la intuición y la empiricidad; será preciso entonces formalizarlo de nuevo y hacerlo objeto de una serie de operaciones teóricas suplementarias que lo fundamenten más rigurosamente, etc. Finalmente, puede aparecer como una generalización apresurada que hay que limitar, y cuyo dominio restringido de validez debe ser redibujado. Dicho de otro modo, el acto de fundación de una científicidad siempre puede ser reintroducido en el interior de la maquinaria de las transformaciones que de él derivan.

Ahora bien, creo que la instauración de una discursividad es heterogénea a sus transformaciones exteriores. Desplegar un tipo de discursividad como el psicoanálisis tal como fue instaurado por Freud no es darle una generalidad formal que no podía tener al principio, es simplemente abrirle un cierto número de posibilidades de aplicación. Limitarlo es, en realidad, tratar de aislar en el acto instaurador un número eventualmente restringido de proposiciones o enunciados, únicamente a los cuales se les reconoce valor fundador y en relación a

los cuales tales conceptos o teorías admitidos por Freud podrán ser considerados como derivados, segundos, accesorios. Finalmente, en la obra de estos instauradores, no se reconocen determinadas proposiciones como falsas, sino que, cuando se intenta captar este acto de instauración, se apartan simplemente los enunciados que no son pertinentes, sea porque se los considera inesenciales, sea porque se los considera como «prehistóricos» y pertenecientes a otro tipo de discursividad.

Dicho de otro modo, a diferencia de la fundación de una ciencia, la instauración discursiva no forma parte de sus transformaciones ulteriores, sino que permanece necesariamente retirada o sobrevolándolas [*en surplomb*]. La consecuencia es que se define la validez teórica de una proposición por la relación con la obra de estos instauradores —mientras que, en el caso de Galileo y de Newton, es en relación a lo que son, en su estructura y su normatividad intrínsecas, la física o la cosmología como puede afirmarse la validez de sus proposiciones—. Hablando de un modo muy esquemático: la obra de estos instauradores no se sitúa en relación a la ciencia y el espacio que ésta dibuja; sino que es la ciencia o la discursividad la que se remite a su obra como a unas coordenadas primeras.

Se comprenderá así que nos encontremos, como una necesidad inevitable en esas discursividades, con la exigencia de un «retorno al origen». [Aquí también hay que distinguir estos «retornos a...» de los fenómenos de «redescubrimiento» y de «reactualización» que se producen frecuentemente en las ciencias. Por «redescubrimiento» entiendo los efectos de analogía e isomorfismo que, a partir de las formas actuales del saber, hacen de nuevo perceptible una figura que se había enturbiado o había desaparecido. Diré por ejemplo

que Chomsky, en su libro sobre la gramática cartesiana, redescubrió una cierta figura del saber que va de Cordemoy a Humboldt: no podía constituirse, es cierto, más que a partir de la gramática generativa, ya que es esta última la que detenta la ley de su construcción; en realidad, se trata de una codificación retrospectiva de la mirada histórica. Por «reactualización» entiendo una cosa diferente: la reinserción de un discurso en un dominio de generalización, de aplicación o de transformación que es nuevo para él. Y en este sentido, la historia de las matemáticas es rica en tales fenómenos (remito aquí al estudio que Michel Serres ha consagrado a las anamnesis matemáticas). Por «retorno a», ¿qué hay que entender? Creo que se puede designar de este modo un movimiento que tiene su especificidad propia y que caracteriza precisamente las instauraciones de discursividad. En efecto, para que haya retorno es preciso, primero, que haya habido olvido, no un olvido accidental, no un ocultamiento debido a alguna incomprensión, sino olvido esencial y constitutivo. En efecto, el acto de instauración es tal, en su misma esencia, que no puede no ser olvidado. Lo que lo manifiesta, lo que deriva de él, es a la vez lo que establece el desvío y lo que lo traviste. Es preciso que este olvido no accidental sea asumido [*investi*] en unas operaciones precisas que se pueden situar, analizar, y reducir mediante el retorno mismo a ese acto instaurador. El cerrojo del olvido no ha sido sobreañadido desde el exterior, forma parte de la discursividad en cuestión, es ésta la que le da su ley; la instauración discursiva así olvidada es a la vez la razón de ser del cerrojo y la llave que permite abrirlo, de modo que el olvido y el impedimento del retorno mismo no pueden cesar más que por el retorno. Además, este retorno se

dirige a lo que está presente en el texto, más precisamente, se regresa al texto mismo, al texto en su desnudez, y, a la vez, sin embargo, se regresa a lo que está marcado en hueco, en ausencia, como laguna en el texto. Se regresa a un cierto vacío que el olvido ha esquivado o enmascarado, que ha recubierto con una falsa o una mala plenitud y el retorno debe redescubrir esta laguna y esa carencia [*manque*]; de ahí el juego perpetuo que

caracteriza a esos retornos a la instauración discursiva— juego que consiste en decir por una parte: esto ya estaba allí, bastaba con leer, todo se encuentra allí, hacía falta que los ojos estuvieran bien cenados y los oídos bien tapados para que no fuera visto ni oído; e, inversamente: no, esto no está ni en esta palabra ni en aquella, ninguna de las palabras visibles y legibles dice lo que ahora está en cuestión, se trata más bien de lo que se dice a través de las palabras, en su espaciamiento, en la distancia que las separa—.] De donde se concluye naturalmente que ese retorno forma parte del discurso mismo, no deja de modificarlo, que el retorno al texto no es un suplemento histórico que se añadiría a la discursividad misma y la doblaría con un ornamento que, después de todo, no es esencial; es un trabajo efectivo y necesario de transformación de la discursividad misma. El reexamen del texto de Galileo es posible que cambie el conocimiento que tenemos de la historia de la mecánica, pero nunca cambiará la mecánica misma. En cambio, el reexamen de los textos de Freud modifica el psicoanálisis mismo y los de Marx el marxismo. [Ahora bien, para caracterizar estos retornos, hay que añadir un último carácter: se llevan a cabo —alrededor de una costura enigmática de la obra y el autor. En efecto, es en tanto que texto del autor y de este autor preciso que el texto tiene valor instaurador, y es por ello, porque es un texto

de este autor, por lo que hay que volver a él. No hay ninguna posibilidad de que el redescubrimiento de un texto desconocido de Newton o de Cantor modifique la cosmología clásica o la teoría de los conjuntos, tal como fueron desarrolladas (a lo sumo, esa exhumación puede modificar el conocimiento histórico que tenemos de su génesis). En cambio, la reposición de una obra como el *Proyecto* de Freud —y en la medida misma en que se trata de un texto de Freud— siempre puede modificar, no el conocimiento histórico del psicoanálisis, sino su campo teórico —ni que sea desplazando su acentuación o su centro de gravedad—. Mediante tales recursos, que forman parte de su misma trama, los campos discursivos de los que hablo conllevan respecto de su autor «fundamental» y mediato una relación que no es idéntica a la relación que un texto cualquiera mantiene con su autor inmediato.]

Lo que acabo de esbozar a propósito de estas «instauraciones discursivas» es, por supuesto, muy esquemático. En particular, la oposición que he intentado trazar entre esa instauración y la fundación científica. No siempre es fácil decidir si estamos ante una o la otra: y nada prueba que una y otra sean procedimiento exclusivos. He intentado esta distinción con un único fin: mostrar que esta función-autor, compleja de por sí cuando se intenta determinar al nivel de un libro o de una serie de textos que llevan una firma definida, conlleva aún nuevas determinaciones cuando se intenta analizar en conjuntos más vastos —como grupos de obras o disciplinas enteras.

[Lamento mucho no haber podido aportar al debate que va a tener lugar ahora ninguna propuesta positiva: a lo sumo unas direcciones para un trabajo posible, unos caminos de análisis. Pero al menos debo decirles, en

pocas palabras, para terminar, las razones por las que concedo a este asunto una cierta importancia.]

Un análisis semejante, si se desarrollara, serviría de introducción tal vez para una tipología de los discursos. En efecto, me parece que, al menos a primera vista, un tipología semejante no podría estar construida solamente a partir de los caracteres gramaticales de los discursos, de sus estructuras formales, o incluso de sus objetos; existen sin duda propiedades o relaciones propiamente discursivas (tan irreductibles a las reglas de la gramática y de la lógica como a las leyes del objeto), y es a ellas a las que hay que dirigirse para distinguir las grandes categorías del discurso. La relación (o la no-relación) con un autor y las diferentes formas de esta relación constituyen —y de un modo bastante visible— una de sus propiedades discursivas.

Por otra parte creo que de este modo se podría encontrar una introducción al análisis histórico de los discursos. Tal vez sea hora de estudiar los discursos no sólo en su valor expresivo o sus transformaciones formales, sino en las modalidades de su existencia: los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación de los discursos varían con cada cultura y se modifican en el interior de cada una; la manera como se articulan en las relaciones sociales se descifra de modo, creo, más directo en el juego de la función-autor y en sus modificaciones que en los temas o los conceptos que se emplean.

Igualmente, ¿acaso no podrían reexaminarse los privilegios del sujeto, a partir de análisis de este tipo? Ya sé que al emprender el análisis interno y arquitectónico de una obra (se trate de un texto literario, de un sistema filosófico, o de una obra científica), al poner entre paréntesis las referencias biográficas o psicológicas, ya queda puesto en cuestión el carácter absoluto y el papel

fundador del sujeto. Pero tal vez debería volverse sobre esta suspensión, y no para restaurar el tema del sujeto originario, sino para captar los puntos de inserción, los modos de funcionamiento y las dependencias del sujeto. Se trata de darle la vuelta al problema tradicional. Dejar de plantear la pregunta: ¿cómo la libertad de un sujeto puede insertarse en el espesor de las cosas y darles un sentido, cómo puede animar, desde el interior, las reglas de un lenguaje y realizar así los objetivos [*visées*] que le son propios? Y en su lugar, plantear estas preguntas: ¿cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden del discurso? ¿Qué lugar puede ocupar en cada tipo de discursos, qué funciones ejercer, y obedeciendo a qué reglas? En una palabra, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja del discurso.

[El autor —o lo que he tratado de describir como la función-autor— sin duda no es más que una de las especificaciones posibles de la función-sujeto. ¿Especificación posible, o necesaria? Teniendo en cuenta las modificaciones históricas que han tenido lugar, no parece indispensable, ni mucho menos, que la función-autor permanezca constante en su forma, en su complejidad, e incluso en su existencia. Es posible imaginar una cultura en la que los discursos circularan y fueran recibidos sin que la función-autor apareciera nunca.]* Todos los discursos, cualquiera que fuera su es-

* *Variante*: «Pero existen también unas razones que dependen del estatuto "ideológico" del autor. La pregunta se convierte entonces en: ¿cómo conjurar el gran riesgo, el gran peligro mediante el que la ficción amenaza a nuestro mundo? La respuesta es que puede conjurarse a través del autor. El autor hace posible una limitación de la proliferación cancerígena, peligrosa, de las significaciones en un mundo donde no sólo se economizan los recursos y riquezas sino también sus propios discursos y sus significaciones. El autor es el principio de economía en la

tatuto, su forma, su valor, y cualquiera que fuera el tratamiento al que se les somete, se desarrollarían en el anonimato de un murmullo. Ya no se escucharían las preguntas repetidas [*ressassées*] durante largo tiempo: «¿Quién ha hablado realmente? ¿Seguro que es él y ningún otro? ¿Con qué autenticidad, o qué originalidad? ¿Y qué ha expresado de lo más profundo de sí mismo en su discurso?». Sino otras como éstas: «¿Cuáles son los

proliferación del sentido. Por consiguiente, debemos proceder al derrocamiento de la idea tradicional de autor. Estamos acostumbrados a decir, lo hemos examinado antes, que el autor es la instancia creadora de la que brota una obra en la que se deposita, con una infinita riqueza y generosidad, un mundo inagotable de significaciones. Estamos acostumbrados a pensar que el autor es tan diferente a todos los demás hombres, hasta tal punto trascendente a todos los lenguajes, que a partir del momento en el que habla el sentido prolifera y prolifera indefinidamente.

La verdad es completamente diferente: el autor no es una fuente indefinida de significaciones que se colmarían en la obra, el autor no precede a las obras. Existe un cierto principio funcional mediante el que, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona: en una palabra, el principio mediante el que se obstaculiza la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición, recomposición de la ficción. Si estamos acostumbrados a presentar al autor como genio, como surgimiento perpetuo de novedad, es porque en realidad lo hacemos funcionar de un modo exactamente inverso. Diremos que el autor es una producción ideológica en la medida en que tenemos un representación invertida de su función histórica real. El autor es pues la figura ideológica mediante la que se conjura la proliferación del sentido.

Al decir esto, parece que esté reclamando una forma de cultura en la que la ficción no estuviera rarificada por la figura del autor. Pero sería puro romanticismo imaginar una cultura en la que la ficción circulara en estado absolutamente libre, a disposición de cada cual, y se desarrollara sin atribución a una figura necesaria o coactiva. Desde el siglo XVIII, el autor ha jugado el papel de regulador de la ficción, papel característico de la era industrial y burguesa, de individualismo y propiedad privada. Sin embargo, habida cuenta de las modificaciones históricas en curso, no hay ninguna necesidad de que la función-autor permanezca constante en su forma, en su complejidad o en su existencia. En este momento preciso en el que nuestra sociedad está en proceso de cambio, la función-autor va a desaparecer de un modo que permitirá una vez más a la ficción y a sus textos

modos de existencia de este discurso? ¿Cómo se sostiene, cómo puede circular, quién puede apropiárselo? ¿Cuáles son los emplazamientos que en 61 se disponen para unos sujetos posibles? ¿Quién puede cumplir estas diversas funciones de sujeto?». Y, detrás de todas estas preguntas, casi no se escucharía sino el ruido de una indiferencia: «¿Qué importa quién habla?».

J. Wahl: Agradezco a Michel Foucault las palabras que nos ha dirigido, y que merecen un debate. A continuación voy a dar la palabra a quien quiera tomarla.

J. d'Ormesson: En la tesis de Michel Foucault, la única cosa que no comprendí bien y en la que todo el mundo, incluso la prensa seria, hacía hincapié, es el fin del hombre. Esta vez, Michel Foucault ha atacado el eslabón más débil de la cadena: ha atacado, no ya al hombre, sino al autor. Y me es fácil de comprender lo que, en los acontecimientos culturales de los últimos cincuenta años, ha podido conducirle a estas consideraciones: «La poesía debe ser hecha por todos», «ello habla», etc. Me planteaba un cierto número de preguntas: me decía que, a pesar de todo, hay autores en filosofía y en literatura. Podrían darse muchos ejemplos, me parece, en literatura y en filosofía, de autores que son puntos de convergencia. Los posicionamientos políticos también son cosa del autor y podrían ponerse en relación con su filosofía.

Pues bien, he quedado completamente tranquilo, porque tengo la impresión de que por una especie de prestidigitación, extremadamente brillante, lo que Michel Foucault le ha quitado al autor, es decir su obra, se lo ha devuelto con intereses, con el nombre de ins-

polisémicos funcionar de nuevo según otro modo, pero siempre según un sistema coactivo, que ya no será el del autor, pero que queda aún por determinar, o tal vez por experimentar».

taurador de discursividad, ya que no sólo le devuelve su obra sino también la de los otros.

L. Goldmann: Entre los teóricos destacados de una escuela que ocupa un lugar importante en el pensamiento contemporáneo y que se caracteriza por la negación del hombre en general y, a partir de ahí, del sujeto en todos sus aspectos, y también del autor, Michel Foucault, que no ha formulado explícitamente esta última negación pero que la ha sugerido a lo largo de toda su exposición que terminaba con la perspectiva de la supresión del autor, es ciertamente una de las figuras más interesantes y más difíciles de combatir y criticar.

Porque en Michel Foucault se dan a la vez una posición filosófica fundamentalmente anticientífica unida a un destacable trabajo de historiador, y me parece altamente probable que, gracias a un cierto número de análisis, su obra marcará una etapa importante en el desarrollo de la historia científica de la ciencia e incluso de la realidad social.

Así pues, mi intervención de hoy se ubicará en el plano de su pensamiento propiamente filosófico, y no en el de sus análisis concretos.

Permítaseme, sin embargo, antes de abordar las tres partes de la exposición de Michel Foucault, referirme a la intervención que acaba de tener lugar para decir que estoy absolutamente de acuerdo con el participante en el hecho de que Michel Foucault no es el autor, y ciertamente tampoco el instaurador de lo que acaba de decirnos. Porque la negación del sujeto es hoy la idea central de todo un grupo de pensadores, o más exactamente de toda una corriente filosófica. Y aunque, en el interior de esta corriente, Foucault ocupe un lugar particularmente original y brillante, debe ser integrado sin embargo en lo que se podría llamar escuela francesa

del estructuralismo no genético, que especialmente abarca los nombres de Lévi-Strauss, Roland Barthes, Althusser, Derrida, etc.

Al problema particularmente importante planteado por Michel Foucault: «¿Quién habla?», pienso que hay que añadirle un segundo: «¿Qué dice?».

«¿Quién habla?» A la luz de las ciencias humanas contemporáneas, la idea de individuo en tanto que autor último de un texto, y especialmente de un texto importante y significativo, aparece cada vez menos defendible. Desde hace un cierto número de años, toda una serie de análisis concretos han mostrado efectivamente que, sin negar ni el sujeto ni el hombre, se está obligado a sustituir el sujeto individual por un sujeto colectivo o transindividual. Mis propios trabajos me han llevado a mostrar que Racine no es el solo, el único, el verdadero autor de las tragedias racinianas, sino que éstas nacen en el interior del desarrollo de un conjunto estructurado de categorías mentales que era obra colectiva, lo que me ha llevado a señalar como «autor» de estas tragedias, en última instancia, a la nobleza de toga, al grupo jansenista y, en el interior de éste, a Racine en tanto que individuo particularmente importante.

Cuando se plantea el problema: «¿Quién habla?», hoy en las ciencias humanas hay por lo menos dos respuestas, que, aunque oponiéndose rigurosamente una a la otra, rechazan ambas la idea tradicionalmente admitida del sujeto individual. La primera, que llamaré estructuralismo no genético, niega el sujeto al que sustituye por las estructuras (lingüísticas, mentales, sociales, etc.) y no deja a los hombres y a su comportamiento más que el lugar de un papel, de una función en el interior de estas estructuras que constituyen el punto final de la investigación o de la

explicación.

En el extremo opuesto, el estructuralismo genético también rechaza, en la dimensión histórica y en la dimensión cultural de la que forma parte, el sujeto individual; no suprime sin embargo la idea de sujeto con ello, sino que sustituye el sujeto individual por el sujeto transindividual. En cuanto a las estructuras, en lugar de presentarlas como realidades autónomas y más o menos últimas, no son desde esta perspectiva más que una propiedad universal de toda praxis y de toda realidad humana. No hay hecho humano que no esté estructurado, ni estructura que no sea significativa; es decir que, en tanto cualidad del psiquismo y del comportamiento humano, no cumpla una función. En una palabra, tres tesis centrales en esta posición: hay un sujeto; en la dimensión histórica y cultural, este sujeto es siempre transindividual; toda actividad psíquica y todo comportamiento del sujeto están siempre estructurados y son siempre significativos, es decir funcionales.

Debo añadir que, yo también, he encontrado una dificultad planteada por Michel Foucault: la de la definición de obra. Es en efecto difícil, por no decir imposible, definirla respecto de un sujeto individual. Como ha dicho Foucault, ya se trate de Nietzsche o de Kant, de Racine o de Pascal, ¿dónde acaba el concepto de obra? ¿Huy que detenerse en los textos publicados? ¿Hay que incluir todos los papeles no publicados hasta las cuentas de la lavandería?

Si se plantea este problema desde la perspectiva del estructuralismo genético, se obtiene una respuesta que vale no tan sólo para las obras culturales sino también para cualquier hecho humano e histórico. ¿Qué es la Revolución francesa? ¿Cuáles son los estadios fundamentales de la historia de las sociedades y de las culturas capitalistas occidentales? La pregunta plantea

dificultades análogas. Volvamos sin embargo a la obra: sus límites, como las de todo hecho humano, se definen por el hecho de que constituye una estructura significativa fundada sobre la existencia de una estructura mental coherente elaborada por un sujeto colectivo. A partir de ahí, puede ocurrir que se esté obligado a eliminar, para delimitar esta estructura, algunos textos publicados o a integrar, por el contrario, ciertos textos inéditos; finalmente, es obvio que se puede justificar fácilmente la exclusión de la cuenta de la lavandería. Debo añadir que, desde esta perspectiva, la puesta en relación de la estructura coherente con su funcionalidad respecto de un sujeto transindividual o — para emplear un lenguaje menos abstracto— la puesta en relación de la interpretación con la explicación, cobra una importancia particular.

Sólo un ejemplo: en el curso de mis investigaciones, topé con el problema de saber en qué medida *Les Provinciales* y las *Pensées* de Pascal pueden ser consideradas como *una* obra y, después de un análisis atento, llegué a la conclusión de que no es así y que se trata de *dos* obras que tienen dos autores diferentes. Por una parte, Pascal con el grupo Arnauld-Nicole y los jansenistas moderados para *Les Provinciales*; por otra parte, Pascal con el grupo de jansenistas extremistas para las *Pensées*. Dos autores diferentes, que tienen un sector parcial común: el individuo Pascal y tal vez algunos otros jansenistas que siguieron la misma evolución.

Otro problema planteado por Michel Foucault en su exposición es el de la escritura. Creo que hay que dar un nombre a esta discusión, porque presumo que todos nosotros hemos pensado en Derrida y su sistema. Sabemos que Derrida intenta —apuesta que me parece

paradójica— elaborar una filosofía de la escritura, al tiempo que niega el sujeto. Y es tanto más curioso en la medida en que su concepto de escritura está muy próximo, además, al concepto dialéctico de praxis. Un ejemplo entre otros muchos: no puedo estar de acuerdo con él cuando dice que la escritura deja huellas que acaban por borrarse; es la propiedad de toda praxis, ya se trate de la construcción de un templo que desaparecerá al cabo de varios siglos o milenios, del trazado de una carretera, de la modificación de su trayecto o, más prosaicamente, de la fabricación de un par de salchichas que a continuación se comen. Pero creo, como Foucault, que hay que preguntar: «¿Quién crea las huellas? ¿Quién escribe?».

Como no tengo que hacer ninguna observación a la segunda parte de su exposición, con la que estoy en general de acuerdo, paso a la tercera.

Me parece que, también ahí, la mayor parte de los problemas planteados encuentran su respuesta desde la perspectiva del sujeto transindividual. Me detendré en uno solo: Foucault ha hecho una distinción justificada entre lo que llama los «instauradores» de una nueva metodología científica y los creadores. El problema es real, pero, en lugar de dejarlo con el carácter relativamente complejo y oscuro que ha tomado en su exposición, ¿no puede encontrarse el fundamento epistemológico y sociológico de esta oposición en la distinción, corriente en el pensamiento dialéctico moderno y especialmente en la escuela lukacsiana, entre las ciencias de la naturaleza, relativamente autónomas en tanto que estructuras científicas, y las ciencias humanas, que no pueden ser positivas sin ser filosóficas? No es ciertamente or azar que Foucault ha opuesto Marx, Freud y, en cierta medida, Durkheim a Galileo y los creadores de la física mecánica. Las ciencias del

hombre —explícitamente para Marx y Freud, implícitamente para Durkheim— suponen la unión estrecha entre las constataciones y las valoraciones, el conocimiento y la toma de posición, la teoría y la praxis, obviamente sin abandonar por ello el rigor teórico. Con Foucault, pienso también que muy a menudo, especialmente hoy, la reflexión sobre Marx, Freud e incluso Durkheim se presenta bajo la forma de un retorno a las fuentes, porque se trata de un retorno a un pensamiento filosófico, contra las tendencias positivistas que quieren que las ciencias del hombre se hagan según el modelo de las ciencias de la naturaleza. Habría que distinguir además lo que es retorno auténtico de lo que, bajo la forma de un pretendido retorno a las fuentes, es en realidad una tentativa de asimilar a Marx y Freud con el positivismo y el estructuralismo no genético contemporáneo, que les son completa mente extraños.

Desde esta perspectiva, quisiera terminar mi intervención mencionando la frase que se ha hecho célebre, escrita en el mes de mayo por un estudiante en la pizarra de una sala de la Sorbona, y que me parece que expresa lo esencial de la crítica a la vez filosófica y científica del estructuralismo no genético: «Las estructuras no bajan a la calle», es decir: nunca son las estructuras las que hacen historia, sino los hombres, aunque su acción tenga siempre un carácter estructurado y significativo.

M. Foucault: Voy a intentar responder. La primera cosa que diré es que jamás, por mi parte, he empleado la palabra estructura. Búsquenla en *Les Mots et les choses*, no la encontrarán. Entonces, rogaría que se me ahorren todas las comodidades sobre el estructuralismo o que se tomen la molestia de justificarlas. Además: yo no he

dicho que el autor no existía; no lo he dicho y me sorprende que mi discurso haya podido prestarse a un contrasentido como ése. Volvamos un poco sobre todo ello.

He hablado de una cierta temática que puede encontrarse tanto (n las obras como en la crítica y que es, si ustedes quieren: el autor debe borrarse o ser borrado en beneficio de unas formas propias a los discursos. Entendido esto, la cuestión que me he planteado era ésta: ¿qué es lo que esta regla de la desaparición del escritor o del autor permite descubrir? Permite descubrir el juego de la función-autor. Y lo que he tratado de analizar es precisamente el modo como se ejercía la función-autor, en lo que se puede llamar la cultura europea a partir del siglo XVII. Ciertamente, lo he hecho de un modo muy tosco y estoy de acuerdo en que ha sido demasiado abstracto porque se trataba de un despliegue de conjunto. Definir de qué modo se ejerce esta función, en qué condiciones, en qué campo, etc. no tiene nada que ver, ustedes estarán de acuerdo, con decir que el autor no existe.

Otro tanto con respecto de esa negación del hombre de la que Goldmann ha hablado: la muerte del hombre es un tema que permite esclarecer el modo como ha funcionado el concepto de hombre en el saber. Y si la lectura de lo que escribo fuera más allá de la de, evidentemente austera, las primeras o las últimas páginas, se percatarían de que esta afirmación remite al análisis de un funcionamiento. No se trata de afirmar que el hombre ha muerto, se trata, a partir del tema — que no es mío y que no ha dejado de repetirse desde finales del siglo XIX— de que el hombre ha muerto (o que va a desaparecer, o que será sustituido por el superhombre), de ver de qué modo, según qué reglas se ha formado y ha funcionado el concepto de hombre. Hago

lo mismo con la noción de autor. Ahorrémonos pues las lágrimas.

Otra observación. Se ha dicho que yo tomaba el punto de vista de la no-cientificidad. Ciertamente, yo no pretendo haber hecho aquí obra científica, pero me gustaría saber de qué instancia me viene ese reproche.

M de Gandillac: Escuchándole me he preguntado cuál era el criterio preciso por el que usted distinguía los «instauradores de discursividad», no sólo de los «profetas» de carácter más religioso, sino también de los promotores de «cientificidad», con los que no es incongruente relacionar a Marx y a Freud. Y, si se admite una categoría original, situada en algún modo más allá de la científicidad y el profetismo (y relacionada sin embargo con ambas), me sorprende que no se incluya en ella ni a Platón ni a Nietzsche, al que usted presentó hace tiempo en Royaumont, si tengo buena memoria, cuya influencia en nuestro tiempo es del mismo tipo a la que ejercieron Marx y Freud.

M. Foucault: Le diría que —pero a título de hipótesis de trabajo, porque, una vez más, lo que he señalado es tan sólo, desgraciadamente, un plan de trabajo, la urdimbre del telar [*un repérage de chantier*— la situación transdiscursiva en la que se encuentran autores como Platón y Aristóteles desde el momento en el que escribieron hasta el Renacimiento debería poder analizarse; la manera como se les citaba, como se referían a ellos, como se les interpretaba, cómo se restauraba la autenticidad de sus textos, etc., todo eso obedecía ciertamente a un sistema de funcionamiento. Creo que con Marx y con Freud nos las vemos con unos autores cuya posición transdiscursiva no es superponible a la

posición transdiscursiva de autores como Platón o Aristóteles. Y habría que describir lo que es esta transdiscursividad moderna, por oposición a la transdiscursividad antigua.

L. Goldman: Una sola pregunta: cuando usted admite la existencia del hombre o del sujeto, ¿los reduce usted, sí o no, al estatuto de función?

M. Foucault: No he dicho que los redujera a una función, he analizado la función en el interior de la cual algo como un autor podía existir. No he hecho aquí el análisis del sujeto, he hecho el análisis del autor. Si hubiera dado una conferencia sobre el sujeto, es probable que hubiera analizado la función-sujeto del mismo modo, es decir, haciendo el análisis de las condiciones bajo las que es posible que un individuo cumpla la función de sujeto. Y aún habría que precisar en qué campo el sujeto es sujeto, y de qué (del discurso, del deseo, del proceso económico, etc.). No existe sujeto absoluto.

J. Ullmo: Me ha interesado profundamente su exposición, porque ha reavivado un problema que es muy importante en la investigación actualmente. La investigación científica y en particular la investigación matemática son casos límites en los que un cierto número de conceptos que usted ha destacado aparecen de forma muy clara. En efecto, se ha convertido en un problema bastante angustioso para las vocaciones científicas que se dibujan hacia los años veinte encontrarse frente al problema que usted ha planteado inicialmente: «¿Qué importa quién habla?». Antiguamente, una vocación científica era la voluntad de hablar uno mismo, de aportar una respuesta a los problemas fundamentales de la naturaleza o del

pensamiento matemático; y esto justificaba unas vocaciones, justificaba, podríamos decir, unas vidas de abnegación y de sacrificio. En nuestros días, este problema es mucho más delicado, porque la ciencia se nos presenta como mucho más anónima; y, en efecto, «qué importa quién habla», lo que no ha sido descubierto por x en junio de 1969, será descubierto por y en octubre de 1969. Entonces, sacrificar la vida a esta ligera anticipación que permanece anónima es de verdad un problema extraordinariamente grave para quien tiene vocación y para quien debe ayudarlo. Y creo que estos ejemplos de vocaciones científicas pueden aclarar un poco su respuesta en el sentido, además, que usted ha indicado. Tomo el ejemplo de Bourbaki; podría tomar el ejemplo de Keynes, pero Bourbaki constituye un ejemplo límite: se trata de un individuo múltiple; el nombre de autor parece desvanecerse verdaderamente en beneficio de una colectividad, y de una colectividad renovable, porque no siempre son los mismos los que constituyen Bourbaki. Y sin embargo, existe un autor Bourbaki, y este autor Bourbaki se manifiesta por las discusiones extraordinariamente violentas, incluso diría patéticas, entre los participantes de Bourbaki: antes de publicar uno de sus fascículos —esos fascículos que parecen tan objetivos tan desprovistos de pasión, álgebra lineal o teoría de conjuntos, de hecho hay noches enteras de discusión y de pelea para ponerse de acuerdo en un pensamiento fundamental, en una interiorización—. Y éste es el único punto de desacuerdo un tanto profundo con usted que he encontrado, porque, al principio, usted ha eliminado la interioridad. Creo que no existe autor hasta que hay interioridad. Y este ejemplo de Bourbaki, que no es para nada un autor en el sentido banal, lo demuestra de un modo absoluto. Con lo dicho, creo que

restauro un sujeto pensante, que tal vez sea de naturaleza original, pero que debe estar bastante claro para quienes están acostumbrados a la reflexión científica. Por otra parte, un artículo muy interesante de Michel Serres en *Critique*, «La tradition de l'idée», lo dejaba bien claro. En las matemáticas, no es la axiomática lo que cuenta, no es la combinatoria, no es lo que usted llamaba la capa discursiva, lo que cuenta es el pensamiento interno, es la percepción de un sujeto que es capaz de sentir, de integrar, de poseer este pensamiento interno. Y si tuviera tiempo, el ejemplo de Keynes sería aún mucho más sorprendente desde el punto de vista económico. Pero voy a concluir: pienso que sus conceptos, sus instrumentos de pensamiento son excelentes. Usted ha respondido, en la cuarta parte, a las preguntas que yo me había planteado en las tres primeras. ¿Dónde se encuentra lo que especifica a un autor? Pues bien, lo que especifica a un autor es precisamente la capacidad de remodelar, de reorientar ese campo epistemológico o esa capa discursiva, para decirlo con sus fórmulas. En efecto, no existe autor hasta que se sale del anonimato, porque se reorientan los campos epistemológicos, porque se crea un nuevo campo discursivo que modifica, que transforma radicalmente el precedente. El caso más sorprendente es el de Einstein: es un ejemplo absolutamente fascinante desde este punto de vista. Estoy contento de ver que M. Bouligand asiente, que estamos completamente de acuerdo en este punto. Por consiguiente, con estos dos criterios: necesidad de interiorizar una axiomática, y criterio del autor en tanto que instancia que remodela el campo epistemológico, creo que se restituye un sujeto suficientemente potente, por decirlo así. Lo que, además, creo, no es extraño a su pensamiento.

J. Lacan: Recibí muy tarde la invitación. Al leerla, me fijé, en el último párrafo, en el «retorno a». Tal vez se retorne a muchas cosas, pero, finalmente, el retorno a Freud es algo que he tomado como una especie de bandera, en un cierto campo, y en este sentido no puedo sino estarle agradecido, usted ha respondido enteramente a mis expectativas. Especialmente, al evocar a propósito de Freud, lo que significa el «retorno a», todo lo que usted ha dicho me parece, por lo menos respecto de lo que yo he podido contribuir a este retorno, perfectamente pertinente.

En segundo lugar, quisiera destacar que, le llamemos estructuralismo o no, no se trata en ningún modo, en el campo vagamente designado por esta etiqueta, de la negación del sujeto. Se trata de la dependencia del sujeto, lo que es completamente diferente; y en particular, al nivel del retorno a Freud, de la dependencia del sujeto respecto de algo verdaderamente elemental, que hemos intentado aislar con el término de «significante».

En tercer lugar —y ésta será toda mi intervención— no me parece que sea de ningún modo legítimo haber escrito que las estructuras no bajan a la calle, porque si hay algo que demuestran los acontecimientos de mayo es precisamente que las estructuras bajan a la calle. El hecho de que se escriba en el lugar mismo en el que se operó esta bajada no prueba otra cosa sino que, simplemente, lo que muy a menudo es, incluso las más de las veces, interno a lo que se llama el acto, es que se desconoce a sí mismo.

J. Wahl: Sólo nos queda agradecer a Michel Foucault que haya venido, que nos haya hablado, que haya escrito primero su conferencia, que haya respondido a nuestras

preguntas, que además han sido todas interesantes. Agradezco también a los que han intervenido y a los oyentes. «¿Quién escucha, quién habla?»: podríamos contestar «en casa» a esta pregunta.

Nota de Copyright

La edición del presente texto es propiedad de *ElSeminario* por lo cual no puede ser modificado, cambiado o transformado en ninguna forma sin previa autorización de *ElSeminario*.

La presente edición tiene fines exclusivamente académicos por lo cual este texto, en su estado y condiciones originales, puede ser reproducido en forma libre, no obstante la circulación del mismo sin esta nota es un acto ilegal.

La reproducción o uso de este texto para obtener algún beneficio económico será considerada como una actividad ilegal y dará lugar al inicio de las acciones legales correspondientes en cada caso.

E-mail: ediciones@elseminario.com.ar

Texto e interpretación

Hans-Georg Gadamer

Los problemas de la hermenéutica tuvieron su primer origen en ciertas ciencias, especialmente la teología y la jurisprudencia, y al final se extendieron a las ciencias históricas; pero ya el romanticismo alemán vio con profundidad que la comprensión y la interpretación no aparecen sólo, como dijera Dilthey, en manifestaciones vitales fijadas por escrito, sino que afectan a la relación general de los seres humanos entre sí y con el mundo. Esto se constata incluso en ciertas palabras derivadas, como la palabra *Verständnis* (comprensión). *Verstehen* (comprender) significa también en alemán «entender de algo». La capacidad de comprensión, de ese modo, es la facultad fundamental de la persona que caracteriza su convivencia con los demás y actúa especialmente por la vía del lenguaje y del diálogo. En este sentido, la pretensión universal de la hermenéutica está fuera de toda duda. Por otra parte, la lingüisticidad del proceso de entendimiento que se produce entre las personas choca con una barrera infranqueable que el romanticismo alemán valoró en un principio positivamente en su significado metafísico. La barrera aparece formulada en la frase *individuum est ineffabile*. La frase expresa una limitación de la ontología antigua (no ya sólo del período medieval). Pero esto significa para la conciencia romántica que el lenguaje nunca alcanza el misterio último e indescifrable de la persona individual. Así lo expresa admirablemente el sentimiento vital de la época romántica y sugiere una autonomía de la expresión lingüística que no constituye sólo su límite, sino también su relevancia para la formación del *common sense* que une a los seres humanos.

Conviene recordar esta prehistoria de nuestra problemática actual. La conciencia metodológica de las ciencias históricas que aflora desde el romanticismo y la presión que ejerció el modelo de las ciencias naturales hicieron que la reflexión filosófica redujera la generalidad de la experiencia a su forma científica. Ni en Wilhelm Dilthey, que buscó en la continuación de las ideas de Friedrich Schleiermacher y de sus amigos románticos la fundamentación de las ciencias del espíritu en su historicidad, ni entre los neokantianos, que persiguieron una justificación epistemológica de las ciencias del espíritu en forma de filosofía trascendental de la cultura y de los valores, estaba aún presente toda la amplitud de la experiencia hermenéutica fundamental. Esto se produjo quizá con mayor intensidad en el país

de Kant y del idealismo trascendental, que en aquellos países en los que *les lettres* revisten cierta importancia en la vida pública. Pero la reflexión filosófica tomó al final una dirección similar en todas partes.

Mi punto de partida ha sido la crítica al idealismo y al metodologismo de la era de la teoría del conocimiento. Fue de especial importancia para mí la profundización del concepto de «comprensión» llevada a cabo por Heidegger, quien lo convirtió en un existenciarismo, es decir, en una determinación categorial del «ser-ahí» humano. Este fue el estímulo que me indujo a superar críticamente el debate metodológico y a ampliar el tema hermenéutico, atendiendo no sólo a cualquier tipo de ciencia, sino igualmente a la experiencia del arte y a la de la historia. Ahora bien, a la hora de llevar a cabo su análisis de la comprensión, Heidegger se apoyó, con crítica y polémica intención, en el viejo discurso sobre el círculo hermenéutico, lo reivindicó como un círculo positivo y lo elevó a concepto en su analítica del «ser-ahí». Pero no conviene olvidar que no se trata aquí de la circularidad como metáfora metafísica, sino de un concepto lógico que encuentra su verdadero lugar en la teoría de la demostración científica como doctrina del círculo vicioso. El concepto de «círculo hermenéutico» significa que, en el ámbito de la comprensión, no se pretende deducir una cosa de otra, de modo que el defecto lógico de la circularidad en la prueba no es aquí ningún defecto del procedimiento, sino que representa la descripción adecuada de la estructura del comprender. Dilthey, siguiendo a Schleiermacher, introdujo la expresión «círculo hermenéutico» en contraste con el ideal de raciocinio lógico. Si consideramos el verdadero alcance que posee el concepto de «comprensión» en función de su uso lingüístico, observaremos que la expresión «círculo hermenéutico» sugiere en realidad la estructura del ser-en-el-mundo, es decir, la superación de la escisión entre sujeto y objeto en la analítica trascendental del ser-ahí llevada a cabo por Heidegger. Igual que el que sabe usar una herramienta no la convierte en objeto, sino que trabaja con ella, así el comprender, que permite al «ser-ahí» conocerse en su ser y en su mundo, no es una conducta relacionada con determinados objetos de conocimiento, sino que es su propio ser-en-el-mundo. De ese modo, la metodología hermenéutica de cuño diltheyano se transforma en una «hermenéutica de la facticidad» que guía la pregunta de Heidegger por el ser y que incluye la indagación del trasfondo del historicismo y de Dilthey.

Como se sabe, Heidegger abandonó más tarde el concepto de «hermenéutica» porque vio que no podía romper por esa vía el hechizo de la reflexión trascendental. Su filosofía, que intentó apartarse del concepto de lo trascendental mediante la conocida *Kehre* (vuelta), le llevó a una creciente penuria lingüística, hasta el punto de que muchos lectores creen encontrar en el nuevo lenguaje de Heidegger más poesía que pensamiento filosófico. Esta interpretación me parece un error¹. De hecho, uno de los temas que he abordado ha sido la búsqueda de vías para explicitar el lenguaje de Heidegger sobre el ser, un ser que no es el del ente. Esto me aproximó más a la historia de la hermenéutica clásica y me obligó a destacar lo que había de nuevo en la crítica de la misma. Mi idea es que ningún lenguaje conceptual, ni

¹ Cf. la recopilación de mis estudios sobre la obra tardía de Heidegger *Heideggers Wege. Studien zum Spätwerk*, Tübingen, Mohr, 1983; *Gesammelte Werke*, Tübingen, Mohr, 1987, vol. III, pp. 175-332.

siquiera lo que Heidegger llama «lenguaje de la metafísica», significa un hechizo irremediable para el pensamiento, siempre que el pensador se confie al lenguaje, esto es, entre en diálogo con otros pensadores y con los que piensan de modo diferente. Por eso, admitiendo la crítica al concepto de «subjetividad» hecha por Heidegger, concepto en el que demostró la supervivencia de la idea de «substancia», intenté detectar en el diálogo el fenómeno originario del lenguaje. Esto significaba a la vez una reorientación hermenéutica de la dialéctica, desarrollada por el idealismo alemán como método especulativo, hacia el arte del diálogo vivo en el que se había realizado el movimiento intelectual socrático-platónico. No es que ese arte pretendiera ser una dialéctica meramente negativa, aunque la dialéctica griega fuera siempre consciente de su radical insuficiencia; representó, no obstante, un correctivo al ideal metodológico de la dialéctica moderna, que había culminado en el idealismo del absoluto. El mismo interés me movió a indagar la estructura hermenéutica, no tanto en la experiencia elaborada en la ciencia sino en la experiencia del arte y de la historia, que son los objetos de las denominadas ciencias del espíritu. La obra de arte, aunque se presente como un producto histórico y, por tanto, como posible objeto de investigación científica, nos dice algo por sí misma, de tal modo que su lenguaje nunca se puede agotar en el concepto. Otro tanto cabe decir de la experiencia de la historia: el ideal de objetividad en la investigación histórica sólo es una vertiente secundaria del tema, mientras que lo propio de la experiencia histórica consiste en que nos encontramos en un proceso sin saber cómo y en que sólo al reflexionar nos percatamos de lo que ha sucedido. En este sentido, la historia debe escribirse de nuevo desde cada presente.

En definitiva, la misma experiencia fundamental es válida para la filosofía y para su historia. Lo cual puede constatarse en Platón, que sólo escribió diálogos y no textos dogmáticos. Pero también lo que Hegel llama lo especulativo en filosofía y que subyace en su propia consideración de la historia de la filosofía es, a mi juicio, una constante invitación al esfuerzo de expresar eso mismo con un método dialéctico. He intentado retener, de ese modo, la imposibilidad de completar ninguna experiencia del sentido, y extraer de la idea heideggeriana de la relevancia central de la finitud conclusiones para la hermenéutica.

El encuentro con el escenario francés significa para mí, en estas circunstancias, un verdadero desafío. En particular, Derrida reprocha al Heidegger tardío que no haya roto realmente con el logocentrismo de la metafísica. Al preguntar por la esencia de la verdad o por el sentido del ser, Heidegger sigue hablando, según Derrida, el lenguaje de la metafísica, que considera el sentido, por así decirlo, como algo que está ahí y que es preciso encontrar. Nietzsche, considera Derrida, es más radical. Su concepto de «interpretación» no significa la búsqueda de un sentido preexistente, sino el hecho de poner el sentido al servicio de la «voluntad de poder». Sólo de ese modo se destruye realmente el logocentrismo de la metafísica. Esta continuación de las ideas de Heidegger que lleva a cabo sobre todo Derrida, que se presenta como su radicalización, tendrá que repudiar lógicamente la exposición y la crítica de Nietzsche que hace Heidegger. Nietzsche no constituye, según Derrida, el punto extremo en el olvido del ser, que culmina en los conceptos de «valor» y de «acción» (*wirken*). Constituye, más bien, la superación de la metafísica, en la que Heidegger queda prisionero cuando pregunta por el ser, por el sentido del ser como

un *lógos* que se busca. Ahora bien, es evidente que el Heidegger tardío, para eludir el lenguaje de la metafísica, elaboró su propio lenguaje semipoético, que de ensayo en ensayo parece un nuevo lenguaje y le obliga a uno a hacerse traductor del mismo para su propio uso. Puede que sea problemático saber hasta qué punto ha logrado uno dar con el lenguaje apropiado para expresar esa traducción, pero la tarea ha quedado planteada. Consiste en «comprender». Soy consciente —sobre todo al enfrentarme con los continuadores franceses— de que mis propios intentos de «traducir» a Heidegger delatan mis límites y muestran especialmente hasta qué punto yo mismo estoy arraigado en la tradición romántica de las ciencias del espíritu y del legado humanista. Pero he adoptado una actitud crítica, precisamente, ante la tradición del «historicismo» que me sostiene. Leo Strauss, anteriormente, me había indicado en una carta personal ya publicada² que Nietzsche constituía para Heidegger el punto de orientación de la crítica de Heidegger, y que para mí lo era Dilthey. Quizá la radicalidad de Heidegger obedece a que su propia crítica al neokantismo fenomenológico de cuño husserliano le llevó finalmente a considerar a Nietzsche como el punto final de lo que él denomina «historia del olvido del ser». Pero ésta es una postura crítica que no queda rezagada respecto a Nietzsche, sino que lo rebasa. Echo de menos entre los seguidores franceses de Nietzsche que capten el significado de la dimensión seductora del pensamiento nietzscheano. Por ello, a mi juicio, llegan a pensar que la experiencia del ser que Heidegger intentó descubrir detrás de la metafísica es más radical en el extremismo de Nietzsche. La verdad es que la imagen de Nietzsche que presenta Heidegger muestra más bien la profunda ambigüedad que supone seguirle hasta el último extremo y ver en acción, justamente allí, el absurdo de la metafísica, ya que la creación y la destrucción de todos los valores convierte el propio ser en un concepto axiológico al servicio de la «voluntad de poder». El intento de Heidegger de pensar el ser supera esa disolución de la metafísica en el pensamiento axiológico o, más exactamente, retrocede más allá de la propia metafísica, sin conformarse, como hace Nietzsche, con el extremo de su autodisolución. Ese ir al trasfondo no liquida el concepto de *lógos* y sus implicaciones metafísicas, pero descubre su unilateralidad y, en definitiva, su «superficialidad». Para ello, es de una gran importancia que el ser no se resuelva en su automanifestación, sino que con la misma originariedad con que se muestra, se retraiga y se sustraiga. Esa es la auténtica intuición que Schelling hizo valer con anterioridad a cualquier otro planteamiento contra el idealismo lógico de Hegel. Heidegger replantea esa cuestión insuflándole una fuerza conceptual de la que Schelling carecía.

A mi vez, procuré no olvidar el límite implícito en toda experiencia hermenéutica del sentido. Cuando acuñé la frase «el ser que puede ser comprendido es lenguaje»³, ésta dejaba sobreentender que lo que es, nunca se puede comprender del todo. Deja sobreentender esto porque lo mentado por un lenguaje rebasa siempre aquello que se expresa. Lo que viene al lenguaje permanece como aquello que debe ser comprendido, pero sin duda es siempre captado, verificado como algo. Esa es la

² L. Strauss y H. G. Gadamer, «Correspondance concerning *Wahrheit und Methode*», en *Independent Journal of Philosophy*, nº 2, 1978, pp. 5-12.

³ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, en *Gesammelte Werke*, op. cit., vol. I, pp. 478 y ss. Trad. cast.: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1984, pp. 567 y ss.

dimensión hermenéutica en la que el ser «se muestra». La «hermenéutica de la facticidad» significa una transformación del sentido de la hermenéutica. En mi intento de describir los problemas, me dejé guiar por la experiencia del sentido que podemos hacer con el lenguaje, para descubrir en ella el límite impuesto. El «ser para el texto» que me sirvió de orientación no puede competir con el «ser para la muerte» respecto a la radicalidad de la experiencia límite, y la pregunta interminable por el sentido de la obra de arte o por el sentido de la historia que nos acontece tampoco significa un fenómeno tan originario como la cuestión de la finitud planteada al «ser-ahí» humano. Por eso, puedo entender que el Heidegger tardío (y en esto Derrida estaría probablemente de acuerdo con él) opinara que yo no había abandonado realmente la esfera de la inmanencia fenomenológica presente en Husserl y en mi primera formación neokantiana. También puedo entender que alguien crea ver esta «inmanencia» metodológica en la adhesión al círculo hermenéutico. De hecho, el querer romper este círculo me parece una exigencia irrealizable e, incluso, contradictoria. Porque esta inmanencia, al igual que ocurre, por cierto, en Schleiermacher y en su sucesor, Dilthey, sólo es la descripción de qué es comprender. Desde Herder, entendemos por «comprender» algo más que un recurso metodológico para descubrir un sentido determinado. Ante la amplitud de la comprensión, la circularidad que media entre el sujeto que comprende y el objeto comprendido debe reclamar para sí una verdadera universalidad, y aquí se encuentra, precisamente, el punto en el que creo haber seguido la crítica de Heidegger al concepto fenomenológico de «inmanencia» implícito en la fundamentación transcendental de Husserl⁴. El carácter dialogal del lenguaje que intenté investigar deja atrás el punto de partida de la subjetividad del sujeto, incluido el del hablante en su referencia al sentido. Lo que se manifiesta en el lenguaje no es la mera fijación de un sentido pretendido, sino un intento en constante cambio o, más exactamente, una tentación reiterada de sumergirse en algo con alguien. Pero esto significa exponerse. Tan lejos está el lenguaje de ser una mera explicitación y una acreditación de nuestros prejuicios, que más bien los pone a prueba: los expone a la propia duda y al contraste del otro. ¿Quién no conoce la experiencia —sobre todo frente al interlocutor al que queremos convencer— de la facilidad con que uno expresa las razones que posee y, sobre todo, las razones en contra del otro? La mera presencia del otro con quien nos encontramos, aun antes de que abra la boca, nos ayuda a descubrir y a abandonar la propia clausura. La experiencia dialogal que se produce aquí no se limita a la esfera de las razones de ambas partes, cuyo intercambio y cuya coincidencia pudieran constituir el sentido de todo diálogo. Como muestran las experiencias descritas, hay algo más: una potencialidad de ser otro, por así decir, que se encuentra más allá de todo entendimiento en el ámbito de lo común. Ese es el límite que Hegel no logra franquear. Conoció el principio especulativo que rige el *lógos* y hasta lo certificó en una concreción dramática. Concibió la estructura de la autoconciencia y del «conocimiento de uno mismo en la alteridad» como la dialéctica del reconocimiento, y extremó dicha dialéctica hasta la lucha por la vida y por

⁴ Ya en 1959 intenté demostrar esto mismo en el artículo «Vom Zirkel des Verstehens» dedicado a Heidegger y recogido en *Gesammelte Werke, op. cit.*, vol. II, pp. 57-65. Trad. cast.: «Sobre el círculo de la comprensión», en *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme, 1992, pp. 63-70.

la muerte. De modo análogo, la penetración psicológica de Nietzsche puso de manifiesto el sustrato de «voluntad de poder» que existe siempre en la sumisión y en el sacrificio: «también en el servidor hay voluntad de poder». Pero el hecho de que esta tensión entre la autoentrega y la autorreferencia invada la esfera de las razones de ambas partes, es decir, la esfera del diálogo, y en cierto modo se instale en ella constituye el punto donde Heidegger resulta para mí decisivo, justamente porque detecta ahí el «logocentrismo» de la ontología griega.

Se advierte, en este punto, una limitación del modelo griego, ya denunciada en el Antiguo Testamento, en Pablo, en Lutero y en sus renovadores modernos. El famoso descubrimiento del diálogo socrático como forma básica de pensamiento no recoge conceptualmente esa dimensión del diálogo. Lo cual se explica en parte porque un escritor con la imaginación poética y la fuerza literaria de un Platón supo pintar la figura carismática de Sócrates de tal modo que la persona y la tensión erótica que vibraba en torno suyo se manifestaran efectivamente. Pero cuando este Sócrates suyo, al llevar el diálogo, insiste en el hacerse cargo, convence a los demás de que su saber es aparente, y puede incluso atraer al otro a su causa, está presuponiendo que el *lógos* es común a todos y no exclusivo de él. Como queda indicado, la profundidad del principio dialogal sólo alcanzó la conciencia filosófica en el ocaso de la metafísica, en la época del romanticismo alemán, y se ha impuesto de nuevo en nuestro siglo frente a la unilateralidad del sujeto idealista. He enlazado con este punto preguntando cómo se median recíprocamente la comunidad de sentido que se produce en el diálogo con la opacidad del otro, y qué es la lingüisticidad en última instancia, si un puente o una barrera. Un puente para comunicarse entre sí y construir identidades sobre el río de la otredad, o una barrera que limita nuestra autoentrega y la priva de la posibilidad de expresarnos y de comunicarnos.

En el marco de esta problemática general, el concepto de «texto» constituye un desafío peculiar. Se trata de un asunto que nos vincula, nuevamente, con nuestros colegas franceses o que, tal vez, nos separa de ellos. En todo caso, fue lo que me impulsó a replantear el tema «texto e interpretación». ¿Qué relación guarda el texto con el lenguaje?, ¿qué elemento del lenguaje puede pasar al texto?, ¿qué es el entendimiento (*Verständigung*) entre los hablantes y qué significa que podamos coincidir sobre unos textos o incluso que el entendimiento dé como resultado un texto común e idéntico para todos?, ¿cómo ha podido alcanzar el concepto de «texto» un ámbito tan universal? Para todo el que tenga en cuenta las tendencias filosóficas de nuestro siglo, resulta evidente que este tema significa algo más que una reflexión sobre la metodología de las ciencias filológicas. El texto es algo más que el título de un campo de objetos de la investigación literaria. La interpretación es algo más que la técnica de la exposición científica de los textos. Ambos conceptos han modificado radicalmente durante el siglo XX su rango en nuestros esquemas mentales y en nuestra concepción del mundo.

Este desplazamiento se relaciona sin duda con el papel que ha llegado a desempeñar el fenómeno del lenguaje en nuestro pensamiento. Pero esto no es más que una afirmación tautológica. El hecho de que el lenguaje haya adquirido un puesto central en el pensamiento filosófico se debe al giro que ha dado la filosofía en el curso de los últimos decenios. Si el ideal del conocimiento científico que ha guiado la ciencia moderna se inspiró en el modelo de la concepción matemática de la

naturaleza desarrollado en la mecánica de Galileo, puede decirse que la interpretación lingüística del mundo vital no constituyó el punto de partida de la investigación y del saber científico. Lo explicable y lo construible mediante leyes racionales constituye hoy en día la esencia de la ciencia. De ese modo, el lenguaje natural, aunque conserve su propio modo de ver y de hablar, ha perdido la primacía que parece corresponderle. Como una prolongación lógica de las implicaciones de esta moderna ciencia natural matemática, el ideal del lenguaje fue sustituido por el de una terminología unívoca tanto en la lógica como en la teoría de la ciencia moderna. De ese modo, las experiencias límite vinculadas a la universalidad del acceso científico al mundo han hecho que el lenguaje natural haya pasado a ocupar de nuevo, como un «universal», el centro de la filosofía.

Desde luego, esto no significa el mero retorno a las experiencias del mundo de la vida y a su sedimentación lingüística, que conocemos como el hilo conductor de la metafísica griega y cuyo análisis lógico desembocó en la lógica aristotélica y en la *grammatica speculativa*. En este momento, no nos interesa tanto su aportación lógica, como el lenguaje en cuanto lenguaje y su esquematización del acceso al mundo en cuanto tal, con lo que se desplazan las perspectivas originarias. Dentro de la tradición alemana, esto representa una recuperación de las ideas románticas de Schlegel, de Humboldt, etc. Ni los neokantianos ni los primeros fenomenólogos tuvieron en cuenta el problema del lenguaje. Sólo la segunda generación abordó el tema del mundo intermedio del lenguaje, caso de Ernst Cassirer y sobre todo de Martin Heidegger, al que siguió principalmente Hans Lipps. En el área anglosajona, ocurrió algo similar con Wittgenstein, que tomó a Russell como punto de partida. Lo que buscamos ahora no es tanto una filosofía del lenguaje basada en las ciencias lingüísticas comparadas ni el ideal de una construcción del lenguaje que se inserte en una semiótica general, sino que indagamos la enigmática relación que existe entre hablar y pensar.

De ese modo, nos encontramos, por un lado, con la semiótica y con la lingüística, que han aportado nuevos conocimientos sobre el modo funcional y la estructura de los sistemas del lenguaje y de los sistemas de signos, y, por otro, con la teoría del conocimiento, según la cual el lenguaje nos permite a todos acceder al mundo. Ambas corrientes actúan conjuntamente para hacernos ver desde una nueva óptica los puntos de partida de la justificación filosófica del acceso científico al mundo. Presuponían que el sujeto domina la realidad empírica con una autocerteza metodológica total gracias a los recursos de la construcción matemática, que expresaban en forma de enunciados. De ese modo, realizaron una auténtica tarea cognitiva, que culmina en la simbolización matemática, en la que se formula la ciencia natural con una validez general. El mundo intermedio del lenguaje queda idealmente en suspenso. Cuando nos hacemos conscientes del lenguaje en cuanto tal, éste aparece como la mediación primaria que nos permite acceder al mundo. Así se clarifica el carácter irrebalsable del esquema lingüístico del mundo. El mito de la autocerteza, que al adoptar una forma apodíctica pasó a ser el origen y la justificación de toda validez, así como el ideal de fundamentación última, que se disputan el apriorismo y el empirismo, pierden su credibilidad ante la prioridad y la ineludibilidad del sistema lingüístico que articula toda conciencia y todo saber. Nietzsche nos enseñó a dudar de la fundamentación de la verdad en la autocerteza de la propia conciencia.

Freud nos hizo conocer los admirables descubrimientos científicos que tomaron en serio esta duda, y hemos aprendido de la crítica radical de Heidegger al concepto de «conciencia» a ver los prejuicios conceptuales que proceden de la filosofía griega del *lógos* y que, en el giro moderno, pusieron en primer plano el concepto de «sujeto». Todo eso confiere la primacía a la lingüisticidad de nuestra experiencia del mundo. El mundo intermedio del lenguaje aparece frente a las ilusiones de la autoconciencia y frente a la ingenuidad de una concepción positivista de los hechos como la verdadera dimensión de la realidad.

De ese modo, se comprende el auge del concepto de «interpretación». Esta palabra expresó originariamente la relación mediadora, la función del intérprete entre hablantes de diversos idiomas y, por tanto, la labor del traductor, y pasó a designar posteriormente el desciframiento de los textos de difícil comprensión. Desde el momento en que el significado predeterminante del mundo intermedio del lenguaje se presenta a la conciencia filosófica, la interpretación comienza a ocupar también en filosofía una posición clave. La carrera triunfal de esta palabra comenzó con Nietzsche y pasó a ser, en cierto modo, el desafío a cualquier tipo de positivismo. ¿Hay una realidad que nos permita buscar con seguridad el conocimiento de lo general, de la ley o de la regla y que encuentre ahí su cumplimiento?, ¿no es la propia realidad el resultado de una interpretación? La interpretación es lo que ofrece una mediación nunca perfecta entre el hombre y el mundo, y, en este sentido, la única inmediatez y el único dato real consiste en que siempre comprendemos algo como «algo». La creencia en las proposiciones protocolarias como fundamento de todo conocimiento tampoco duró mucho en el Círculo de Viena⁵. La fundamentación del conocimiento no puede evitar, en el ámbito de las ciencias naturales, la consecuencia hermenéutica de que la realidad «dada» es inseparable de la interpretación⁶.

Sólo a la luz de la interpretación algo se convierte en un «hecho» y una observación comienza a poseer carácter informativo. La crítica de Heidegger desmascaró aún más radicalmente como algo dogmático el concepto de «conciencia» de la fenomenología y —al igual que Scheler— el concepto de «percepción pura». De ese modo, se descubrió en la propia percepción la comprensión hermenéutica de «algo como algo». Pero esto significa, en definitiva, que la interpretación no es un recurso complementario del conocimiento, sino que constituye la estructura originaria del «ser-en-el-mundo».

Pero, ¿significa esto que la interpretación es una *posición* de sentido y no un *hallazgo* de sentido? Esa es la pregunta que Nietzsche formula y que determina el rango y el alcance de la hermenéutica y de las objeciones de sus adversarios. En todo caso, hay que señalar que sólo al plantearse el concepto de «interpretación» se presenta el de «texto» como algo central en la estructura de la lingüisticidad; lo propio del texto consiste en que sólo se presenta a la comprensión en el contexto de la interpretación, apareciendo a su luz como una realidad dada. Lo cual rige incluso en el entendimiento dialógico, pues las opiniones discutidas se pueden repetir para

⁵ M. Schlick, «Über das Fundament der Erkenntnis», en *Gesammelte Aufsätze 1926-1936*, Wien, 1938, pp. 290-295 y 300-309.

⁶ Para ello, habría que hacer referencia a la reciente teoría de la ciencia abordada por J. C. Weinsheimer en *Gadamer's Hermeneutics. A Reading of Truth and Method*, Yale, 1985.

buscar la vía que posibilite una formulación vinculante común, un proceso que culmine posteriormente en una fijación protocolaria. En un sentido similar, el intérprete de un texto indaga lo que hay propiamente en él. Esta indagación podrá tener siempre una respuesta no exenta de prejuicios y de parcialidad, pues el que pregunta busca una confirmación directa de sus hipótesis. Pero en esa remisión a lo que hay en el texto, éste se presenta como el firme punto de referencia frente a la cuestionabilidad, a la arbitrariedad o, al menos, frente a la pluralidad de posibilidades interpretativas que apuntan a él.

Lo cual es confirmado a su vez por la historia de la palabra. El término «texto» aparece en las lenguas modernas en dos marcos diferentes. Por un lado, como el escrito cuya interpretación se lleva a cabo en la predicación y en el magisterio eclesial, de forma que el texto representa el fundamento para la exégesis, aunque ésta presupone unas verdades de fe. El otro uso natural de la palabra «texto» tiene relación con la música. En este caso, el texto tiene por objeto el canto, la interpretación musical de las palabras y, en ese sentido, no es algo previo a la música, sino un precipitado de la ejecución del propio canto. Ambas acepciones de la palabra «texto» se remontan al uso lingüístico de los juristas romanos, quienes destacan, tras la codificación de Justiniano, el texto legal frente al ámbito discutible de su interpretación y de su aplicación. Desde entonces, se hace uso de este término cuando algo no encaja bien en la experiencia y siempre que el recurso a la presunta realidad dada puede orientar la comprensión.

La expresión metafórica «libro de la naturaleza» se basa en lo mismo⁷. Se trata del libro escrito por el dedo Dios y que el investigador está llamado a descifrar o hacer legible e inteligible mediante su exposición. Siempre que nos acercamos con una presunción primaria de sentido a una realidad dada que se resiste a entrar en dicha expectativa de sentido, nos encontramos con la referencia al concepto de «texto». La estrecha correlación que existe entre el texto y la interpretación resulta evidente si tenemos en cuenta que ni siquiera un texto tradicional es siempre una realidad dada previamente a la interpretación. Es frecuente que sea la interpretación la que conduzca a la creación crítica del texto. El esclarecimiento de esta relación interna entre la interpretación y el texto constituye un avance metodológico.

El avance metodológico resultante de estas observaciones sobre el lenguaje consiste en que el «texto» debe entenderse aquí como un concepto hermenéutico. Esto significa que no se contempla desde la perspectiva de la gramática y de la lingüística, es decir, como el producto final al que apunta el análisis de su producción con el propósito de aclarar el mecanismo en virtud del cual funciona el lenguaje en cuanto tal, prescindiendo de todos los contenidos que transmite. Desde la perspectiva hermenéutica —que es la perspectiva de cada lector—, el texto es un mero producto intermedio, una fase en el proceso de comprensión que, en cuanto tal, encierra sin duda cierta abstracción: el aislamiento y la fijación de dicha fase. Pero la abstracción va en la dirección inversa a la que contempla el lingüista. Éste no pretende llegar a la comprensión del tema expuesto en el texto, sino aclarar el

⁷ Cf. E. Rothacker, *Das Buch der Natur. Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte*, Bonn, 1979.

funcionamiento del lenguaje al margen de lo que el texto pueda decir. Su tema no es lo que el texto comunica, sino la posibilidad de comunicarlo, los recursos semióticos que producen esa comunicación.

Para la óptica hermenéutica, en cambio, la comprensión de lo que dice el texto es lo único que interesa. El funcionamiento del lenguaje es una mera condición previa. El primer presupuesto consiste en que una manifestación sea audible o en que una fijación escrita pueda descifrarse, con el objeto de que sea posible la comprensión de lo dicho o de lo escrito. El texto ha de ser legible.

Ahora bien, en esta línea, el uso lingüístico nos ofrece de nuevo una valiosa indicación. Hablamos también en un sentido más preciso de «legibilidad» de un texto cuando queremos expresar un mínimo de calidad a la hora de enjuiciar un estilo o de valorar una traducción. Obviamente, se trata de un lenguaje figurado. Pero pone en claro las cosas, como suele ocurrir con las expresiones figuradas. Su contrario es la ilegibilidad, y ésta significa siempre que el texto no cumple su misión como manifestación escrita, que consiste en que se entienda sin dificultad. De ese modo, se confirma que, en el texto, anticipamos la comprensión de lo dicho. Sólo al partir de este punto apreciamos y calificamos un texto como legible.

Esto se conoce en filología como la tarea de establecer un texto legible. Pero es evidente que dicha tarea sólo se plantea cuando partimos de cierta comprensión del texto. Sólo una vez descifrado el texto y una vez que dicho texto descifrado se resiste a la comprensión, indagamos su verdadero contenido y nos preguntamos si la lectura tradicional o la variante elegida era la correcta. El tratamiento textual que lleva a cabo el filólogo cuando conforma un texto legible se corresponde perfectamente, por tanto, con la percepción —no meramente acústica— que tiene lugar en una transmisión auditiva directa. Decimos que alguien ha oído cuando ha podido comprender. La inseguridad que puede darse en la percepción acústica de un mensaje oral es similar a la inseguridad de una variante. En ambos casos, se produce un acoplamiento. La precomprensión, es decir, la expectativa de sentido y circunstancias de todo género ajenas al texto, influye en la comprensión del mismo. Esto queda patente cuando se trata de una traducción de lenguas extranjeras. El dominio del idioma extranjero es una mera condición previa para la traducción. Se habla de «texto» en esos casos porque no se trata sólo de comprenderlo, sino de verterlo a otra lengua. De ese modo, se convierte en «texto», pues lo que se dice en él no sólo es comprendido, sino que pasa a ser el «objeto» que está ahí frente a otras posibilidades de traducir lo dicho en la «lengua de destino», lo cual implica, a su vez, una relación hermenéutica. La traducción, aun la meramente literal, es siempre un género de interpretación.

En resumen, podemos afirmar que lo que el lingüista convierte en un tema al prescindir del entendimiento (*Verständigung*) sobre la cosa representa para el propio entendimiento un mero caso límite de posible consideración. Contrariamente a la postura del lingüista, lo que sustenta el proceso de entendimiento es, precisamente, el olvido lingüístico que envuelve formalmente al habla o al texto. Sólo cuando ese olvido se ve perturbado, es decir, cuando no conseguimos alcanzar la comprensión, nos preguntamos por la letra del texto. La recuperación del mismo puede convertirse entonces en una tarea explícita. Es cierto que el uso lingüístico distingue entre «letra» y «texto», pero no es casual que ambos términos puedan intercambiarse

(también en griego el hablar y el escribir confluyen en el concepto de *grammatiké*). La ampliación del concepto de «texto» encuentra más bien su fundamentación en la hermenéutica. La comprensión de un texto, sea oral o escrito, depende en todo caso de unas condiciones comunicativas que rebasan el mero contenido fijo de lo dicho. Podemos afirmar incluso que el hecho de recurrir a la letra o al texto en cuanto tal está siempre motivado por la peculiaridad de la situación de entendimiento.

En este sentido, el uso actual de la palabra «texto» puede ser tan esclarecedor como la historia de la palabra. Sin duda, existe una especie de fase de desvanecimiento del texto que apenas puede llamarse «texto», como sucede, por ejemplo, con las referencias que usamos en apoyo de la memoria. El problema del texto sólo se plantea, por tanto, si la memoria falla, cuando la referencia resulta extraña e ininteligible y, por eso, obliga a recurrir al acervo de signos, al propio texto. Pero en general la referencia no es un texto, pues desaparece como una mera huella al evocar lo significado en ella.

Pero hay también otro lado extremo del entendimiento (*Verständigung*) que, generalmente, no nos lleva a hablar de «texto». Así sucede, por ejemplo, con la notación científica, que presupone determinadas condiciones de entendimiento. Esto depende del destinatario, del técnico. Si la referencia sólo es válida para mí mismo, la notación científica, aunque aparezca publicada, tampoco es para todos; sólo pretende ser comprensible para aquel que está familiarizado con la investigación y su lenguaje. Si se cumple esta condición, el colega no recurrirá generalmente al texto como texto. Lo hará si la idea expresada le parece demasiado extraña y ha de preguntarse si no encierra un malentendido. Obviamente, la situación es muy distinta para el historiador de la ciencia, que considera esos mismos testimonios científicos como verdaderos textos. Requieren una interpretación porque el intérprete no es aquí el lector previsto y ha de salvar la distancia que media entre él y el lector originario. El concepto de «lector originario» es, sin duda, muy vago, como señalé en otro lugar⁸, pero se perfila en el curso de la investigación. Por la misma razón, no hablaremos en general de texto cuando se trate de una carta cuyo destinatario somos nosotros mismos. En ese caso, se entra en la situación de un diálogo escrito sin ruptura de continuidad siempre que no se interponga un obstáculo especial a la comprensión que obligue a recurrir al propio texto. En el diálogo escrito, por tanto, se requiere en el fondo la misma condición básica que rige el intercambio oral. Los dos interlocutores desean sinceramente entenderse. Siempre que se busca un entendimiento hay buena voluntad. El problema consiste en saber hasta qué punto se da esa situación y sus implicaciones cuando no se especifica un destinatario o una serie de ellos, sino que éste es el lector anónimo, o cuando no es el propio destinatario sino un extraño el que quiere entender un texto. Escribir una carta es un intento de diálogo como cualquier otro y, como en el contacto lingüístico directo y en todas las situaciones pragmáticas corrientes, sólo la dificultad del entendimiento motivará el interés por la literalidad de lo dicho.

⁸ Cf. sobre todo *Wahrheit und Methode*, op. cit., p. 397 [trad. cast.: p. 472] y, especialmente, p. 399 [p. 475], donde el texto concluye con la fórmula: «El concepto de 'lector originario' se encuentra profunda e incomprensiblemente idealizado».

En todo caso, el escritor, al igual que el participante en el diálogo, intenta comunicar lo que piensa y esto implica prestar atención al otro, con el que comparte ciertos presupuestos y con cuya comprensión cuenta. El otro se atiene al significado de lo dicho, es decir, lo entiende al completarlo y al concretarlo, sin tomar nada al pie de la letra en su sentido abstracto. Esto explica que en las cartas, aunque se dirijan a un colega con el que se tiene mucha familiaridad, no puedan decirse ciertas cosas como en la inmediatez de la situación dialogal. La carta omite muchos extremos que ayudan a la recta comprensión en la inmediatez de la conversación. Sobre todo, ésta siempre ofrece la posibilidad de aclarar o de defender lo que se piensa en la confrontación. Este punto es bien conocido por el diálogo socrático y por la crítica platónica de la palabra escrita. Los *lógoi* que se presentan desvinculados de la situación comprensiva —y esto rige para toda palabra escrita— están expuestos al abuso y al malentendido porque les falta la enmienda obvia del diálogo vivo.

Se impone, en este punto, una conclusión fundamental que es decisiva para la teoría hermenéutica. El hecho de que la fijación escrita posea siempre esa característica tendrá consecuencias para la propia intención de la escritura. Como el escritor conoce la problemática de la fijación escrita, siempre habrá de tener en cuenta al destinatario para que éste pueda entenderle correctamente. Del mismo modo que el diálogo vivo persigue el entendimiento mediante la afirmación y la réplica, lo cual implica buscar las palabras justas y acompañarlas del énfasis y del gesto adecuados para hacerlas asequibles al interlocutor, la escritura, que no permite comunicar al lector la búsqueda y el hallazgo de las palabras, ha de abrir, de algún modo, en el propio texto un horizonte de interpretación y de comprensión que el lector debe llenar de contenido. «Escribir» es algo más que la mera fijación de lo dicho. Es cierto que la fijación escrita remite siempre a lo dicho originariamente, pero debe mirar también hacia adelante. Lo dicho se dirige siempre al entendimiento y tiene en cuenta al otro.

Hablamos, por ejemplo, del texto protocolario porque éste se considera de antemano como un documento, lo cual significa que es preciso recurrir a lo fijado en él. Pero eso requiere la firma y la rúbrica del interlocutor. Otro tanto sucede con cualquier contrato en el mundo del comercio y de la política.

De ese modo, hemos llegado a un concepto sumario que subyace a toda constitución textual y que, a su vez, pone de manifiesto su inserción en el contexto hermenéutico: toda remisión al texto —ya sea un texto real, fijado por escrito, o una mera reproducción de lo manifestado en la conversación— se refiere a la «noticia primitiva» (*Urkunde*), a lo notificado o informado originariamente, que ha de valer como algo idéntico dotado de sentido. Lo que encomienda una tarea en relación con todas las fijaciones por escrito es, precisamente, que esa «noticia» ha de comprenderse. Y el texto fijado ha de fijar la información originaria de tal manera que su sentido sea comprensible unívocamente. A la labor del escritor corresponde, en este punto, la tarea del lector, destinatario o intérprete de lograr esa comprensión, es decir, de hacer hablar de nuevo al texto fijado. En este sentido, leer y comprender significan restituir la información a su autenticidad original. La tarea de la interpretación es obligada cuando el contenido de lo fijado es incierto y hay que alcanzar la recta comprensión de la «información». Pero ésta última no es lo que el hablante o el escribiente dijo originariamente, sino lo que habría querido decir si yo hubiera

sido su interlocutor originario. El problema hermenéutico a la hora de interpretar las «órdenes», por ejemplo, consiste en que éstas deben cumplirse «en conformidad con su sentido» (no al pie de la letra). Esto tiene su explicación en el hecho de que un texto no es un objeto dado, sino una fase en la realización de un proceso de entendimiento.

Este fenómeno general puede comprobarse con especial claridad en la codificación jurídica y, paralelamente, en la hermenéutica jurídica. No en vano la hermenéutica jurídica ejerce una especie de función modélica. En este caso, se pone de relieve el tránsito a la forma escrita y la constante invocación del texto como algo obvio y natural. Lo consagrado como derecho sirve para despejar o evitar discusiones. En este sentido, el recurso al texto está siempre justificado tanto para el que busca el derecho, las partes, como para el que lo encuentra y lo dicta, el tribunal. Por eso, la formulación de las leyes, de los contratos o de las decisiones legales es especialmente rigurosa, y tanto más su fijación escrita. En ésta, la resolución o el acuerdo han de formularse de modo que su sentido jurídico se desprenda claramente del texto y se evite el peligro del abuso o de la tergiversación. La «escritura» exige, precisamente, la posibilidad de una interpretación auténtica, aunque los autores de la misma, los legisladores o las partes contratantes no sean accesibles. A ello se debe que la fórmula escrita tenga que prever el margen de interpretación para el «lector» que haya de aplicar el texto. Se trata de evitar siempre la discusión, tanto en la «proclamación» como en la «codificación», de descartar los malentendidos y el abuso, de facilitar una comprensión inequívoca. Frente a la mera proclamación de la ley o a la conclusión efectiva del contrato, la fijación escrita pretende simplemente establecer un seguro adicional. Pero a ello se debe que exista ya al respecto un margen de concreción razonable que ofrezca la interpretación para la aplicación práctica.

La pretensión de validez inherente a la legislación hace que ésta sea como un texto, codificado o no. La ley, en cuanto que estatuto o constitución, necesita siempre la interpretación para su aplicación práctica, y esto significa, a la inversa, que toda aplicación práctica lleva ya implícita la interpretación. Por eso, siempre le compete a la jurisprudencia, a los precedentes y a la praxis anterior una función legislativa. En este sentido, aparece en el ámbito jurídico con una claridad ejemplar hasta qué punto la redacción de un texto siempre hace referencia a una interpretación, es decir, a una aplicación correcta y razonable. Hay que señalar que el problema hermenéutico entre el procedimiento oral y el escrito es idéntico en el fondo. Piénsese, por ejemplo, en el interrogatorio de los testigos. Éstos no suelen ser personas versadas en las condiciones de la investigación y en la labor de búsqueda de la sentencia justa. De ese modo, la pregunta que se les formula ofrece el carácter abstracto del «texto», y la respuesta que han de dar es del mismo género. Esto significa que esa respuesta es como una declaración escrita. Así se comprueba en la insatisfacción con que acoge el testigo el sumario escrito de una declaración. No puede negar lo que ha dicho, pero no le gusta dejarlo en ese aislamiento y de inmediato quisiera interpretarlo él mismo. La tarea de la fijación y, por tanto, la redacción del sumario tiene en cuenta esto, en la medida en que dicho sumario, al reproducir la declaración, debe ajustarse en lo posible a la intención del declarante. Y a la inversa: el ejemplo de la declaración de los testigos muestra cómo el procedi-

miento escrito (o los componentes de la escritura en el procedimiento) influye en el desarrollo del diálogo. El testigo, aislado cuando da su testimonio, se encuentra aislado de cara a la expresión escrita de los resultados de la investigación. Algo similar ocurre con aquellos casos en los que se puede hacer una promesa, dar un orden o formular una pregunta por escrito: también estos casos conllevan un aislamiento de la situación comunicativa original y deben expresar el sentido originario en forma de fijación escrita. En todos los casos, es evidente la referencia a la situación comunicativa original.

Lo cual también puede llevarse a cabo mediante una puntuación adicional, como la que ha desarrollado la fijación escrita para facilitar la recta comprensión. El signo de interrogación, por ejemplo, indica cómo debe expresarse una frase fijada por escrito. El acertado uso español de enmarcar la frase interrogativa mediante dos signos de interrogación deja patente la intención fundamental: que uno sepa ya, al comienzo de la lectura, cómo ha de expresarse la frase correspondiente. La falta de tales recursos de puntuación en numerosas culturas antiguas confirma, por otra parte, que siempre es posible la comprensión partiendo únicamente del texto fijado. La mera sucesión de los signos escritos sin puntuación representa en cierto modo y de forma extrema la abstracción comunicativa.

Sin duda, hay numerosas formas de conducta lingüística comunicativa que no pueden someterse a esa finalidad. Se trata de textos porque pueden considerarse de ese modo, al aparecer desvinculados de sus destinatarios, como sucede, por ejemplo, en la composición literaria. Pero, en el propio proceso comunicativo, oponen resistencia a su textualización. Voy a distinguir tres formas de ese tipo de lenguaje para destacar en su trasfondo el texto accesible de modo eminente a la textualización y no el que realiza su verdadera vocación en forma de figura textual. Estas tres formas son los *antitextos*, los *pseudotextos* y los *pre-textos*. Llamo *antitextos* a aquellas formas de hablar que se resisten a la textualización porque en ellas domina la situación dialogal. De ellas forma parte cualquier tipo de chiste o de gracia. Cuando no tomamos algo en serio y esperamos que se entienda como una broma, lo damos a entender en el proceso de la comunicación, y la señal puede ser el tono de voz, el gesto que lo acompaña, la situación social, etc. Pero no es posible, evidentemente, reproducir esa expresión jocosa momentánea. Algo parecido cabe decir de otra forma ya clásica de entendimiento recíproco: la ironía. El uso de la ironía presupone un pre-entendimiento común, que consiste en su presupuesto social. El que dice lo contrario de lo que piensa, pero puede estar seguro de que entienden lo que quiere decir, se halla en una situación de entendimiento que funciona. La posibilidad de dicha «desfiguración», que no es tal, mediante la vía escrita depende del grado de pre-entendimiento comunicativo y de consenso (*Einverständnis*) que exista realmente. Conocemos, por ejemplo, el uso de la ironía en la antigua sociedad aristocrática, incluso y sin solución de continuidad en forma escrita. El uso de las citas clásicas, que se degradan a menudo al atribuirles un sentido peyorativo, pertenece a este mismo contexto. También se persigue con ello una solidaridad social, y, en este caso, el control superior de los presupuestos educativos y, por tanto, los intereses de clase y su ratificación. Pero si las circunstancias de estas condiciones de entendimiento no son tan claras, el tránsito a la forma escrita fija resulta problemático. De ese modo, el uso de la ironía representa, muchas veces, una labor hermenéutica extraordinariamente

ardua, y no es fácil de justificar el supuesto de que se trata de ironía. Se ha dicho, no sin razón, que el tomar algo en sentido irónico sólo es un acto de desesperación del intérprete. En el trato humano, en cambio, hay una estrepitosa ruptura del consenso si no se comprende la presencia de la ironía. Para que sea posible la broma o la ironía se requiere un *consenso básico* (*tragendes Einverständnis*). Por eso, apenas puede restablecerse el entendimiento entre las personas cuando alguien transmuta su modo expresivo irónico en una formulación inequívoca. Aunque esto sea posible, ese sentido unívoco obtenido de este modo dista mucho del sentido comunicativo del discurso irónico.

Al segundo tipo de texto antitextual lo denominaré *pseudotexto*. Me refiero al modo de hablar y de escribir que asimila elementos que no pertenecen realmente a la transmisión del sentido, sino que representan una especie de material de relleno para los enlaces retóricos del discurso. La parte retórica puede definirse diciendo que no representa en el discurso el contenido de las frases ni, por tanto, el sentido transferible al texto, sino lo que ejerce el papel puramente funcional y ritual de la comunicación oral o escrita. Lo que abordo aquí como pseudotexto es, por así decir, el componente lingüístico vacío de significado. Todos reconocemos este fenómeno, por ejemplo, en la dificultad de descubrir y de tratar adecuadamente los materiales de relleno del discurso al traducir un texto a otro idioma. El traductor presume que, en este material de relleno, existe un sentido auténtico y destruye con la versión el verdadero caudal de comunicación del texto que tiene en sus manos. Se trata de un riesgo que corre todo traductor. Lo cual no excluye que pueda encontrarse el equivalente de ese material; pero la tarea de la traducción abarca únicamente el contenido del texto, y, por eso, el conocimiento y la eliminación de lugares vacíos de ese material constituye la verdadera tarea de la traducción racional. Conviene anticipar, en este punto, que la cuestión *cambia por completo cuando se trata de textos de verdadera calidad literaria, textos que califico de eminentes*, como los que vamos a conocer más adelante. En eso radica, precisamente, el límite de la traducibilidad de los textos literarios, que se constata dentro de la más diversa gradación.

Llamo *pre-textos* a la tercera forma de textos antitextuales. Incluyo en este grupo aquellas expresiones comunicativas cuya comprensión no se lleva a cabo en la transmisión de sentido que ellas persiguen, sino que expresan algo que permanece enmascarado. Pre-textos son, por tanto, aquellos textos que interpretamos en una dirección que ellos no nombran. Nombran un mero subterfugio detrás del cual se oculta el «sentido». Por ello, la tarea de la interpretación consiste en descubrir los subterfugios y en comunicar lo que se expresa realmente en ellos.

Esos textos aparecen, por ejemplo, en la opinión pública, que pone de manifiesto la influencia ideológica. El concepto de «ideología» implica que ésta no realiza una verdadera comunicación, sino que sirve de pretexto a unos intereses latentes. Por eso, la crítica de la ideología trata de reconducir lo dicho a unos intereses enmascarados, como sucede, por ejemplo, con los de la clase burguesa en la lucha capitalista. Asimismo, es posible que la propia actitud crítica frente a la ideología sea también criticable como una actitud ideológica si defiende intereses antiburgueses o de otro tipo y enmascara así sus propios pre-textos. Quizás puede considerarse como un motivo común de la recaída en unos intereses ocultos la ruptura del consenso (*Einverständnis*), lo que Habermas llama «deformación de la

comunicación». La comunicación distorsionada, por tanto, se presenta igualmente como un trastorno del posible consenso y del posible entendimiento, y motiva de ese modo la recuperación del sentido verdadero. Consiste en una especie de decodificación.

El papel que desempeñan los sueños en la psicología profunda constituye otro ejemplo de la interpretación entendida como desenmascaramiento de los pre-textos. En realidad, las experiencias de la vida onírica son inconscientes. La lógica de la vida empírica queda abolida en buena medida. Lo cual no excluye que de la lógica sorpresiva de la vida onírica pueda derivar un estímulo directo de sentido que es muy similar al carácter ilógico del cuento. En realidad, la literatura narrativa se ha apoderado del género de los sueños y del cuento, como sucedió, por ejemplo, en el romanticismo alemán. Pero es una cualidad estética la que es objeto de goce en el juego de la fantasía onírica y puede experimentar obviamente una interpretación literario-estética. El fenómeno de los sueños, en cambio, se convierte en objeto de una interpretación muy distinta cuando se intenta poner de manifiesto, detrás de los fragmentos del sueño evocado, el verdadero sentido que se enmascara en las fantasías oníricas y es susceptible de decodificación. A ello se debe la enorme relevancia de la evocación de los sueños en el tratamiento psicoanalítico. El análisis puede movilizar un diálogo asociativo mediante la interpretación de los sueños, eliminar así los bloqueos y liberar al paciente de su neurosis. Este proceso analítico, como es sabido, recorre unas etapas complejas de reconstrucción del texto onírico originario y de su interpretación. Bien es cierto que se trata de un sentido totalmente diferente al expresado por el soñador o, más exactamente, al extraído por los intérpretes de los sueños que apaciguaron la inquietud de la experiencia onírica con su interpretación. Lo que motiva el retroceso a lo «mentado» y la interpretación del pretexto es, más bien, el trastorno total del proceso de entendimiento basado en el consenso que llamamos neurosis.

La psicopatología de la vida cotidiana, conocida al margen del trastorno neurótico específico, posee también la misma estructura. En ella, los actos fallidos adquieren sentido de pronto al escrutar ciertos movimientos inconscientes. Aquí se repite la motivación del regreso al inconsciente desde la inconsistencia, es decir, partiendo de la incomprendibilidad del acto fallido. Gracias a la aclaración, ese acto se hace comprensible y pierde la dimensión irritante que comportaba con anterioridad.

La dependencia mutua entre texto e interpretación que constituye el tema del presente estudio aparece aquí, por tanto, de una forma especial, que Ricoeur denomina «hermenéutica de la sospecha», *hermeneutics of suspicion*. Es un error poner de relieve estas situaciones de comprensibilidad deformada como un caso normal de la comprensión textual⁹.

Ahora bien, todas las consideraciones anteriores tienen por objeto mostrar que la relación que existe entre el texto y la interpretación cambia radicalmente cuando se trata de los llamados «textos literarios». En todos los casos precedentes, en los que eran patentes los motivos de la interpretación y algo se constituía como texto en el

⁹ Cf. del autor «The Hermeneutics of Suspicion», en *Man and World*, nº 17, 1984, pp. 313-324. Reeditado en J. N. Mohanty (ed.), *Phenomenology and the Human Sciences*, Dordrecht, M. Nijhoff, 1985, pp. 73-83. Trad. cast: «La hermenéutica de la sospecha», en G. Aranzueque (ed.), *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*, Madrid, Cuaderno Gris, 1997, pp. 127-135.

proceso comunicativo, la interpretación, como el propio texto, se insertaba en la realidad del entendimiento. Lo cual se ajustaba al sentido literal de la palabra *intérprete*, que designa al hablante intermediario y significaba, por eso, la función originaria del intérprete que media entre interlocutores de diferentes idiomas y que une mediante su discurso a los que se encuentran separados. Del mismo modo que, en ese caso, se traspaasa la barrera del idioma extranjero, cuando aparecen obstáculos de comprensión en la misma lengua, se requiere la misma mediación. De ese modo, la identidad del enunciado queda patente cuando regresamos al mismo, lo cual significa, potencialmente, que se pone de manifiesto cuando se trata como un texto.

El intérprete ha de superar el elemento extraño que impide la inteligibilidad de un texto. Hace de mediador cuando el texto (el discurso) no puede llevar a cabo su tarea, que consiste en ser escuchado y comprendido. El intérprete no tiene otra función que la de desaparecer una vez alcanzada la comprensión. Por eso, el discurso del intérprete no es un texto, sino que *sirve* a un texto. Pero esto no significa que la aportación del intérprete se reduzca totalmente al modo de escuchar el texto. Esa aportación no sólo es temática, objetivable como texto, sino que se incorpora a éste último. Esta figura nos presenta los rasgos más generales de la relación que existe entre el texto y la interpretación, pues surge, en este punto, un momento de la estructura hermenéutica que conviene señalar. También ese lenguaje mediador posee una estructura dialogal. El intérprete que media entre dos partes no dejará de percibir la distancia que le separa de ambas posiciones como una especie de superioridad respecto a la doble limitación de una y otra parte. Por eso, su ayuda a la comprensión no se limita al plano lingüístico, sino que pasa siempre a una mediación real que intenta equilibrar entre sí el derecho y los límites de ambas partes. El «hablante mediador» se convierte en un «negociador». Ahora bien, creo que se da una relación análoga entre el texto y el lector. Si el intérprete supera el elemento extraño de un texto y, de ese modo, ayuda al lector a comprenderlo, su retirada no significa una desaparición en sentido negativo, sino su entrada en la comunicación, resolviendo de ese modo la tensión que existe entre el horizonte del texto y el del lector: lo que he denominado *fusión* de horizontes. Los horizontes separados como puntos de vista diferentes se funden en uno. Por eso, la comprensión de un texto tiende a integrar al lector en lo que dice el texto, que de ese modo desaparece.

Pero nos encontramos con el fenómeno de la *literatura*, con aquellos textos que no desaparecen, sino que se ofrecen a la comprensión con una pretensión normativa y que preceden a toda posible lectura nueva del texto. ¿Cuál es su característica?, ¿qué significa para el lenguaje mediador del intérprete el hecho de que los textos puedan estar «ahí»?¹⁰.

Mi tesis es que están presentes únicamente cuando regresamos a ellos. Pero esto significa que son *textos* en el sentido original y propio del término: palabras que sólo «existen» retrayéndose a sí mismas, que realizan el verdadero sentido del texto desde sí mismas y, por así decir, al hablar. Los textos literarios son aquellos que han de ser leídos en voz alta, aunque quizás únicamente para el oído interior, y que si se recitan

¹⁰ Cf. especialmente los escritos sobre teoría de la literatura recogidos en *Gesammelte Werke (Ästhetik und Poetik I)*, Mohr, Tübingen, 1993, vol. VIII. Trad. cast. parcial: H. G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996.

no sólo se oyen, sino que se acompañan con la voz interior. Son lo que son en virtud de la memoria, debido a la posibilidad de ser recitados *par cœur*. Viven en la memoria del rapsoda, del cantor del coro o del cantante lírico. Como si estuvieran escritos en el alma, se orientan a la escritura y, por eso, no puede sorprender que en las culturas de la lectura tales textos egregios se llamen «literatura».

Un texto literario no es tan sólo la fijación de un discurso hablado. No remite a una palabra ya pronunciada. Esto tiene sus consecuencias hermenéuticas. La interpretación, en este punto, ya no es un mero recurso para la retransmisión de un enunciado original. El texto literario, precisamente, es un texto en un grado especial, pues no remite a un acto lingüístico originario, sino que prescribe por su parte todas las repeticiones y todos los actos lingüísticos; ningún lenguaje hablado puede cumplir totalmente la norma que representa un texto. Éste ejerce una función normativa que no hace referencia ni a un discurso originario ni a la intención del hablante, sino que surge en el propio texto; por ejemplo, a raíz de un poema bien logrado que sorprende y supera al propio poeta.

No en vano la palabra «literatura» ha adquirido un sentido prestigioso, de tal modo que el hecho de pertenecer a ella constituye un toque de distinción. Un texto de este género no significa la mera fijación de un discurso, sino que posee su propia autenticidad. Si el carácter del discurso consiste en que el oyente lo escuche de pasada y centre su atención en lo que el discurso le comunica, este hecho pone de relieve en qué consiste el propio lenguaje.

No es fácil entender correctamente esta autopresentación de la palabra. Es obvio que las palabras conservan su significado en el texto literario y transmiten el sentido del discurso, que mienta algo. Lo propio de la calidad de un texto literario consiste en respetar la primacía del contenido que compete a todo discurso, e incluso potenciarlo hasta el punto de dejar en suspenso la dimensión real de su enunciado. Por otra parte, el «cómo» de lo dicho no se puede imponer. En caso contrario, no hablaremos de arte de la palabra, sino de artificialidad; no de un tono que pide un tipo de canto, sino de imitación poetizante; ni de un estilo cuya calidad inconfundible admiramos, sino de un amaneramiento que nos molesta. Pese a ello, un texto literario requiere hacerse presente en su figuración lingüística y no sólo cumplir su función comunicativa. No basta con leerlo, es preciso oírlo, siquiera sea con el oído interior.

De ese modo, la palabra adquiere su plena autopresencia en el texto literario. No se limita a hacer presente lo dicho, sino que se presenta a sí misma en su realidad sonora. Del mismo modo que el estilo es un factor eficaz para constituir un texto de calidad sin imponerse como mero estilismo, la realidad sonora de las palabras y del discurso está unida indisolublemente con la comunicación del sentido. Pero si el discurso se distingue por la búsqueda del sentido y por el hecho de que, por encima de su apariencia, escuchamos y leemos el sentido que nos comunica, en el texto literario la autoaparición de la sonoridad de cada palabra y la melodía del discurso también son relevantes para el contenido. Nace una peculiar tensión entre el sentido del discurso y la autopresentación de su figura. Cada miembro del discurso, cada palabra que se inserta en la unidad de la frase, representa una unidad de sentido cuando su significado evoca algo. Al moverse dentro de su propia unidad y no como un mero medio para el presunto sentido discursivo, puede desplegarse la plurivocidad

de su virtualidad expresiva. En ese caso, se habla de las connotaciones que resuenan cuando una palabra aparece con su significado en un texto literario.

La palabra individual, como portadora de su significado y como coportadora del sentido discursivo, sólo es un momento abstracto del discurso. Todo ha de verse en el ámbito más amplio de la *sintaxis*. Al tratarse de un texto literario, consiste en una sintaxis que no es necesariamente ni tan sólo la de la gramática usual. Del mismo modo que el orador se toma libertades sintácticas que el oyente le otorga porque sintoniza con todas las modulaciones y las gesticulaciones del hablante, el texto literario —con todos los matices que ostenta— posee sus propias libertades. Éstas se otorgan a la realidad sonora que refuerza el sentido del conjunto del texto. Es cierto que también en el ámbito de la prosa ordinaria rige el supuesto de que un discurso no es un «escrito», ni una conferencia, una lección de clase, un *paper*. Pero esto resulta aún más válido en el caso de la literatura, en el sentido eminente de la palabra. Lo literario supera la abstracción de lo escrito, y no sólo porque el texto sea legible, es decir, porque su sentido resulte comprensible. Un texto literario posee una estructura propia. Su presencia lingüística como texto exige una repetición de la letra original, pero sin recurrir a un lenguaje originario, sino iniciando un lenguaje nuevo e ideal. El entramado de las referencias de sentido nunca se agota del todo en las relaciones que existen entre los significados principales de las palabras. Precisamente, las relaciones anexas que no se encuentran vinculadas a la teleología del sentido confieren su magnitud a la frase literaria. Tales relaciones no se darían si el conjunto del discurso se mantuviera en pie por sí solo, invitara a la quietud e impidiera al lector o al oyente oír cada vez algo más. Pero el hecho de convertirse en oyente es siempre, como sucede en toda audición, un oír algo que entiende lo oído como el sentido de un discurso.

Es difícil saber qué elemento desempeña aquí el papel de causa y cuál el de efecto: ¿suspende el aumento de volumen la función comunicativa y la referencia del texto, y lo convierte en un texto literario?, ¿o sucede, por el contrario, que la cancelación de la referencia a la realidad que caracteriza al texto literario, es decir, a la automanifestación del lenguaje, hace aflorar la plenitud del sentido del discurso en todo su volumen? Ambos extremos son insuperables, y el espacio que ocupen, desde la prosa artística hasta la *poésie pure*, dependerá de la participación del fenómeno lingüístico en la totalidad del sentido.

Puede verse, finalmente, lo complicado que resulta el ajuste del discurso a la unidad y el reajuste de sus elementos, esto es, de las palabras. Por ejemplo, cuando la palabra en su polivalencia no ofrece un sentido independiente. Llamamos a eso un *juego de palabras*. Ahora bien, no se puede negar que éste, muchas veces, sólo alcanza la independencia cuando se utiliza como un adorno del lenguaje que hace brillar el ingenio del hablante, que, sin embargo, se encuentra supeditado por completo al sentido del discurso. La consecuencia es que el sentido del discurso pierde de pronto su univocidad. En ese momento, detrás de la unidad del fenómeno sonoro, se advierte la unidad oculta de unos significados heterogéneos e incluso opuestos entre sí. Hegel habló al respecto del instinto dialéctico del lenguaje, y Heráclito vio en el juego de palabras uno de los testimonios más relevantes de su intuición básica, según la cual los contrarios coinciden en el fondo. Pero éste es un modo filosófico de hablar. Consisten en rupturas de la relación semántica natural

del discurso que son productivas para el pensamiento filosófico porque el lenguaje, de ese modo, se ve forzado a abandonar su significado objetivo inmediato y a favorecer la aparición de los reflejos mentales. Las polivalencias de los juegos de palabras representan el modo más denso de lo especulativo, que se explicita en juicios contradictorios. La dialéctica, como dice Hegel, es la representación de lo especulativo.

Pero el problema cambia por la razón siguiente: la función del juego de palabras no se compagina con la ambigüedad polivalente de la palabra poética. Las connotaciones que acompañan a un significado principal prestan al lenguaje su volumen literario, pero al supeditarse a la unidad de sentido del discurso y evocar otros significados como meras resonancias, los juegos de palabras no son meros juegos ambiguos o polivalentes que den origen al discurso literario; en ellos se confrontan unidades de sentido autónomas. De ese modo, el juego de palabras rebasa la unidad del discurso y debe entenderse como una relación de sentido refleja y superior. Por eso, nos irrita el uso de juegos de palabras y de retruécanos cuando resultan reiterativos, pues rompen la unidad del discurso. Es difícil que la frase explosiva del juego de palabras resulte eficaz en una canción o en un poema lírico, o sea, siempre que prevalece la conformación melódica del lenguaje. Muy diferente es, obviamente, el caso del discurso dramático, en el que predomina la dialéctica de la escena. Piénsese en la *stichomythía* o en la autodestrucción del héroe que se constata en el juego de palabras con el nombre propio¹¹. También el caso es diferente cuando el discurso poético no origina el flujo de la narración ni el desarrollo del canto ni la representación dramática, sino que se mueve en el juego de la reflexión, cuyos reflejos pueden rebasar las expectativas del discurso. El juego de palabras, de este modo, puede ejercer una función fecunda en una lírica muy reflexiva. Es el caso de la lírica hermética de Paul Celan. Pero también hay que preguntarse, en este punto, si la vía de esa carga reflexiva de palabras no se pierde finalmente en lo inefable. Sorprende, en efecto, que Mallarmé utilice juegos de palabras en ensayos en prosa, como *Igitur*; pero cuando forma orquestas enteras de constelaciones poéticas, apenas juega con las palabras. Los versos de *Salut*, ciertamente, aparecen estratificados y llenan una expectativa de sentido en planos tan distintos como puedan serlo un brindis y un balance vital, oscilando entre la espuma del cava en el vaso y la estela que deja el barco de la vida; pero ambas dimensiones de sentido se pueden realizar en la misma unidad discursiva como un único gesto melódico del lenguaje¹².

¹¹ Cf. M. Warburg, «Zwei Fragen zum Kratylós», en *Neue philologische Untersuchungen*, nº 5, 1929.

¹² El soneto de Mallarmé, al que agregé una paráfrasis informal, suena así:

Salut

Rien, cette écume, vierge vers
 À ne désigner que la coupe;
 Telle loin se noie une troupe
 De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers
 Amis, moi déjà sur la poupe
 Vous l'avant fastueux qui coupe
 Le flot de foudres et d'hivers;

Salutación

Nada, esta espuma, verso inocente
 para sugerir el borde de la copa;
 lejos se baña un tropel
 de sirenas, muchas al revés.

Navegamos, amigos
 desiguales, yo ya en popa,
 vosotros a proa orgullosa que corta
 la ola de rayos y de tempestades.

La *metáfora* se presta a consideraciones similares. En poesía, aparece tan vinculada al juego de las resonancias, a los sentidos verbales y al sentido del discurso, que ni siquiera destaca como metáfora, pues la prosa carece del discurso originario. Por eso, la metáfora apenas ejerce una función en la propia prosa poética. En cierto modo, desaparece tras haber despertado la intuición espiritual a cuyo servicio está. El área propia de la metáfora es más bien la retórica. En ella, disfrutamos de la metáfora como metáfora. En la poética, la teoría de la metáfora es algo tan secundario como la teoría del juego de palabras.

Esta digresión muestra lo estratificado y lo diferenciado que es el juego del sonido y del sentido en el habla y en el escrito cuando se trata de literatura. Cabe preguntar cómo puede reconducirse el discurso mediador del intérprete a la realidad de los textos poéticos. La respuesta ha de ser muy radical. A diferencia de otros textos, el literario no se interrumpe con el discurso mediador del intérprete, sino que es acompañado por su participación constante. Lo cual puede constatarse en la estructura de la temporalidad que compete a todo discurso. En todo caso, las categorías temporales que utilizamos en relación con el discurso y con el arte lingüístico presentan una dificultad peculiar. Se habla, entonces, de presencia e incluso, como antes decía, de autopresentación de la palabra poética. *Pero es una falacia entender esa presencia desde el lenguaje de la metafísica, como una actualización de «lo que está ahí dado», o desde el concepto de «objetivabilidad». No es esa la actualidad que compete a la obra literaria, ni a ningún otro texto.* El lenguaje y la escritura se mantienen siempre en una referencia recíproca. No son, sino que significan, incluso cuando lo significado sólo existe en la palabra manifestada. El discurso poético sólo se hace efectivo en el acto de hablar o de leer. Es decir, no existe si no es comprendido.

La estructura temporal del hablar y del leer representa un campo poco explorado. La imposibilidad de aplicar el esquema puro de la sucesión al habla y a la lectura salta a la vista cuando se considera que, de ese modo, no se describe la lectura, sino el delecto. El que tiene que delectar para leer es incapaz de hacerlo. Algo similar puede decirse de la lectura en voz alta. Recitar bien significa transmitir a otro el juego que existe entre el significado y el sonido, de modo que el otro lo recree y lo renueve en sí y para sí. Se recita para otro y esto quiere decir que el recitador se dirige al otro. El recitador se relaciona con el otro. Dictar y recitar son actos «dialogales». Hasta el leer en voz alta para uno mismo es dialogal, pues ha de compaginar en la medida de lo posible el fenómeno sonoro y la captación del sentido.

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile
À n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile

Una dulce embriaguez me hace
sin miedo a sus temblores
lanzar a pie firme este saludo

Soledad, arrecife, estrella
adondequiera que nos lleve
el blanco deseo de nuestra vela.

P. Forget, el editor de *Text und Interpretation*, München, 1984, cita en la página 50 a U. Japp, *Hermeneutik*, München, 1977, pp. 80 y ss. Japp disocia tres planos (apoyándose en Rastier); extrema el «análisis saturado», no traduce *salut* por saludo o salutación, sino por salvación (en referencia a *récif*) y entiende *blanco deseo* como papel, concepto que no aparece en el texto y que ni siquiera es aludido en el autorreferente *vierge vers*. Eso se llama «método sin verdad».

El arte de recitar tampoco es diferente en lo fundamental. Sólo necesita una técnica especial, pues los oyentes son gente anónima y el texto poético exige, no obstante, concretarse en cada oyente. Nos encontramos, en este punto, con algo análogo al deletreo en el caso de la lectura: la declamación mecánica. Declamar mecánicamente no es hablar, sino alinear fragmentos de sentido, uno detrás de otro. Un ejemplo claro es el de los niños que aprenden versos de memoria y los «recitan» para alegría de los padres. El experto o el artista del recitado, en cambio, hará presente una figura lingüística global, del mismo modo que el actor ha de pronunciar las palabras de su personaje como si las encontrara en el acto. El recitado no ha de ser una serie de retazos del habla, sino un todo compuesto de sentido y de sonido que «se mantiene en pie». Por eso, el hablante ideal no puede hacerse presente directamente en sí mismo, sino únicamente en el texto, que ha de llegar incluso a un ciego que sea incapaz de ver sus gestos. Dice Goethe en algún lugar: «No hay mayor ni más puro placer que no declamar, sino recitar un fragmento de Shakespeare con los ojos cerrados y con una correcta voz natural»¹³. Cabe preguntarse si la recitación es posible con este tipo de textos poéticos; por ejemplo, cuando se trata de poesía reflexiva. Este problema surge también en la historia de la lírica. La lírica coral y, en general, lo que puede cantarse, que invita a sumarse a ello, es algo totalmente distinto del tono elegíaco. La poesía reflexiva sólo parece posible en pura soledad.

En todo caso, el esquema de la sucesión se encuentra en este punto fuera de lugar. Recuerdo lo que en el aprendizaje de la prosodia latina se llama construir: el alumno de latín ha de buscar el «verbo», luego el sujeto y, a partir de ahí, articular toda la masa verbal hasta lograr la confluencia repentina de aquellos elementos que parecían totalmente divergentes respecto a su sentido. Aristóteles describe la congelación de un líquido cuando es agitado como un cambio repentino. Algo similar ocurre con la comprensión cuando los elementos verbales desordenados cristalizan en la unidad de sentido de un todo. El oír y el leer poseen la misma estructura temporal que el comprender, cuyo carácter circular es una de las constataciones más antiguas de la retórica y de la hermenéutica.

Lo cual es válido para todo tipo de audición y de lectura. En el caso de los textos literarios la situación es mucho más compleja. En ellos, no se trata simplemente de recoger la información transmitida por el texto. No corremos impacientes directamente a la búsqueda del sentido final para captar con él la totalidad de la comunicación. También aquí se da, sin duda, una especie de comprensión instantánea que permite ver la unidad del conjunto. En el texto poético ocurre lo mismo que en la imagen artística. Conocemos relaciones de sentido, aunque quizá de un modo vago y fragmentario; pero en ambos casos la referencia imitativa a la realidad queda en suspenso. El texto es lo único presente con su relación de sentido. Cuando leemos textos literarios, nos vemos remitidos constantemente a las relaciones de sentido y de sonido que articulan la estructura de la totalidad. Volvemos páginas atrás, leemos de nuevo, descubrimos nuevas relaciones y, al final, la conciencia no está segura de haber comprendido el asunto en cuestión, con el que uno deja ya el texto tras de sí. Ocurre a la inversa: ahondamos más cuantas más sean las referencias

¹³ J. W. Goethe, *Shakespeare und kein Ende*, en *Sämtliche Werke. Artemis-Gedenkausgabe*, vol. XIV, p. 757.

de sentido y de sonido que entran en la conciencia. No dejamos atrás el texto, sino que nos dejamos introducir en él. Nos quedamos dentro del mismo, al igual que el hablante está en las palabras que dice y no se mantiene a distancia como el que maneja herramientas, las toma y las deja. Por eso, resulta desorientador hablar del manejo de las palabras. Esa expresión no alcanza el lenguaje real, sino que lo emplea como si utilizara el vocabulario de una lengua extranjera. Por eso, cuando se trata del lenguaje real, hay que limitar radicalmente las reglas y las normas. Y esto es válido, sobre todo, para el texto literario, que no es correcto por decir lo que otros dirían, sino por poseer un nuevo criterio, que lo distingue como en el caso de la obra de arte. Cada palabra «encaja» y casi parece insustituible. En cierto grado, lo es.

Fue Dilthey quien, al continuar el idealismo romántico, dio al respecto las primeras orientaciones. Frente al monopolio del pensamiento causal en su tiempo, dejó a un lado la relación causa-efecto y habló de la relación de los efectos, que se da sin perjuicio de que todos ellos tengan sus causas. Para ello, introdujo el término «estructura», tan acreditado posteriormente, y mostró cómo la comprensión de dichas estructuras presenta necesariamente una forma circular. Partiendo de la audición musical, cuyo ejemplo paradigmático, por excluir toda teoría de la imitación, es la música absoluta, debido a su extrema aconceptualidad, habló de la conceptualización en un punto medio y abordó temáticamente la estructura temporal de la comprensión. En estética se habla, en sentido análogo, de construcción, para hacer referencia tanto al texto literario como a un cuadro. El significado impreciso de la noción de «construcción» implica que algo no se comprende en su realidad preestablecida, sino que se va formando, en cierto modo, desde dentro hasta alcanzar su propia figura y quizá posteriormente sigue en evolución. Es evidente la necesidad de entender este tipo de fenómenos. La tarea es asumir en qué consiste una construcción, construir algo que no está «construido», lo cual implica recuperar de nuevo todos los intentos de construcción. Mientras que la unidad del comprender y del leer se realiza en la lectura comprensiva y el fenómeno lingüístico queda en ella postergado, el texto literario ofrece siempre algo que actualiza distintas relaciones de sentido y de sonido. La estructura temporal de la movilidad que llamamos permanencia llena esa presencia y el discurso mediador de la interpretación ha de abordarla. Sin la disposición del receptor a ser «todo oídos», el texto poético no nos dice nada.

Para terminar, puede servirnos de ilustración un ejemplo bien conocido. Se trata del final del poema de Mörike *Auf eine Lampe*¹⁴. El verso dice: «Pero lo bello resplandece en sí mismo».

¹⁴ El poema de Mörike es el siguiente:

*Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs.
Auf deiner weissen Marmorschale, deren Rand
Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflieht,
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.*

El verso fue objeto de un debate entre Emil Staiger y Martin Heidegger. Nos interesa abordarlo aquí únicamente como un caso ejemplar. En este verso, aparece un grupo verbal de una trivialidad aparente: *scheint es*. Se puede entender como «parecer», *dokei, videtur, il semble, it seems, pare*, etc. Esa interpretación prosaica de la expresión le confiere un sentido y, por eso, encontró su defensor. Pero dicha interpretación no cumple la ley del verso. Puede demostrarse que *scheint es* significa aquí «luce», *splender*. Basta aplicar un principio hermenéutico. En caso de conflicto, rige el nexa más estrecho. La doble posibilidad de comprensión es siempre un conflicto; pero es evidente que lo bello se aplica aquí a una lámpara. Ese es el enunciado global del poema que hay que comprender. Una lámpara que no alumbra porque cuelga vetusta y pasada de moda en un salón de lujo («¿quién se va a fijar?») adquiere aquí su propio brillo porque es una obra de arte. Es indudable que el brillo se refiere aquí a la lámpara que luce aunque nadie la utilice.

Leo Spitzer ha analizado en un docto trabajo sobre este debate el género literario de estos poemas de objetos y ha indicado de forma convincente el lugar que ocupan en la historia de la literatura. Heidegger, por su parte, reivindicó con razón la relación conceptual de las palabras *schön* (bello) y *scheinen* (brillar, parecer) que resuena en la famosa expresión de Hegel sobre el brillo sensible de la idea. Pero hay también razones inmanentes. La acción combinada del sonido y del significado de las palabras supone otra clara instancia de decisión. Dado que los sonidos sibilantes forman una trama consistente en este verso (*was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst*) y dado que la modulación métrica del verso constituye la unidad melódica de la frase (hay un acento métrico sobre *schön ist, selig, scheint, in* y *selbst*), no ha lugar para la irrupción reflexiva de un prosaico *scheint es*. Significaría la irrupción de la prosa coloquial en el lenguaje del poema, una desviación de la comprensión poética que siempre nos amenaza a todos. Porque solemos hablar en prosa, como advierte el *Monsieur Jourdain* de Molière para sorpresa suya. Precisamente, esto ha llevado a la poesía actual a formas estilísticas de un hermetismo extremo que impiden la irrupción de la prosa. Aquí, en el poema de Mörike, ese desvío no queda muy lejos. El lenguaje de este poema se aproxima en ocasiones a la prosa («¿quién se va a fijar?»). Ahora bien, la posición que ocupa este verso en el poema, la de su conclusión, le confiere un peso gnómico especial. Y el poema ilustra, en efecto, con su propio enunciado por qué el oro de ese verso no es un «documento a la orden» o no remite a otra cosa, como un billete de banco o una información, sino que posee su

[De leve cordón colgada adorna,
bella lámpara, imperturbable,
el techo del salón lujoso casi olvidado.
En tu blanca piel de mármol, su borde
de hiedra en bronce verde áureo trenzado,
un tropel de niños danza en corro.
¡Qué delicioso todo! Risueño, pero envuelto
en suave hábito de seriedad.
Auténtica obra de arte. ¿Quién se va a fijar?
Pero lo bello resplandece en sí mismo.]

El debate entre Emil Staiger y Martin Heidegger, al que hago referencia a continuación, aparece documentado en E. Staiger, «Die Kunst der Interpretation», en *Wissenschaftliche Reihe*, n.º 4.078, 1971, pp. 28-42.

propio valor. El brillo no es sólo algo que se comprende, sino que, conjuntamente, irradia del esplendor de esta lámpara que cuelga inadvertida en un salón recatado y que sólo luce en estos versos. El oído interior percibe aquí la correspondencia entre *schön* (bello) y *selig* (feliz), y entre *scheinen* y *selbst...* Y el *selbst* con el que finaliza y enmudece el ritmo, hace resonar el callado movimiento en nuestro oído interior. Hace brillar en nuestro ojo interior el suave fluir de la luz que llamamos «brillar». De ese modo, nuestra mente no sólo conoce lo que se dice sobre lo bello y lo que expresa la autonomía de la obra de arte, independientemente de cualquier relación de uso, sino que nuestro oído oye y nuestra comprensión percibe el brillo de lo bello como su ser verdadero. El intérprete que aporta sus razones desaparece, y el texto habla.

Traducción: *Manuel Olasagasti*

EL ARTE COMO ARTIFICIO

V. SHKLOVSKI

"El Arte es el pensamiento por medio de imágenes". Esta frase, que puede ser dicha por un bachiller, representa también la opinión de un sabio filólogo que la coloca como punto inicial de toda teoría literaria. Esta idea ha penetrado en la conciencia de muchos: entre sus numerosos creadores debemos destacar el nombre de Potebnia: "No hay arte y, en particular, no hay poesía, sin imagen", dice en *Notas sobre la teoría de la literatura*. Más adelante agrega: "Al igual que la prosa, la poesía es sobre todo, y en primer lugar, una cierta manera de pensar y de conocer".

La poesía es una manera particular de pensar: un pensamiento por imágenes; de esta manera permite cierta economía de fuerzas mentales, una "sensación de ligereza relativa", y el sentimiento estético no es más que un reflejo de esta economía. El académico Ovsianiko-Kulikovskí, que había leído seguramente con atención los libros de su maestro, comprendió y resumió así sus ideas, permaneciéndole indudablemente fiel. Potebnia y sus numerosos discípulos ven en la poesía una forma particular de pensamiento: el pensamiento por medio de imágenes; para ellos, las imágenes tienen la función de permitir agrupar los objetos y las acciones heterogéneas y explicar lo desconocido por lo conocido. Según las propias palabras de Potebnia: "La relación de la imagen con lo que ella explica puede ser definida de la siguiente manera: a) la imagen es un predicado constante para sujetos variables, un punto constante de referencia para percepciones cambiantes; b) la imagen es mucho más simple y mucho más clara que lo que ella explica" (pág. 314), es decir, "puesto que la imagen tiene por finalidad ayudarnos a comprender su significación y dado que sin esta cualidad no tiene sentido, debe sernos más familiar que lo que ella explica" (pág. 291). Sería interesante aplicar esta ley a la comparación que hace Tiuchev de la aurora con demonios sordomudos, o a la que hace Gogol del cielo con las casullas de Dios.

"Sin imágenes no hay arte". "El arte es el pensamiento por imágenes". En nombre de estas definiciones se llegó a monstruosas deformaciones, se quiso comprender la música, la arquitectura, la poesía lírica como un pensamiento por imágenes. Luego de un cuarto de siglo de esfuerzos, el académico Ovsianiko-Kulikovski se ha visto finalmente obligado a aislar la poesía lírica, la arquitectura y la música, a ver en ellas formas singulares de arte, arte sin imágenes, y definir las como artes líricas que se dirigen directamente a las emociones. Aparece así un dominio inmenso del arte que no es una manera de pensar; una de las artes que figuran en este dominio, la poesía lírica (en el sentido estricto de la palabra), presenta sin embargo una total semejanza con el arte por imágenes: maneja las palabras de la misma manera. Sin notarlo se pasa del arte por imágenes al arte desprovisto de imágenes: la percepción que tenemos de estas dos artes es la misma.

Pero la definición: "El arte es el pensamiento por imágenes", luego de notorias ecuaciones de las que omito los eslabones intermedios, produjo la siguiente: "El arte es ante todo creador de símbolos". Esta última definición ha resistido y sobrevivido al derrumbe de la teoría en la que estaba fundada; se la encuentra fundamentalmente en la corriente simbolista, sobre todo en sus teorizadores.

Mucha gente piensa todavía que el pensamiento por imágenes, "los caminos y las sombras", "los surcos y los confines", representa el rasgo principal de la poesía. Para esta gente pues, la historia del arte por imágenes consistiría en una historia del cambio de la

imagen. Pero ocurre que las imágenes son casi inmóviles: de siglo en siglo, de país en país, de poeta en poeta, se transmiten sin cambiarse; las imágenes no provienen de ninguna parte, son de Dios. Cuanto más se conoce una época, más uno se persuade de que las imágenes que consideraba como la creación de tal o cual poeta fueron tomadas por él de otro poeta casi sin modificación. Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal, y consiste mucho más en la disposición de las imágenes que en su creación. Las imágenes están dadas; en poesía las imágenes son más recordadas que utilizadas para pensar.

El pensamiento por imágenes no es en todo caso el vínculo que une todas las disciplinas del arte, ni siquiera del arte literario; el cambio de imágenes no constituye la esencia del desarrollo poético.

Sabemos que se reconocen a menudo como hechos poéticos, creados para los fines de la contemplación estética, expresiones que fueron forjadas sin esperar de ellas semejante percepción. Annenski, por ejemplo, atribuía a la lengua eslava un carácter particularmente poético; André Bieli admiraba en los poetas rusos del siglo XVIII el procedimiento que consiste en colocar los adjetivos después de los sustantivos. Bieli reconocía un valor artístico a este procedimiento o, más exactamente, le atribuía un carácter intencional, considerándolo como hecho artístico, cuando en realidad no se trataba sino de una particularidad general de la lengua, debida a la influencia del eslavo eclesiástico. El objeto puede ser entonces: 1º) creado como prosaico y percibido como poético; 2º) creado como poético y percibido como prosaico. Esto indica que el carácter estético de un objeto, el derecho de vincularlo a la poesía, es el resultado de nuestra manera de percibir; nosotros llamaremos objetos estéticos, en el sentido estricto de la palabra, a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es asegurar para estos objetos una percepción estética.

La conclusión de Potebnia, que se podría reducir a una ecuación: "poesía=imagen" ha servido de fundamento a toda la teoría que afirma que imagen=símbolo=facultad de la imagen de llegar ser un predicado constante para sujetos diferentes. Esta conclusión redujo a los simbolistas (André Bieli, Merejkovski con sus *Compañeros eternos*) por una afinidad con sus ideas, y se encuentra en la base de su teoría. Una de las razones que llevaron a Potebnia a esta conclusión es que él no distinguía la lengua de la poesía de la lengua de la prosa. A causa de esto no pudo percibir que existen dos tipos de imágenes: la imagen como medio práctico de pensar, como medio de agrupar los objetos, y la imagen poética, medio de refuerzo de la impresión. Me explico: voy por la calle y veo que el hombre de sombrero que camina delante de mí ha dejado caer un paquete. Lo llamo: "Eh, tú, sombrero, has perdido tu paquete". Se trata de un ejemplo de imagen o tropo puramente prosaicos. Otro ejemplo. Varios soldados están en fila. El sargento de sección, viendo que uno de ellos está mal parado le dice: "Eh, estropajo¹ no sabes tenerte en pie?" Esta imagen es un tropo poético.

En el primer caso, la palabra sombrero era una metonimia; en el segundo una metáfora. Pero no es esta distinción la que me parece importante. La imagen poética es uno de los medios de crear una impresión máxima. Como medio, y con respecto a su función, es igual a los otros procedimientos de la lengua poética, igual a la comparación, a la repetición, a la simetría, a la hipérbole; igual a todo lo que se considera una figura, a todos los medios

1* En ruso, la palabra "sombrero" (*shliapa*) puede usarse con los dos sentidos. (T. T.).

aptos para reforzar la sensación producida por un objeto, (en una obra, las palabras y aún los sonidos pueden ser igualmente objetos), pero la imagen poética no presenta más que un parecido exterior con la imagen fábula, con la imagen-pensamiento, que nos ejemplifica la niña que llama a una bola "pequeña sandía" (Oysianiko-Kulikovski, *La lengua y el arte*). La imagen poética es uno de los medios de la lengua poética; la imagen prosaica es un medio de abstracción. Sandía en lugar de globo, o sandía en lugar de cabeza, no es más que la abstracción de una cualidad del objeto y no hay ninguna diferencia entre: cabeza-bola y sandía-bola. Es un pensamiento, pero esta abstracción no tiene nada que ver con la poesía.

La ley de la economía de las fuerzas creadoras pertenece también al grupo de leyes admitidas universalmente. Spencer escribía: "En la base de todas las reglas que determinan la elección y el empleo de las palabras encontramos la misma exigencia primordial: la economía de la atención... Conducir el espíritu hacia la noción deseada por la vía más fácil es, a menudo, el fin único, y siempre el fin principal. . . " (*Filosofía del estilo*). "Si el alma poseyera fuerzas inagotables, le sería seguramente indiferente gastar mucho o poco de esta fuente; sólo tendría importancia el tiempo que se pierde. Pero como estas fuerzas son limitadas, cabe pensar que el alma trata de realizar el proceso de percepción lo más racionalmente posible, es decir, con el menor gasto de esfuerzo o, lo que es equivalente, con el máximo resultado" (R. Avenarius). Petrayitski, haciendo referencia a la ley general de la economía de las fuerzas mentales, rechaza la teoría de James sobre la base física del afecto. El principio de economía de las fuerzas creadoras, que en el examen del ritmo es particularmente cautivante, está reconocido igualmente por A. Veselovski, quien prolonga el pensamiento de Spencer: "el mérito del estilo consiste en ubicar el máximo de pensamiento en un mínimo de palabras". André Bieli, que en sus mejores páginas ha dado muchos ejemplos de ritmos complejos que podríamos llamar "en sacudidas" y que ha mostrado el carácter oscuro de los epítetos poéticos a propósito de los versos de Baratinski, considera necesario discutir la ley de la economía. Su libro representa la tentativa heroica de erigir una teoría del arte fundada en hechos no verificados tomados de libros en desuso, en un gran conocimiento de los procedimientos poéticos y en el manual de física que se usa en los liceos de Kraievich.

La idea de economía las fuerzas como ley y finalidad de creación es tal vez verdadera en un caso particular del lenguaje, esto es, en la lengua cotidiana; esta misma idea se hizo extensiva a la lengua poética debido al desconocimiento de la diferencia que opone las leyes de la lengua cotidiana a las de la lengua poética. Una de las primeras indicaciones efectivas sobre la no coincidencia de estas dos lenguas nos la dio la comprobación de que la lengua poética japonesa posee sonidos que no existen en el japonés hablado. El artículo de L. P. Yakubinski acerca de la ausencia de la ley de disimilación de las líquidas en la lengua poética y de la tolerancia en la misma de una acumulación de sonidos semejantes, difíciles de pronunciar, representa uno de los primeros trabajos que soportan una crítica científica²: da cuenta de la oposición (digamos por ahora que al menos en ese caso) de las leyes de la lengua poética con las de la lengua cotidiana³.

Por este motivo debemos tratar la ley de gasto y de economía en la lengua poética dentro de su propio marco, y no por analogía con la lengua prosaica.

Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros

2 *Ensayos sobre la teoría de la lengua poética*, fasc. 1. pág. 48.

3 *Ensayos sobre la teoría de la lengua poética*, fasc. 2, págs. 13 - 21.

hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático. Quienes puedan recordar la sensación que sintieron al tomar por primera vez el lápiz con la mano o hablar por primera vez una lengua extranjera, y pueden comparar esta sensación con la que sienten al hacer la misma cosa por enésima vez, estarán de acuerdo con nosotros. Las levas de nuestro discurso prosaico, con sus frases inacabadas y sus palabras pronunciadas a medias, se explican por el proceso de automatización. Es un proceso cuya expresión ideal es el álgebra, donde los objetos están remplazados por símbolos. En el discurso cotidiano rápido, las palabras no son pronunciadas, no son más que los primeros sonidos del nombre los que aparecen en la conciencia. Pogodin (*La Vengue corno creación*, p. 42) cita el ejemplo de un muchachito que pensaba la frase: "las montañas de Suiza son lindas" como una sucesión de letras: L, m, d, S, s, l.

Esta cualidad del pensamiento ha sugerido no solamente la vía del álgebra, sino también la elección de símbolos, es decir, de letras, en particular de las iniciales. En este método algebraico de pensar, los objetos son pensados en su número y volumen; no son vistos, sino reconocidos a partir de sus primeros rasgos. El objeto pasa junto a nosotros como dentro de un paquete; sabemos que él existe a través del lugar que ocupa, pero no vemos más que su superficie. Bajo la influencia de una percepción de ese tipo el objeto se debilita, primero como persona y luego en su reproducción. Esta percepción de la palabra prosaica explica su audición incompleta (cf. el artículo de L. P. Yakubinski), y por ende la reticencia del locutor (de donde provienen todos los lapsus). En el proceso de algebrización, de automatización del objeto, obtenemos la economía máxima de las fuerzas perceptivas: los objetos están dados por uno solo de sus rasgos, por ejemplo el número, o bien son reproducidos como siguiendo una fórmula sin que aparezca siquiera la conciencia.

"Yo estaba limpiando la pieza, al dar la vuelta, me acerqué al diván y no podía acordarme si lo había limpiado o no. Como esos movimientos son habituales e inconscientes no podía acordarme y tenía la impresión de que ya era imposible hacerlo. Por lo tanto, si he limpiado y me he olvidado, es decir, si he actuado inconscientemente, es exactamente como si no lo hubiera hecho. Si alguien consciente me hubiera visto, se podría restituir el gesto. Pero nadie lo ha visto o sí lo ha visto inconscientemente, si toda la vida compleja de tanta gente se desarrolla inconscientemente, es como si esta vida no hubiera existido". (Nota del diario de L. Tolstoi del 28 de febrero de 1897, Nikolskoe. *Letopis*, diciembre de 1915. p. 354).

Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. "Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido". Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son los de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está "realizado" no interesa para el arte.*

La vida de la obra poética (la obra de arte) se extiende de la visión al reconocimiento, de la poesía a la prosa, de lo concreto a lo abstracto, del Quijote, hidalgo pobre e ilustrado que lleva inconscientemente la humillación a la corte del duque, al Quijote de Turgueniev,

imagen amplia pero vacía, de Carlomagno a la palabra *korol*⁴. A medida que las obras y las artes mueren, van abarcando dominios cada vez más vastos; la fábula es más simbólica que el poema, el proverbio más simbólico que la fábula. Es por este motivo que la teoría de Potebnia era la menos contradictoria en el análisis de la fábula, que él había estudiado exhaustivamente; pero ella no cuadraba a las obras artísticas reales, por lo cual el libro de Potebnia no podía concluirse. Como se sabe, las *Notas sobre la teoría de la literatura* fueron editadas en 1905, trece años después de la muerte del autor.

En este libro, lo único que Potebnia elaboró totalmente es la parte concerniente a la fábula⁴.

Los objetos percibidos, muchas veces comienzan a serlo por un reconocimiento: el objeto se encuentra delante nuestro, nosotros lo sabemos, pero ya no lo vemos. Por este motivo no podemos decir nada de él. En arte, la liberación del objeto del automatismo perceptivo se logra por diferentes medios; en este artículo deseo indicar uno de los medios de los que se servía casi constantemente L. Tolstoi, quien, según la opinión de Mereikovski, parece presentar los objetos tal como los ve; los ve en sí mismos, sin deformarlos. El procedimiento de singularización en Tolstoi consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez; además, en la descripción del objeto no emplea los nombres dados generalmente a sus partes, sino otras palabras tomadas de la descripción de las partes correspondientes a otros objetos. Tomemos un ejemplo. En el artículo "*Qué vergüenza*", L. N. Tolstoi singulariza en esta forma la noción de "látigo": "Desnudar a la gente que ha violado la ley, hacerlos caer y golpearlos con vergas en el trasero"; unas líneas después: "azotar las nalgas desnudas". Este pasaje está acompañado por una observación: "¿y por qué justamente este medio tonto y salvaje de hacer mal en lugar de otro: por ejemplo pinchar la espalda u otro lugar del cuerpo con agujas, apretar las manos o los pies con torniquetes, o algo semejante". Que se me disculpe este ejemplo algo grosero, pero es característico de los medios utilizados por Tolstoi para llegar a la conciencia. El azote habitual se singulariza tanto por su descripción como por la propuesta de cambiar su forma sin cambiar la esencia. Tolstoi utiliza constantemente el método de singularización: por ejemplo, en *Jolstomer* el relator es un caballo y los objetos son individualizados por la percepción otorgada al animal, no por la nuestra. He aquí cómo concibe el derecho de propiedad: "Comprendí muy bien lo que decían acerca de los azotes y del cristianismo. Pero quedó completamente oscura para mí, por aquel entonces, la palabra *su*, por la que pude deducir que la gente establecía un vínculo entre el jefe de las caballerizas y yo. Entonces no pude comprender de modo alguno en qué consistía aquel vínculo. Sólo mucho después, cuando me separaron de los demás caballos, me expliqué lo que significaba aquello. En esa época, no era capaz de entender lo que significaba el que *yo* fuera propiedad de un hombre. Las palabras *mi* caballo, que se referían a mí, a un caballo vivo, me resultaban tan extrañas como las palabras: mi tierra, mi aire, mi agua.

"Sin embargo, ejercieron una enorme influencia sobre mí. Sin cesar, pensaba en ellas: y sólo después de un largo trato con los seres humanos me expliqué, por fin, la significación que les atribuyen. Quieren decir lo siguiente: los hombres no gobiernan en la vida con hechos, sino con palabras. No les preocupa tanto la posibilidad de hacer o dejar de hacer algo, como la de hablar de distintos objetos, mediante palabras convencionales. Tales

⁴La palabra rusa *korol* (rey) viene de la palabra Carlomagno (Karolus).

⁴ *Curso sobre la teoría de la literatura*. Fábula, Proverbio. Refrán Jarkow. 1914.

palabras que consideran muy importantes, son, sobre todo: *mío* o *mía*; *tuyo* o *tuya*. Las aplican a toda clase de cosas y de seres. Incluso a la tierra, a sus semejantes y a los caballos.

"Además, han convenido en que uno sólo puede decir *mío* a una cosa determinada. Y aquel que puede aplicar el término *mío* a un número mayor de cosas, según el juego convenido, se considera la persona más feliz. No sé porqué las cosas son de este modo; pero me consta que son así. Durante mucho tiempo, traté de explicarme esto, suponiendo que redundaba en algún provecho directo; pero resultó inexacto.

"Muchas personas de las que me llamaban *su* caballo ni me montaban siquiera; y, en cambio, lo hacían otros. No eran ellos los que me daban de comer, sino otros extraños. Tampoco eran ellos los que me hacían bien, sino los cocheros, los herreros y, por lo general, personas ajenas. Posteriormente, cuando hube ensanchado el círculo de mis observaciones, me convencí de que no sólo respecto de nosotros, los caballos, el concepto *mío* no tiene ningún otro fundamento que un bajo instinto animal, que los hombres llaman sentimiento o derecho de propiedad. El hombre dice: "mi casa"; pero nunca vive en ella. Tan sólo se preocupa de construirla y de mantenerla. El comerciante dice: "mi tienda", "mi pañería", por ejemplo; pero no utiliza la ropa del mejor paño que vende en ella. Hay gentes que llaman a la tierra "mi tierra", pero nunca la han visto y jamás la han recorrido. Hay hombres que llaman a algunas mujeres "mi mujer", "mi esposa" y, sin embargo, éstas viven con otros hombres. Las gentes no buscan en la vida hacer lo que ellos consideran el bien, sino la manera de poder decir *mío* del mayor número posible de cosas. Ahora estoy persuadido de que en esto estriba la diferencia esencial entre nosotros y los hombres. Por tanto, sin hablar ya de otras prerrogativas nuestras, sólo por este hecho podemos decir, con seguridad, que entre los seres vivos nos hallamos en un escalón más alto que los hombres. La actividad no de los hombres, al menos de los hombres con quienes tuve trato yo, se traduce en palabras, mientras que la nuestra se manifiesta en hechos".

Al final del relato el caballo ya ha muerto, pero el modo de narración, el procedimiento, no cambia.

"El cuerpo de Serpujovskoy que había andado, comido y bebido por el mundo, muerto en vida, fue sepultado mucho después. Su piel, su carne y sus huesos no sirvieron para nada. Lo mismo que, desde hace veinte años, su cuerpo muerto en vida, había sido un grandísimo estorbo para la gente, el entierro fue una complicación más. Hacía mucho que nadie lo necesitaba; hacía mucho que constituía una carga para todos. Sin embargo, otros muertos en vida como él juzgaron conveniente, al enterrarlo, vestir su obeso cuerpo, que no tardó en descomponerse, con un buen uniforme, calzarlo con buenas botas, depositarlo en un féretro nuevo, con borlas en las cuatro esquinas. También creyeron oportuno colocar el féretro nuevo, con borlas en las cuatro esquinas. También creyeron oportuno colocar el féretro en una caja de plomo, trasladar sus restos a Moscú, donde desenterrarían otros restos humanos para dar sepultura a ese cuerpo putrefacto, cubierto de gusanos, con su uniforme nuevo y sus botas lustrosas"⁵.

Vemos así que al final del relato el procedimiento está aplicado fuera de su motivación ocasional.

Tolstoi ha descrito todas las batallas en *Guerra y paz* mediante este procedimiento. Estas batallas son presentadas ante todo como hechos singulares. Dado que las descripciones son muy extensas no las citaré aquí; sería necesario copiar una parte considerable de esta novela en cuatro volúmenes. Los salones y el teatro eran descriptos de

5 Leon N. Tolstoi. *Obras*, Aguilar,, Madrid, 1966. trad. Irene y Laura Andresco, T. 11. págs. 1121-1122 y pág. 1134, respectivamente.

la misma manera:

"El centro de la escena estaba hecho de tablas uniformes; a ambos lados unos cartones pintados representaban árboles y en el fondo había un lienzo extendido. En medio de la escena se veía unas muchachas sentadas, con blusas rojas y faldas blancas. Una, muy gruesa, con traje blanco de seda, se hallaba sentada en un banco muy bajo, detrás del cual había un cartón verde pegado. Todas cantaban. Cuando acabaron aquella canción, la muchacha del vestido blanco se acercó a la concha del apuntador, y un hombre con penacho, puñal y calzones de seda que ceñían sus gruesas piernas, fue hacia ella y comenzó a cantar haciendo gestos con las manos.

"El hombre de los calzones ceñidos cantó solo y después cantó la muchacha. Ambos callaron y se oyó la música; entonces el hombre tomó la mano de la muchacha vestida de blanco esperando el compás para empezar la parte que tenían que cantar juntos. Ambos cantaron, y los espectadores aplaudieron y lanzaron gritos; y aquel hombre y aquella mujer, que representaban a unos enamorados, sonrieron y agitaron las manos (...).

"El segundo acto representaba unos monumentos; en el lienzo había un agujero que figuraba la luna. Habían levantado las pantallas de la batería; las trompetas y los contrabajos empezaron a tocar; por la derecha y la izquierda salieron muchas personas vestidas con mantos negros que llevaban una especie de puñal. Todos empezaron a agitar los brazos; después llegaron corriendo otras personas y arrastraron a la muchacha que en el primer acto vestía de blanco y en el segundo de azul. Cantaron con ella durante largo rato; finalmente la arrastraron detrás de los bastidores, desde donde se oyeron tres golpes contra un objeto metálico. Entonces todos se arrodillaron y entonaron una oración. Varias veces todo esto fue interrumpido por los gritos entusiásticos de los espectadores".

La misma técnica para el tercer acto: "Pero, repentinamente, se desencadenó una tempestad, y la orquesta ejecutó escalas cromáticas y acordes de séptima disminuida; todos corrieron arrastrando detrás de los bastidores a una de las personas presentes, y bajó el telón".

En el cuarto acto, "un diablo cantó en escena agitando una mano hasta que se separaron las tablas que pisaba y le dejó caer allí"⁶.

Tolstoi describe de la misma manera la ciudad y el tribunal en *Resurrección*. En *La sonata a Kreutzer* describe así el casamiento: "¿Por qué la gente debe acostarse junta si sus almas son afines?". Pero no sólo aplica el procedimiento de singularización para dar la visión de un objeto que quiere presentar negativamente: "Pierre se levantó y, pasando ante las hogueras, se dirigió al otro lado de la carretera, donde, según le habían dicho, estaban los soldados prisioneros. Tenía deseos de charlar con ellos. En la carretera, un centinela francés lo detuvo y lo mandó volver a su sitio. Pierre obedeció, pero no fue hacia las hogueras a reunirse con sus compañeros, sino hacia un coche desenganchado, donde no había nadie. Se sentó en la hierba fría, junto a una de las ruedas del vehículo, con las piernas recogidas y la cabeza inclinada, y permaneció largo rato meditando inmóvil. Transcurrió más de una hora. Nadie le molestó. Súbitamente se echó a reír con su risa grave y bondadosa. Los soldados se volvieron desde todas partes sorprendidos por aquella risa extraña y solitaria.

- ¡Ja, ja, ja! - reía Pierre.

Y pronunció en alta voz hablando consigo mismo:

- El centinela no me ha dejado pasar. Me han encerrado, me han hecho prisionero. ¿A

6 Leon N. Tolstoi. *Obras cit.*, T. I, págs. 953-958.

quién? ¿A mí? ¡A mí... con mi alma inmortal! ¡Ja ja, ja... ja, ja, ja!

Volvió a echarse a reír con los ojos llenos de lágrimas (...).

Pierre miró el ciclo y las lejanas estrellas brillantes. 'Todo eso es mío, todo eso está en mí y todo eso soy yo –pensó-. Eso es lo que han capturado y encerrado en una barraca rodeada de una valla de madera'. Sonrió y fue a acostarse junto a sus compañeros". (*Guerra y paz*, págs. 1324-1325).

Todos los que conocen bien a Tolstoi pueden encontrar en él centenares de ejemplos semejantes. Esta manera de ver los objetos fuera de su contexto condujo a Tolstoi a aplicar el método de singularización en sus últimas obras a la descripción de dogmas y de ritos, método a partir del cual sustituía las palabras habituales del uso religioso por palabras del lenguaje corriente. El resultado es algo extraño, monstruoso, considerado por mucha gente como una blasfemia que les ha herido dolorosamente. Sin embargo, se trataba siempre del mismo procedimiento con cuya ayuda Tolstoi percibía y relataba lo que lo rodeaba. Las percepciones de Tolstoi sacudieron su fe al rozar objetos que durante largo tiempo no había querido tratar.

Este procedimiento de singularización no pertenece exclusivamente a Tolstoi. Si me apoyo en un material tomado de este escritor, es por una consideración puramente práctica, ya que estos textos son conocidos por todos.

Luego de haber aclarado el carácter de este procedimiento, tratemos de determinar aproximadamente los límites de su aplicación. Casi siempre, donde hay imagen hay singularización. En otros términos, la diferencia entre nuestro punto de vista y el de Potebnia se puede formular de la siguiente manera: la imagen no es un predicado constante para sujetos variables. Su finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento.

El arte erótico nos permite la mejor observación de las funciones de la imagen. El objeto erótico se presenta frecuentemente como una cosa jamás vista. Por ejemplo en *La Nochebuena* de Gogol:

"Diciendo esto, se acercó a ella, tosió y, rozando con los dedos la regordeta mano, dijo con un acento en el que apuntaba la astucia y la vanidad:

-¿Qué es esto, magnífica Soloja? -al decirlo, dio un salto hacia atrás.

-¡Cómo! ¿Qué tengo aquí?... La mano, Osip Nikiforovich -contestó Soloja.

-¡Hum! . . ., la mano. . . Je, je, je. . . -dijo él con el corazón contento por aquel comienzo y paseando por la habitación.

-¿Y esto qué es, queridísima Soloja? -siguió con el mismo tono acercándose a ella, cogiéndole ligeramente por el cuello y dando, como antes, un salto hacia atrás.

-¡Como si no lo viera usted, Osip Nikiforovich! -contestó Soloja-. El cuello, y sobre el cuello un collar.

-Hum. . ., sobre el cuello un collar. . . Je, je, je -y el sacristán se paseó de nuevo por la habitación frotándose las manos.

-¿Y esto qué es, incomparable Soloja? -no se sabe qué habían señalado los largos dedos del sacristán..."⁷

O bien Hamsum, en *Hambre*:

"Dos milagros blancos salían de su camisa".

A veces, la representación de los objetos eróticos se hace de una manera indirecta, cuya

7 Nikolai V. Gogol, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1951, trad. Irene Tchernowa. pág. 172.

finalidad no es, evidentemente, aproximarlos a la comprensión. Este tipo de representación se refiere a los órganos sexuales como un candado y una llave en las *Adivinanzas del pueblo ruso* (D. Savodnikov, Nros. 102-107), como útiles de tejido (*ibid.*, 588-591), como arcos y flechas o como un anillo y un clavo, por ejemplo, en la bilina sobre Staver (Ribnikov, N° 30). El marido no reconoce a su mujer vestida de guerrero. Ella le propone una adivinanza:

“¿Te acuerdas, Staver, te acuerdas
Como cuando niños íbamos por la calle
Y jugábamos al juego del clavo?^{*}
Tú tenías un clavo de plata
Y yo una sortija dorada.
Yo lo lograba a veces,
Pero tú triunfabas siempre.

Staver, hijo de Godina, dice:

Sin embargo, yo no he jugado contigo al juego del clavo.

Entonces Vasilisa Mikulichna dice:

¿Te acuerdas, Staver, te acuerdas
Que contigo yo aprendí a escribir?
Yo tenía un tintero de plata
Y tú una pluma dorada;
Yo mojaba la pluma a veces
Pero tú la mojabas siempre."

En otra variante de la bilina se nos da la solución:

"Entonces el terrible enviado Vasiliuchka
Levantó sus vestimentas hasta el ombligo mismo
Y he allí que el joven Staver, hijo de Godina,
Reconoció la sortija dorada. . ."

(Ribnikov, 171)

Pero la singularización no es únicamente un procedimiento de adivinanzas eróticas o de eufemismo; es la base y el único sentido de todas las adivinanzas. Cada adivinanza es tanto una descripción, una definición del objeto por medio de palabras que no le son habitualmente aplicadas (ejemplo: "Dos extremidades, dos anillos y, en el medio, un clavo"), como una singularización fónica obtenida con la ayuda de una repetición deformante: *Ton da tonok?* - *Pol da potolok*^{*} (D. Savodnikov, N° 51) o bien *Slon da kondrik?* - *Zaslon i kormik*^{**} (*ibid.*, 177).

Hay imágenes eróticas que utilizan la singularización sin ser adivinanza; por ejemplo, todos los "mazos de croquet", "los aviones" , "las muñecas", "los amiguitos", etc., que

^{*}*Juego del clavo*: juego popular ruso que consiste en apuntar con un clavo el centro de una argolla dorada clavada en la tierra. (T. T.).

^{*}*Pol da potolok(r)*: piso y techo.

^{**}*Zadon i konnik(r)*: abrigo y caballero.

escuchamos en boca de los cantores. Estas imágenes del cancionero tienen todas un punto en común con la imagen popular que presenta los mismos actos como el hecho de "pisar la hierba" y de "romper la albura".

El procedimiento de singularización es completamente evidente en la imagen popular de la prosa erótica, donde el oso y otros animales (o bien el diablo, otra motivación de falta de reconocimiento) no reconocen al hombre (*El maestro valiente*, en *Cuentos de la Gran Rusia*, notas de la sociedad imperial geográfica rusa, vol. 42, N° 52: *El soldado justo* en *Colección de la Rusia blanca de Romanov*, N° 84, pág. 344).

La falta de reconocimiento en cuento N° 70 de la selección de D. Zelenin, *Cuentos gran-rusos de la gobernación de Perm*, es un caso muy característico.

"Un mujik trabaja su campo con una yegua manchada. Un oso se aproxima a él y le pregunta: "Eh, amigo, ¿quién ha dado a tu yegua ese color? -Se la he dado yo mismo. -Pero, ¿cómo? -Ven que te lo daré a ti también". El oso consiente. El mujik le ata las patas, toma la reja del arado, la hace calentar al fuego y comienza a aplicarla sobre los flancos del oso. Con la reja al rojo vivo le chamusca el pelo hasta la carne y le da así el color deseado. Luego lo desata. El oso parte, se aleja un poco, se acuesta bajo un árbol y se queda quieto. Una urraca llega adonde está el mujik para picotear un poco de grano. El mujik la atrapa y le rompe una pata. La urraca se vuela y se detiene en el árbol junto al cual se ha acostado el oso. Luego de la urraca, una gran mosca negra se posa sobre la yegua y comienza a picarla. El mujik la caza, le mete una astilla en el trasero y la deja partir. La mosca vuela y se posa en el mismo árbol donde estaban ya la urraca y el oso. Los tres están allí. Pero he aquí que llega al campo la mujer del mujik, trayéndole la comida. El mujik come al aire libre con su mujer y luego se le echa encima. Viendo esto el oso les dice a la urraca y a la mosca: "Mi Dios, el mujik quiere dar otra vez el color overo a alguien". La urraca le responde: "No, quiere romperle las piernas". Y a su vez la mosca: "No, quiere hundirle una astilla en el trasero". La identidad del procedimiento de este trozo con el procedimiento de *Jolstomer* creo que es evidente en ambos casos.

La singularización del acto es muy frecuente en literatura; por ejemplo, en el *Decamerón*: "el raspado del barril", "la caza del ruiseñor", "el alegre trabajo del cardador"; esta última imagen no había sido desarrollada como argumento. La singularización es también utilizada muy a menudo en la representación de los órganos sexuales.

Una serie de temas está construida en base a la falta de reconocimiento. En los *Cuentos íntimos* de Afanasiev, por ejemplo, recuérdese "La dama tímida". Todo el cuento está basado en el hecho de no llamar al objeto por su nombre propio, en un juego de equívocos. Lo mismo ocurre en Onchukov (*La mancha femenina*, cuento N° 525) y en otros *Cuentos íntimos*: en *El oso y el conejo*, ambos animales curan la "llaga". Las construcciones del tipo "pilón y mortero", o bien "diablo e infierno" (*Decamerón*) pertenecen al mismo proceso de singularización.

En mi artículo sobre la construcción del argumento trato la singularización en el paralelismo psicológico.

Al examinar la lengua poética, tanto en sus constituyentes fonéticos y lexicales como en la disposición de las palabras y de las construcciones semánticas constituidas por ellas, percibimos que el carácter estético se revela siempre por los mismos signos. Está creado conscientemente para liberar la percepción, del automatismo. Su visión representa la finalidad del creador y está construida de manera artificial para que se detenga en ella y llegue al máximo de su fuerza y duración. El objeto no es percibido como una parte del espacio, sino, por así decirlo, en su continuidad. La lengua poética satisface estas

condiciones. Según Aristóteles, la lengua poética debe tener un carácter extraño, sorprendente. De hecho, suele ser una lengua extranjera: el sumerio para los asirios, el latín en Europa medieval, los arabismos en los persas, el viejo búlgaro como base del ruso literario; o una lengua desarrollada al lado de la lengua literaria, como en el caso de la lengua de las canciones populares. Así también se explican la existencia de los arcaísmos tan ampliamente difundidos en la lengua poética, las dificultades de la lengua del “*dolce stil nuovo*” (siglo XII), la lengua de Arnaud Daniel con un esfuerzo en la pronunciación (Diez, *Leben und Werk der Troubadoure*, pág. 213). L. Yakubinski ha demostrado en su artículo la ley del oscurecimiento en la fonética de la lengua poética en el caso particular de una repetición de sonidos idénticos. La lengua de la poesía es así una lengua difícil, oscura, llena de obstáculos. En algunos casos, la lengua de la poesía se aproxima a la lengua de la prosa, pero sin contradecir la ley de dificultades.

"Su hermana se llamaba Tatiana.
He aquí que por primera vez
Vengo a santificar con su nombre
Las páginas de esta tierna novela".

escribía Pushkin. Para los contemporáneos de Pushkin, la lengua poética era el estilo cuidado de Deryavin, mientras que el estilo de Pushkin con su carácter trivial (para esa época) era difícil y sorprendente. Recordemos el terror de sus contemporáneos frente a las expresiones groseras que él emplea. Pushkin utilizaba el lenguaje popular como un procedimiento destinado a retener la atención, de la misma manera que sus contemporáneos, en los discursos que solían pronunciar en francés, utilizaban palabras rusas (Cf. los ejemplos en Tolstoi, *Guerra y paz*).

Actualmente tiene lugar un fenómeno aún más característico. La lengua literaria rusa, que es de origen extranjero, ha penetrado de tal modo en el pueblo, que ha elevado a su nivel muchos elementos a manifestar de los dialectos; por el contrario, la literatura comienza a manifestar su preferencia por los dialectos (Remizov, Kliuev, Esenin, tan desiguales en su talento y tan próximos en su lengua voluntariamente provinciana) y por los barbarismos (lo que ha posibilitado la aparición de la escuela de Severianin). Máximo Gorki pasa actualmente de la lengua literaria al dialecto literario a lo Leskov. El lenguaje popular y la lengua literaria han intercambiado sus papeles (V. Ivanov y muchos otros). Finalmente somos testigos de la aparición de una fuerte tendencia que trata de crear una lengua específicamente poética; a la cabeza de esta escuela se ha colocado, como se sabe, Velemir Jlebnikov. De este modo llegamos a definir la poesía como un discurso *difícil, tortuoso*. El discurso poético es un *discurso elaborado*. La prosa permanece como un discurso ordinario, económico, fácil, correcto. (*Dea prosae* es la diosa del parto fácil, correcto, de la buena posición del niño). En mi artículo sobre la construcción del argumento profundizaré el fenómeno del oscurecimiento, de lentitud temporal, como *ley general* del arte.

Quienes pretenden que la noción de economía de las fuerzas es una constante de la lengua poética y que, más aún, es su determinante, tienen una posición justificada especialmente en lo que concierne al ritmo. La interpretación del papel del ritmo dada por Spencer parece ser indiscutible: “Los golpes que nos dan irregularmente obligan a nuestros músculos a mantener una tensión inútil, a veces perjudicial, porque no prevemos la repetición del golpe; cuando los golpes son regulares, economizamos las fuerzas”. Esta

indicación, a primera vista convincente, peca del, vicio habitual de confundir las leyes de la lengua poética con las de la lengua prosaica. Spencer no ve ninguna diferencia entre ellas en su *Filosofía del estilo*; sin embargo es posible que existan dos tipos de ritmo. El ritmo prosaico, el ritmo de una canción que acompaña el trabajo, de la *dubinushka*^{*}, remplaza por un lado una orden: “¡Vamos!”; por otra parte, facilita el trabajo volviéndolo más automático. En efecto, es más fácil marchar al ritmo de una conversación animada cuando la acción escapa a nuestra conciencia. El ritmo prosaico es importante como factor *automatizante*. Pero no ocurre lo mismo con el ritmo poético. En arte hay un “orden”; sin embargo, no hay una sola columna de un templo griego que siga exactamente; el ritmo estético consiste en un ritmo prosaico transgredido. Ya se ha intentado sistematizar la tarea actual de la teoría del ritmo. Es de pensar que esta sistematización no tendrá éxito: no se trata, en efecto, de un ritmo complejo sino de una violación del ritmo, y de una violación tal, que no se la puede prever. Si esta violación llega ser un canon, perderá la fuerza que tenía como artificio-obstáculo. Pero con relación a los problemas del ritmo, aquí no entraré en detalles. Les será consagrado otro libro.

1917

En: Teoría de la literatura de los formalistas rusos. (Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov); Siglo XXI, México, 1991.
(pp. 55-70)

*Canción cantada durante la ejecución de un trabajo físico difícil. (T. T.).

El autor como productor (Walter Benjamin).

El autor como productor (1934)

Se trata de ganar a los intelectuales para la clase obrera, haciéndoles tomar consciencia de la identidad de sus diligencias espirituales y de sus condiciones como productores. Ramón Fernández

Ustedes recuerdan cómo Platón, en el proyecto de su Estado, procede con los poetas. En interés de la comunidad les prohíbe que residan en él. Platón tenía un alto concepto del poderío de la poesía. Pero la tuvo por dañina, por superflua, bien entendido que en una comunidad perfecta. Desde entonces no se ha planteado a menudo con la misma insistencia la cuestión del derecho a la existencia del poeta; pero hoy sí que se plantea. Sólo que raras veces en esa forma. Pero a ustedes todos les resulta más o menos habitual en cuanto cuestión acerca de la autonomía del poeta: acerca de su libertad para escribir lo que quiera. No son ustedes proclives a aprobar esa autonomía. Creen que la actual situación social le obliga a decidir a servicio de quién ha de poner su actividad. El escritor burgués recreativo no reconoce tal alternativa. Ustedes le prueban que trabaja, aun sin admitirlo, en interés de determinados intereses de clase. Un tipo progresista de escritor reconoce la alternativa. Su decisión ocurre sobre la base de la lucha de clases, al ponerse del lado del proletariado. Se ha acabado entonces su autonomía. Orienta su actividad según lo que sea útil para el proletariado en la lucha de clases. Se acostumbra decir que persigue una tendencia.

Ya tienen ustedes el término en torno al cual se mueve desde hace tiempo un debate que les es familiar. Les es a ustedes familiar, y por eso saben qué estérilmente ha discurrido. Esto es, que no se ha librado del aburrido «por una parte, por otra parte»; por una parte ha de exigirse de la ejecución del poeta la tendencia correcta, y por otra parte se está en el derecho de esperar calidad de dicha ejecución. Esta fórmula es, desde luego, insatisfactoria en tanto que no nos percatemos de cuál es la interconexión que existe entre ambos factores, calidad y tendencia. Naturalmente, se puede decretar esa interconexión. Se puede declarar: una obra que presente la tendencia correcta, no necesita presentar otra calidad. Pero también puede decretarse: una obra que presente la tendencia correcta, debe necesariamente presentar cualquier otra calidad.

Esta segunda formulación no es ininteresante, más aún: es correcta. Yo la hago mía. Pero al hacerlo, rechazo decretarla. Esta afirmación debe ser probada. Y para intentar esta prueba reclamo su atención. Quizá objeten ustedes que se trata de un tema en verdad especial, incluso remoto. ¿Y con prueba semejante quiere usted favorecer el estudio del fascismo? Eso es lo que de hecho me propongo. Puesto que espero poder mostrarles que el concepto de tendencia, en la forma sumaria en que generalmente se encuentra en el debate al que acabamos de aludir, es un instrumento por completo inadecuado para la crítica literaria política. Quisiera mostrarles que la tendencia de una obra literaria sólo podrá concordar políticamente, si literariamente concuerda también. Es decir, que la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria. Y añadiremos en seguida: esa tendencia literaria, contenida de manera implícita o explícita en cada tendencia política correcta, es la que constituye, y no otra cosa, la calidad de la obra. Por eso la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su tendencia literaria.

Esta afirmación espero poder prometerles que pronto quedará más en claro. Por el momento excluyo que pueda para mi consideración escoger otro punto de partida. Parto del estéril debate acerca de la relación en que estén entre sí tendencia y calidad de la obra literaria. Hubiese podido también partir de otro debate más antiguo, pero no menos estéril: en qué relación están forma y contenido, y especialmente en la literatura política. Este planteamiento del asunto está desacreditado; y con razón. Pasa por ser un caso típico del intento de acercarse a los complejos literarios dialécticamente, con rutina. Bien. ¿Pero cómo es entonces el tratamiento dialéctico de la misma cuestión?

El tratamiento dialéctico de la cuestión, y con ello llego a nuestro asunto, nada puede hacer con cosas pasmadas, aisladas: obra, novela, libro. Tiene que instalarlas en los contextos sociales vivos. Con razón declaran ustedes que esto es algo que se ha emprendido repetidas veces en el círculo de nuestros amigos. Es cierto. Solo que al hacerlo se ha caído con frecuencia en lo grandioso, y por tanto, necesariamente, también a menudo en lo vago. Las relaciones sociales están condicionadas, según sabemos, por las relaciones de la producción. Y cuando la crítica materialista se ha acercado a una obra, ha acostumbrado a preguntarse qué pasa con dicha obra respecto de las relaciones de la productividad de la época. Es ésta una pregunta importante. Pero también muy difícil. Su respuesta no siempre está a cubierto de malentendidos. Y yo quisiera proponerles a ustedes ahora una cuestión más cercana. Una cuestión que es más modesta, que apunta algo más corto, pero que ofrece, a mi parecer, más probabilidades en orden a una respuesta. A saber, en lugar de preguntar: ¿cómo está una obra respecto de las relaciones de producción de la época; si está de acuerdo con ellas; si es reaccionaria o si aspira a transformaciones; si es revolucionaria?; en lugar de estas preguntas o en cualquier caso antes que hacerlas, quisiera proponerles otra. Por tanto, antes de preguntar: ¿en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de la época?, preguntaría: ¿cómo está en ellas? Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo. Con otras palabras, apunta inmediatamente a la técnica

literaria de las obras.

Con el concepto de la técnica he nombrado ese concepto que hace que los productos literarios resulten accesibles a un análisis social inmediato, por tanto materialista. A la par que dicho concepto de técnica depara el punto de arranque dialéctico desde el que superar la estéril contraposición de forma y contenido. Y además tal concepto entraña la indicación sobre cómo determinar correctamente la relación entre tendencia y calidad, por la cual nos hemos preguntado al comienzo. Si antes, por tanto, nos permitimos formular que la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, porque incluye su tendencia literaria, determinamos ahora con mayor precisión que esa íntima tendencia de consistir en un progreso o en un retroceso de la técnica literaria.

Seguro que está en su sentir que salte ahora, sólo en apariencia sin mediación alguna, a circunstancias literarias muy concretas. A circunstancias rusas. Quisiera que se fijasen ustedes en Sergei Tretiakow y al tipo, que él define y encarna, de escritor «operante».

Este escritor operante da el ejemplo más tangible de la dependencia funcional en la que, siempre y en todas las situaciones, están la tendencia política correcta y la técnica literaria progresiva. Claro que sólo un ejemplo, otros me los reservo. Tretiakow distingue al escritor operante del informativo. Su misión no es informar, sino luchar; no jugar al espectador, sino intervenir activamente.

Determina tal misión con los datos que proporciona sobre su actividad. Cuando en 1928, en la época de la colectivización total de la agricultura, se lanzó la consigna «Escritores a los koljoses», Tretiakow partió para la comuna «El faro comunista» y, durante dos largas estancias, acometió los trabajos siguientes: convocatoria de los meetings de masas; colecta de dinero para los pagos de los tractores; persuasión de campesinos para que entrasen en los koljoses; inspección de las salas de lectura; creación de periódicos murales y dirección del periódico del koljós; introducción de la radio y de cines ambulantes, etc., etc. No es sorprendente que el libro Señores del campo, que Tretiakow había redactado a continuación de esta estancia, tuviese que ejercer una influencia considerable sobre la configuración ulterior de las economías colectivistas.

Tal vez ustedes estimen a Tretiakow y opinen, sin embargo, que su ejemplo no dice demasiado en este contexto. Las tareas a las que se sometió, objetarán quizá, son las de un periodista o propagandista; con la creación literaria no tienen mucho que ver. Pero he entresacado el ejemplo de Tretiakow intencionadamente para señalar cómo, desde un tan amplio horizonte, hay que repensar las ideas sobre formas o géneros de la obra literaria al hilo de los datos técnicos de nuestra situación actual, llegando así a esas formas expresivas que representen el punto de arranque para las energías literarias del presente. No siempre hubo novelas en el pasado, y no siempre tendrá que haberlas; no siempre tragedias; no siempre el gran epos; las formas del comentario, de la traducción, incluso de lo que llamamos falsificación, no siempre han sido formas que revolotean al margen de la literatura, y no sólo han tenido su sitio en los textos filosóficos de Arabia o de China, sino además en los literarios. No siempre fue la retórica una forma irrelevante, sino que en la Antigüedad imprimió su sello a grandes provincias de la literatura. Todo ello para familiarizarles a ustedes con el hecho de que estamos dentro y en medio de un vigoroso proceso de refundición de las formas literarias, un proceso en el que muchas contraposiciones, en las cuales estábamos habituados a pensar, pudieran perder su capacidad de impacto. Permítanme que les dé un ejemplo de la esterilidad de tales contraposiciones y del proceso de su superación dialéctica. Y otra vez estaremos con Tretiakow. Ese ejemplo es el periódico.

«En nuestra literatura —escribe un autor de izquierdas— hay contraposiciones que en épocas más felices se fertilizaban mutuamente, pero que ahora han llegado a antinomias insolubles. Y así divergen sin relación ni orden la ciencia y las belles lettres, la crítica y la producción, la educación y la política. El periódico es el escenario de estos embrollos literarios. Su contenido es un «material» que rehusa toda forma de organización no impuesta por la impaciencia del lector. Y esta impaciencia no es únicamente la del político que espera una información o la del espectador que espera un guiño, sino que tras ella arde la del excluido que cree tener derecho a hablar en nombre de sus propios intereses. Hace tiempo que las redacciones han aprovechado el hecho de que nada atrae tanto a un lector a su periódico como esta impaciencia que reclama día a día alimento nuevo; y así han abierto una y otra vez sus columnas a sus preguntas, opiniones, protestas. A la par que la asimilación indistinta de hechos va la asimilación también indistinta de lectores que en un instante se ven aupados a la categoría de colaboradores. En lo cual se esconde un momento dialéctico: la decadencia de lo literario en la prensa burguesa se acredita como fórmula de su restablecimiento en la de la Rusia soviética. En tanto que lo literario gana en alcance lo que pierde en profundidad, empieza a distinguirse entre autor y público, distinción que la prensa burguesa mantiene en pie de manera convencional y que se extingue en cambio en la prensa soviética. El lector está siempre dispuesto a convertirse en un escritor, a saber: en alguien que describe o que prescribe. Cobra acceso a la autoría como perito, y no tanto de una disciplina como sólo de un puesto que ocupa. Es el trabajo mismo el que toma la palabra. Y su exposición en palabras constituye una parte de la capacidad que exige su ejercicio. La competencia literaria no se basa ya, por tanto, en una educación especializada, sino en otra polítécnica; así es como se convierte en patrimonio común. Dicho brevemente, se trata de la literarización de las condiciones de vida que se enseorea de antinomias insolubles por otra vía, y se trata también del escenario —el periódico de la humillación sin barreras de la palabra, escenario en el cual se prepara su salvación.»

Espero haber mostrado con esto que la representación del autor como productor debe remontarse hasta la prensa. Porque sólo en la prensa (en cualquier caso en la de la Rusia soviética) nos percataremos de que el vigoroso proceso de refundición del que hablaba antes no pasa únicamente sobre las distinciones convencionales entre los géneros, entre escritor y poeta, entre investigador y

divulgador, sino que somete a revisión incluso la distinción entre autor y lector. La prensa es la instancia más determinante respecto de dicho proceso, y por eso debe avanzar hasta ella toda consideración del autor como productor. Pero no puede uno quedarse en tal punto. Ya que en Europa occidental el periódico no representa aún un instrumento adecuado en las manos del escritor. Todavía pertenece al capital. Como por un lado el periódico representa, hablando técnicamente, la posición literaria más importante, pero dicha posición por otro lado está en manos del enemigo; por eso no extrañará que el atisbo del escritor en su condicionamiento social, en sus medios técnicos y en su tarea política tenga que luchar con las dificultades más enormes. Cuenta entre los sucesos más decisivos de los últimos diez años en Alemania que una parte considerable de sus cabezas productivas haya llevado a cabo una evolución revolucionaria en cuanto a las ideas bajo la presión de las condiciones económicas, sin estar al mismo tiempo en situación de repensar de veras revolucionariamente su propio trabajo, su relación para con los medios de producción, su técnica. Hablo, como ven ustedes, de la llamada inteligencia de izquierdas, y me limitaré a la que, siendo de izquierdas, es burguesa. En Alemania han partido, en el último decenio, de dicha inteligencia de izquierdas los movimientos político-literarios determinantes. De ellos destaco dos, el activismo y la nueva objetividad, para poner en su ejemplo de bulto que la tendencia política, por muy revolucionaria que parezca, ejerce funciones contrarrevolucionarias en tanto el escritor experimente su solidaridad con el proletariado sólo según su propio ánimo, pero no como productor.

El término de moda, en el que se resumen las exigencias del activismo, es «logocracia», es decir, señorío del espíritu. De buen grado se traduce por señorío de los espirituales. De hecho el concepto de los espirituales se ha impuesto en el campo de la inteligencia de izquierdas y domina sus manifiestos políticos desde Heinrich Mann a Döblin. A tal concepto podemos hacerle notar sin esfuerzo alguno que está acuñado sin miramiento alguno por la posición de la inteligencia en el proceso de producción. El mismísimo Hitler, el teórico del activismo, quisiera haber entendido a los espirituales no «como miembros de determinadas ramas profesionales», sino «como representantes de cierto tipo caracteriológico». Dicho tipo caracteriológico está naturalmente en cuanto tal entre las clases. Abarca un número caprichoso de existencias privadas sin deparar el menor apoyo para su organización. Al formular Hitler su repulsa de los jefes de partido, no es poco lo que acota; puede que ellos «sean más sapientes en lo importante... hablen más cerca del pueblo... se batan con mayor valentía» que él; pero de una cosa está seguro: de que «piensan con una mayor deficiencia». Es probable, pero de qué servirá, ya que políticamente lo decisivo no es el pensamiento privado, sino el arte, según una expresión de Brecht, de pensar con las cabezas de otras gentes. El activismo se ha empeñado en sustituir la dialéctica materialista por esa magnitud, indefinible en cuanto a las clases, del sano sentido común. Sus espirituales representan en el mejor de los casos un rango. Con otras palabras: el principio de esa educación colectiva es de suyo reaccionario; no es extraño que los efectos de esa colectividad jamás hayan podido ser revolucionarios.

Pero semejante malhadado principio sigue en vigor. Pudo uno darse cuenta de ello cuando, hace tres años, se publicó ¡Saber y transformar! de Döblin. Este escrito era, como es sabido, una respuesta a un joven —al que Döblin llama Hocke— que se había dirigido al célebre autor preguntándole: ¿qué hacer? Döblin le invita a unirse a la causa del socialismo, pero en condiciones cuestionables. Socialismo es, según Döblin: «Libertad, reunión espontánea de los hombres, repulsa de toda coacción, indignación contra la injusticia y la violencia, humanidad, tolerancia, ánimo pacífico.» Sea como sea: en cualquier caso hace de este socialismo un frente en contra de la teoría y de la praxis del movimiento obrero radical. Döblin opina que «no puede salir de ninguna cosa nada que no esté ya en ella; que de la lucha de clases criminalmente encrudecida saldrá justicia, pero no socialismo». Döblin por estas y otras razones da a Hocke: «No puede usted (formula de la manera siguiente la recomendación que por esta y otras razones hace a Hocke), mi estimado señor, ejecutar su afirmativa de principio a la lucha (del proletariado) alistándose en el frente proletario. Debe usted darse por satisfecho aprobando amarga y conmovidamente dicha lucha; pero también sabrá usted que hay algo más que hacer: que sigue sin ocupar una posición enormemente importante... la protocomunista de la libertad humana individual, de la solidaridad espontánea y la vinculación de los hombres... Esa posición, mi estimado señor, es la única que le incumbe a usted.» Aquí palpamos a dónde lleva la concepción del «espiritual» como tipo definido por sus opiniones, sus actitudes e inclinaciones, pero no por su posición en el proceso de producción. Como dice Döblin, debe encontrar su lugar junto al proletariado. Pero ¿cuál es este lugar? El de un protector, el de un mecenas ideológico. Un lugar imposible. Y así volvemos a la tesis propuesta al comienzo: el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo podrá fijarse, o mejor aún elegirse, sobre la base de su posición en el proceso de producción. En orden a la modificación de formas e instrumentos de producción en el sentido de una inteligencia progresista —y por ello interesada en liberar los medios productivos, y por ello al servicio de la lucha de clases— ha acuñado Brecht el concepto de transformación funcional. El es el primero que ha elevado hasta los intelectuales la exigencia de amplio alcance: no pertrechar el aparato de producción sin, en la medida de lo posible, modificarlo en un sentido socialista. «La publicación de las Tentativas —dice el autor en la introducción de esta serie de escritos— ocurre en trabajos no deben un momento en el que determinados ya ser vivencias individuales (tener el carácter de obra), sino que han de orientarse a la utilización (transformación) de ciertos institutos e instituciones.» No es deseable una renovación espiritual, tal y como la proclaman los fascistas, sino que habrá que proponer innovaciones técnicas. Volveremos todavía sobre estas innovaciones. Ahora quisiera contentarme con indicar la distinción decisiva entre el mero abastecimiento del aparato de producción y su modificación. Y al comienzo de mis elaboraciones quisiera colocar esta

frase acerca de la «nueva objetividad»: pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo Posible, representa un comportamiento sumamente impugnable, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria. Porque estamos frente al hecho —del que el pasado decenio ha proporcionado en Alemania una plétora de pruebas— de que el aparato burgués de producción y publicación asimila cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, de que incluso los propaga, sin poner por ello seriamente en cuestión su propia consistencia y la consistencia de la clase que lo posee. En cualquier caso se trata de algo correcto mientras esté pertrechado por gentes de rutina, sean éstas o no revolucionarias. Y yo defino al rutinario como hombre que sistemáticamente renuncia a enajenar, por medio de mejoras y en favor del socialismo, el aparato de producción respecto de la clase dominante. Y afirmo además que una parte relevante de la llamada literatura de izquierdas no ha tenido otra función que la de conseguir de la situación política efectos siempre nuevos para divertir al público. Con lo cual llego a la «nueva objetividad». Ella es la que ha promovido el reportaje. Preguntémonos a quién le es útil dicha técnica.

Por razones de plasticidad pongo en primer plano su forma fotográfica. Lo que de ella resulta ser vigente, habrá que transponerlo a la forma literaria. Ambas deben su extraordinaria prosperidad a la técnica de difusión: a la radio y a la prensa ilustrada. Pensemos hacia atrás, hasta el dadaísmo. El vigor revolucionario del dadaísmo consistió en poner a prueba la autenticidad del arte. Se compusieron naturalezas muertas en billetes, en carretes, en colillas, junto con elementos pictóricos. Se ponía todo ello en un marco. Y así se mostraba al público: mirad, vuestro marco hace saltar el tiempo; el más minúsculo pedazo auténtico de la vida cotidiana dice más que la pintura. Igual que la sangrienta huella digital de un asesino sobre la página de un libro dice más que el texto. No poco de estos elementos revolucionarios se ha puesto a salvo en el fotomontaje. No necesitamos pensar sino en los trabajos de John Heartfield, cuya técnica ha hecho de las cubiertas de los libros un instrumento político. Pero sigamos más allá la senda de la fotografía. ¿Qué ven ustedes? Se va haciendo más matizada, siempre más moderna, y el resultado es que no puede ya fotografiar ninguna casa de vecindad, ningún montón de basuras sin transfigurarlos. No hablemos de que estuviese en situación de decir sobre un dique o una fábrica de cables otra cosa que ésta: el mundo es bello. El mundo es bello es el título del célebre libro de fotos de Renger-Patsch, en el cual vemos en su cima a la fotografía neo-objetiva. Esto es que ha logrado que incluso la miseria, captada de una manera perfeccionada y a la moda, sea objeto de goce. Porque si una función económica de la fotografía es llevar a las masas, por medio de elaboraciones de moda, elementos que se hurtaban antes a su consumo (la primavera, los personajes célebres, los países extranjeros), una de sus funciones políticas consiste en renovar desde dentro el mundo tal y como es. Con otras palabras, en renovarlo según la moda.

Tenemos con esto un ejemplo drástico de eso que se llama pertrechar un aparato de producción sin modificarlo. Modificarlo hubiese significado, una vez más, derribar una de esas barreras, superar una de esas contradicciones que tienen encadenada la producción de la inteligencia. En este caso la barrera entre escritura e imagen. Lo que tenemos que exigir a los fotógrafos es la capacidad de dar a sus tomas la leyenda que las arranque del consumo y del desgaste de la moda, otorgándoles valor de uso revolucionario. Pero con mayor insistencia que nunca plantearemos dicha exigencia cuando nosotros, los escritores, nos pongamos a fotografiar. También aquí el progreso técnico es para el autor como productor la base de su progreso político. Con otras palabras: sólo la superación en el proceso de la producción espiritual de esas competencias que, en secuela de la concepción burguesa, forman su orden, hará que dicha producción sea políticamente adecuada; y además dichas barreras competitivas de ambas fuerzas productoras, levantadas para separarlas, deberán quebrarse conjuntamente. El autor como productor experimenta —al experimentar su solidaridad con el proletariado— inmediata solidaridad con algunos otros productores que antes no significaban mucho para él. He hablado de los fotógrafos; quiero intercalar con toda brevedad una frase sobre los músicos que nos viene de Eisler: «También en la evolución de la música, tanto en la producción como en la reproducción, tenemos que aprender a percatarnos de un proceso de racionalización cada vez más fuerte... El disco, el cine sonoro, los aparatos, pueden distribuir ejecuciones musicales refinadas... en forma de conserva como mercancía. Este proceso racionalizador tiene como consecuencia que la reproducción musical se vaya limitando a un grupo de especialistas cada vez más pequeño, pero también mejor cualificado. La crisis de la práctica de los conciertos es la crisis de una forma de producción anticuada, superada por nuevos inventos técnicos.» La tarea consistía, por tanto, en una transformación funcional de la forma del concierto que debiera cumplir dos condiciones: marginar primero la contraposición entre ejecutantes y auditores, y luego la que existe entre técnica y contenidos. A este respecto hace Eisler la siguiente averiguación verdaderamente ilustrativa: «Hay que guardarse de supervalorar la música orquestal y tenerla por el único arte elevado. La música sin palabras sólo en el capitalismo ha cobrado su gran importancia y su expansión plena.» Es decir, que la tarea de modificar el concierto no resulta posible sin la colaboración de la palabra. Esta es la única que, como formula Eisler, puede operar la transformación de un concierto en un meeting político. Con la pieza didáctica Medidas tomadas han demostrado Brecht y Eisler que semejante transformación representa de hecho un tenor sumamente elevado de la técnica musical y literaria.

Si vuelven ustedes a considerar ahora el proceso de refundición de las formas literarias del que hemos hablado, verán cómo la fotografía y la música (y medirán cuántas otras cosas) entran en esa masa incandescente en la que se funden las formas nuevas. Ven ustedes cómo se confirma que la literarización de todas las condiciones de vida es la única que da un concepto ajustado del alcance de este proceso refundidor, igual que el estado de la lucha de clases determina la temperatura bajo la que —más o menos

consumadamente— llega a producirse.

He hablado del procedimiento de una cierta fotografía que está de moda: hacer de la miseria objeto del consumo. Al aplicarme a la «nueva objetividad» como movimiento literario, debo ir un paso más adelante y decir que ha hecho objeto del consumo a la lucha contra la miseria. De hecho su significación política se agotó en muchos casos en la transposición de reflejos revolucionarios, en tanto aparecían éstos en la burguesía, en temas de dispersión, de diversión, que sin dificultad se ensamblaron en la práctica cabaretística de la gran urbe. Lo característico de esta literatura es transformar la lucha política de imperativo para la decisión en un tema de complacencia contemplativa, de un medio de producción en un artículo de consumo. Un crítico lúcido lo ha aclarado en el ejemplo de Erich Kästner con las siguientes consideraciones: «Esta inteligencia radical de izquierdas nada tiene que ver con el movimiento obrero. Es más bien, en cuanto fenómeno de descomposición burguesa, la contrapartida de ese momento feudal que el Imperio admiró en el teniente de reserva. Los publicistas radicales de izquierdas de la estirpe de los Kästner, Meliring o Tucholsky son los miméticos proletarios de capas burguesas que se han venido abajo. Su función no es, vista políticamente, producir partidos, sino camarillas, ni tampoco escuelas, vistos literalmente, sino modas, ni productores, vistas económicamente, sino agentes. Agentes o mercenarios que montan un gran tralalá con su pobreza y que se preparan una fiesta con el vacío que abre sus fauces por aburrimiento. No podrían instalarse más confortablemente en una situación incómoda».

Esta escuela, he dicho, monta un gran tralalá con su pobreza. Con lo cual se ha escapado del cometido más urgente del escritor actual: conocer lo pobre que es y lo pobre que tiene que ser para poder empezar desde el principio. Porque de eso se trata. El Estado soviético no desterrará, como el platónico, al poeta, pero sí —y por eso recordaba yo al comienzo el Estado platónico le adjudicará tareas que no le permitan hacer espectáculo en nuevas obras maestras con la riqueza, hace tiempo falsificada, de la personalidad creadora. Esperar una renovación, en el sentido de esas personalidades, de obras semejantes es un privilegio del fascismo, que saca a este respecto a la luz del día formulaciones tan alocadas como aquella con la que Günter Grundel redondea su rúbrica literaria en la Misión de la generación joven: «No podemos concluir mejor esta perspectiva y esta panorámica que señalando que todavía no se han escrito hasta hoy el Wilhelm Meister, el Heinrich el verde de nuestra generación». Nada puede estar más lejos del autor que haya pensado en serio las condiciones de la producción actual que esperar y ni siquiera desear tales obras. Jamás será su trabajo solamente el trabajo aplicado a los productos, sino que siempre, y al mismo tiempo, se aplicará a los medios de la producción. Con otras palabras: sus productos tienen que poseer, junto y antes que su carácter de obra, una función organizadora. Y, en modo alguno, debe limitarse su utilidad organizativa a la propagandística. La tendencia sola no basta. El excelente Lichtenberg ha dicho: «no importa qué opiniones se tengan, sino qué tipo de hombre hacen las opiniones a quien las tiene». Claro que las opiniones importan mucho, pero la mejor no sirve de nada si no hace algo útil de quienes las tengan. La mejor tendencia es falsa si no enseña la actitud con la que debe ser seguida. Y dicha actitud sólo la puede enseñar el escritor cuando hace algo: a saber, escribiendo. La tendencia es la condición necesaria, pero jamás suficiente, de una función organizadora de las obras. Esta exige además el comportamiento orientador e instructivo del que escribe. Y eso hay que exigirle hoy más que nunca. Un autor que no enseñe a los escritores, no enseña a nadie. Resulta, pues, decisivo el carácter modelo de la producción, que en, primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuanto más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores. Tenemos ya un modelo de este tipo, del cual sólo he hablado por alusiones. Se trata del teatro épico de Brecht. Una y otra vez se escriben tragedias y óperas a cuya disposición está en apariencia un aparato escénico acreditado por el tiempo, mientras que, en realidad, no hacen más que pertrechar un aparato claudicante. «Esa falta de claridad —dice Brecht— que reina entre músicos, escritores y críticos, tiene consecuencias enormes a las que se presta atención harta escasa. Porque al opinar que están en posesión de un aparato, que en realidad les posee a ellos, defienden uno sobre el cual no tienen ya ningún control y que no es, según ellos creen, medio para los productores, sino contra ellos.» Ese teatro de tramoya complicada, de gigantesco reclutamiento de comparsas, de efectos refinadísimos se ha convertido en un medio contra los productores, no en último término porque busca ganar a éstos para la lucha competitiva, carente de salida, en la que están enmarañados el cine y la radio. Ese teatro —piénsese en el educativo o en el recreativo, que ambos son complementarios y forman un todo— es el de una capa social saturada a la que todo lo que su mano toca se le convierte en estímulo. Su puesto está perdido. No así el del teatro que, en lugar de competir con esos nuevos instrumentos de difusión, procura aplicarlos y aprender de ellos, en una palabra, que busca la confrontación. El teatro épico ha hecho cosa suya de dicha confrontación. Conforme al estado actual de la evolución del cine y de la radio, resulta a la altura de los tiempos. En interés de esa confrontación, Brecht se ha retirado a los elementos más originarios del teatro. En cierto modo se ha conformado con un podio. Ha renunciado a acciones de vasto alcance. Y así es como ha logrado modificar la interdependencia funcional entre escena y público, texto y puesta en escena, director y actores. El teatro épico, ha declarado, no tiene que desarrollar acciones tanto como exponer situaciones. Esas situaciones, como veremos en seguida, las obtiene interrumpiendo las acciones. Les recuerdo a ustedes las canciones, que tienen su función primordial en la interrupción de la acción. El teatro épico, por tanto, asimila —con el principio de la interrupción—, un procedimiento que les resulta a ustedes familiar, por el cine y la radio, en los últimos diez años. Me refiero al procedimiento del montaje: lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta. Permítanme una breve indicación

respecto de que tal procedimiento es aquí donde quizá tenga su razón específica y consumada.

La interrupción de la acción, por cuya causa ha caracterizado Brecht su teatro como épico, opera constantemente en contra de una ilusión en el público. Tal ilusión es inservible para un teatro que se propone tratar la realidad con intenciones probatorias. Las situaciones están al final y no al principio de esta tentativa. Situaciones que, cobrando una figura u otra, son siempre las nuestras. No se las acerca al espectador, sino que se las aleja de él. Las reconoce como las situaciones reales no con suficiencia, tal en el teatro naturalista, sino con asombro. Esto es, que el teatro épico no reproduce situaciones, más bien las descubre. El descubrimiento se realiza por medio de la interrupción del curso de los hechos. Sólo que la interrupción no tiene aquí carácter estimulante, sino que posee una función organizativa. Detiene la acción en su curso y fuerza así al espectador a tomar postura ante el suceso y a que el actor la tome respecto de su papel. Quiero con un ejemplo mostrarles a ustedes cómo el hallazgo y la configuración brechtianos de lo gestual no significan sino una reconversión de los métodos del montaje, decisivos en la radio y en el cine, que de un procedimiento a menudo sólo en boga pasan a ser un acontecimiento humano.

Imagínense ustedes una escena de familia: la mujer está a punto de coger un bronce para arrojarlo a la hija; el padre, a punto de abrir la ventana para pedir ayuda. En ese instante aparece un extraño. El proceso queda interrumpido; lo que en su lugar pasa a primer plano es la situación con la que tropieza la mirada del extraño: rostros alterados, ventana abierta, mobiliario devastado. Pero hay también una mirada ante la cual las escenas más acostumbradas de la existencia actual no se presentan de manera muy diferente. Se trata de la mirada del dramaturgo épico.

Este enfrenta el laboratorio dramático a la obra de arte total. Vuelve a emprenderla, de una nueva manera, con la gran suerte antigua del teatro: la exposición del que está presente. En el centro de su tentativa está el hombre. El hombre actual; un hombre, por tanto, reducido, congelado en un entorno frío. Pero como éste es el único del que disponemos, nos interesa conocerle. se le somete a pruebas, a dictámenes. Esto es lo que resulta: lo que sucede no es modificable en sus puntos culminantes, no lo es por medio de la virtud y la decisión, sino únicamente en su decurso estrictamente habitual por medio de la razón y de la práctica. El sentido del teatro épico es construir desde los más pequeños elementos de los modos de comportamiento, lo que en la dramaturgia aristotélica se llamaba «acción». Sus medios son, pues, más modestos que los del teatro tradicional; sus metas lo son igualmente. Pretende menos colmar al público con sentimientos, aunque éstos sean los de la rebelión, y más enajenarlo de las situaciones en las que vive por medio de un pensamiento insistente. Advirtamos no más que marginalmente que no hay mejor punto de arranque para el pensamiento que la risa. Y una conmoción del diafragma ofrece casi siempre mejores perspectivas al pensamiento que la conmoción del alma. El teatro épico sólo es opulento suscitando carcajadas.

Quizá hayan caído ustedes en la cuenta de que esta cadena de pensamientos, ante cuya conclusión nos encontramos, le presenta al escritor sólo una exigencia, la exigencia de cavilar, de reflexionar sobre su posición en el proceso de producción. Podemos estar seguros: esta reflexión lleva en los escritores que importan, esto es, en los mejores técnicos de su especialidad, más tarde o más temprano a averiguaciones que de la manera más sobria fundamentan su solidaridad con el proletariado. Quisiera, para terminar, exponerles una documentación actual en la figura de un breve pasaje de la revista *Commune*. *Commune* ha organizado una encuesta: «¿Para quién escribe usted?» Cito de la respuesta de René Maublanc, así como de las observaciones que siguen de Aragon. «Indudablemente escribo —dice Maublanc— casi exclusivamente para un público burgués. Primero porque estoy obligado a ello —Maublanc alude aquí a sus obligaciones profesionales como maestro; segundo, porque mi origen es burgués, porque he sido educado en la burguesía y porque procedo de un medio burgués, tanto que soy proclive a dirigirme a la clase a la que pertenezco, que es la que mejor conozco y la que puedo en tender mejor. Lo cual no quiere decir, desde luego, que escriba para darle gusto o para apoyarla. Por un lado, estoy convencido de que la revolución proletaria es deseable y necesaria, y por otro lado, de que será tanto más rápida, fácil, victoriosa, y tanto menos sangrienta cuanto más débil sea la resistencia de la burguesía. El proletariado necesita hoy aliados del campo de la burguesía, igual que en el siglo XVIII la burguesía necesitó aliados del campo feudal. Yo quisiera estar entre esos aliados.» A este respecto observa Aragon: «Nuestro camarada toca aquí un estado de cosas que concierne a un gran número de escritores actuales. No todos tienen el coraje de mirarle de frente... Son escasos los que, como René Maublanc, alcanzan tal claridad sobre su propia situación. Pero es precisamente de éstos de los que hay que exigir más... No basta con debilitar a la burguesía desde dentro, hay que combatirla con el proletariado... Ante René Maublanc y muchos de nuestros amigos entre los escritores, que todavía vacilan, se alza el ejemplo de los escritores de la Rusia soviética que proceden de la burguesía rusa y que, sin embargo, se han hecho pioneros de la edificación del socialismo.»

Hasta aquí Aragon. Pero, ¿cómo han llegado a ser pioneros? Desde luego que no sin luchas muy enconadas, sin confrontaciones sumamente arduas. Las reflexiones que he expuesto ante ustedes constituyen el intento de sacarles rendimiento a esas luchas. Se apoyan en el concepto al que debe su clarificación decisiva el debate acerca de la actitud de los intelectuales rusos: el concepto de especialista. La solidaridad del especialista con el proletariado —y en ello consiste el comienzo de esa clarificación— no puede ser sino mediada. Los activistas y los representantes de la nueva objetividad han podido conducirse como hayan querido: no pudieron abolir el hecho de que la proletarización del intelectual casi nunca crea un proletario. ¿Por qué? Porque la clase burguesa le ha dotado, en forma de educación, de un medio de producción que, sobre la base del privilegio de haber sido educado, le hace solidario

de ella, y más aún a ella solidaria de él. Es, por tanto, completamente acertado que Aragon, en otro contexto, explique: «El intelectual revolucionario aparece por de pronto y sobre todo como traidor a su clase de origen.» Esa traición consiste en el escritor en un comportamiento que de proveedor de un aparato de producción le convierte en un ingeniero que ve su tarea en acomodar dicho aparato a las finalidades de la revolución proletaria. Es una eficacia mediadora, pero libera al intelectual de aquel cometido puramente destructivo al que Maublanc, junto con muchos camaradas, parece creer que debe limitarse. ¿Logra favorecer la socialización de los medios espirituales de producción? ¿Ve caminos para organizar a los trabajadores espirituales en el proceso de producción? ¿Tiene propuestas para la transformación funcional de la novela, del drama, del poema? Cuanto más adecuadamente sea capaz de orientar su actividad a esta tarea, más justa será su tendencia, y por tanto necesariamente más elevada, su calidad técnica. Y por otro lado: cuanto con mayor exactitud conozca de este modo su puesto en el proceso de producción, menos se le ocurrirá pensar en hacerse pasar por un «espiritual». El espíritu, que se hace perceptible en nombre del fascismo, tiene que desaparecer. El espíritu, que se le enfrenta con la confianza de su propia virtud milagrosa, desaparecerá. Porque la lucha revolucionaria no se juega entre el capitalismo y el espíritu, sino entre el capitalismo y el proletariado.

FIRMA, ACONTECIMIENTO, CONTEXTO

Jacques Derrida

Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa (Montreal, 1971).

El tema del coloquio era «La comunicación». Trad. C. González Marín (modificada: errores en las notas, frases incompletas, errores en las itálicas, etc. (Horacio Potel.)) en DERRIDA, J., *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 347-372. Edición digital de *Derrida en castellano*.

Texto en francés



Para sujetarnos siempre, por mor de la simplicidad, a la enunciación oral.
(AUSTIN, *Cómo hacer cosas con palabras*)

¿Es seguro que corresponda a la palabra *comunicación* un concepto único, unívoco, rigurosamente dominable y transmisible: comunicable? Según una extraña figura de discurso, debemos preguntarnos inicialmente si la palabra o el significante «comunicación» comunica un contenido determinado, un sentido identificable, un valor describable. Pero, para articular y proponer esta pregunta, ha sido ya preciso que yo anticipara algo sobre el sentido de la palabra *comunicación*: he debido predeterminar la comunicación como el vehículo, el transporte o el lugar de paso de un sentido y de un sentido *uno*. Si *comunicación* tuviera varios sentidos y si tal pluralidad no se dejara reducir, de entrada, no estaría justificado definir *la* comunicación como la transmisión de un *sentido*, incluso suponiendo que estuviéramos en situación de entendernos en lo que respecta a cada una de estas palabras (transmisión, sentido, etc.). Ahora bien, la palabra *comunicación*, que nada nos autoriza a despreciar como palabra inicialmente y a empobrecer en tanto que palabra polisémica, abre

un campo semántico que precisamente no se limita a la semántica, a la semiótica, todavía menos a la lingüística. Pertenece también al campo semántico de **comunicación** el hecho de que designa movimientos no semánticos. Aquí un recurso al menos provisional al lenguaje ordinario y a los equívocos de la lengua natural nos enseña, por ejemplo, que se puede **comunicar un movimiento** o que una sacudida, un choque, un desplazamiento de **fuerza** puede ser comunicado: entendámonos, propagado, transmitido. Se dice también que lugares diferentes o alejados se pueden comunicar entre ellos por cierto paso o cierta abertura. Lo que ocurre entonces, lo que se transmite, comunicado, no son fenómenos de sentido o de significación. En estos casos no tienen nada que ver ni con un contenido semántico o conceptual, ni con una operación semiótica, y menos todavía con un intercambio lingüístico.

No diremos, sin embargo, que ese sentido no semiótico de la palabra **comunicación**, tal como funciona en el lenguaje ordinario en una o varias de las lenguas llamadas naturales, constituya el sentido **propio** o **primitivo** y que en consecuencia el sentido semántico, semiótico o lingüístico corresponde a una derivación, una extensión o una reducción, a un desplazamiento metafórico. No diremos, como se podría estar tentado de hacer, que la comunicación semio-lingüística se titula **more metaphorico** «comunicación» porque, por analogía con la comunicación «física» o «real», da paso, transporta, transmite algo, da acceso a algo. No diremos tal cosa:

1) Porque el valor de **sentido propio** parece más problemático que nunca.

2) Porque el valor de desplazamiento, de transporte, etc., es precisamente constitutivo del concepto de metáfora por el cual pretenderíamos comprender el desplazamiento semántico que se opera de la comunicación como fenómeno no semio-lingüístico a la comunicación como fenómeno semio-lingüístico.

(Señalo entre paréntesis aquí que, en esta comunicación, va a tratarse, se trata ya del problema de la polisemia y de la comunicación, de la diseminación - que yo opondría a la polisemia- y de la comunicación. Dentro de un momento no podrá dejar de intervenir un cierto concepto de escritura para transformarse, y acaso para transformar, la problemática.)

Parece evidente que el campo de equivocidad de la palabra «comunicación» se deja reducir totalmente por los límites de lo que se llama un **contexto** (y anuncio todavía entre paréntesis que se tratará, en esta comunicación, del problema del contexto y de la cuestión de saber lo que ocurre con la escritura en cuanto al contexto en general). Por ejemplo, en un **coloquio de**

filosofía de lengua francesa, un contexto convencional, producido por una especie de consensus implícito, pero estructuralmente vago parece prescribir que se propongan comunicaciones sobre la comunicación, comunicaciones de forma discursiva, comunicaciones coloquiales, orales, destinadas a ser oídas y a incitar o a proseguir diálogos en el horizonte de una inteligibilidad y de una verdad del sentido, de tal manera que se pueda finalmente establecer un acuerdo general. Estas comunicaciones deberían sostenerse en el elemento de una lengua «natural» determinada, lo que se llama el francés, que impone ciertos usos muy particulares de la palabra *comunicación*. Sobre todo, el objeto de estas comunicaciones debería, por prioridad o por privilegio, organizarse en torno a la comunicación como *discurso* o en todo caso como significación. Sin agotar todas las implicaciones y toda la estructura de un «acontecimiento» como éste, que merecería un análisis preliminar muy largo, el requisito que acabo de recordar parece evidente, y si dudásemos de ello, bastaría con consultar nuestro programa para estar seguros.

Pero ¿son las exigencias de un contexto alguna vez absolutamente determinables? Esta es en el fondo la pregunta más general que yo querría tratar de elaborar. ¿Existe un concepto riguroso y científico del *contexto*? La noción de contexto ¿no da cobijo, tras una cierta confusión, a presuposiciones filosóficas muy determinadas? Para decirlo, desde ahora, de la forma más escueta, querría demostrar por qué un contexto no es nunca absolutamente determinable, o más bien en qué no esta nunca asegurada o saturada su determinación. Esta no saturación estructural tendría como efecto doble:

1) Señalar la insuficiencia teórica del *concepto ordinario de contexto* (lingüístico o no lingüístico) tal como es recibido en numerosos dominios de investigación, con todos los conceptos a los que está sistemáticamente asociado.

2) Hacer necesarias una cierta generalización y un cierto desplazamiento del concepto de escritura. Este desde este momento no podría ser comprendido bajo la categoría de comunicación, si al menos se la entiende en el sentido restringido de transmisión de sentido. Inversamente, en el campo general de la escritura así definida es donde los efectos de comunicación semántica podrán determinarse como efectos particulares, secundarios, inscritos, suplementarios.

ESCRITURA Y TELECOMUNICACIÓN

Si se recibe la noción de escritura en su acepción corriente -lo cual sobre todo no quiere decir inocente, primitiva o natural-, es necesario ver en ella un *medio de comunicación*. Se debe incluso reconocer en ella un poderoso medio de comunicación que *extiende* muy lejos, si no infinitamente, el campo de la comunicación oral o gestual. Es esta una especie de evidencia banal sobre la cual parece fácil un acuerdo. No describiré todos los *modos* de esta extensión en el tiempo y en el espacio. Me voy a detener, en cambio, en este valor de *extensión* a la que acabo de referirme. Decir que la escritura *extiende* el campo y los poderes de una comunicación locutoria o gestual, ¿no es presuponer una especie de espacio *homogéneo* de la comunicación? El alcance de la voz o del gesto ciertamente encontrarían en ella un límite factual, un hito empírico en la forma del espacio y del tiempo, y la escritura vendría en el mismo tiempo, en el mismo espacio, a aflojar límites, a abrir el *mismo campo* a un alcance muy amplio. El sentido, el contenido del mensaje semántico sería transmitido, *comunicado*, por diferentes *medios*, mediaciones técnicamente más poderosas, a una distancia mucho mayor, pero en un medio fundamentalmente continuo e igual a sí mismo, en un elemento homogéneo, a través del cual la unidad, la integridad del sentido no se vería esencialmente afectada. Toda afección sería aquí accidental.

El sistema de esta interpretación (que es también, en cierto modo *el* sistema de la interpretación en todo caso de toda una interpretación de la hermenéutica), aunque corriente, o en tanto que corriente como el sentido común, ha estado *representado* en toda la historia de la filosofía. Diría que es incluso, en su fondo, la interpretación propiamente filosófica de la escritura. Tomaría un solo ejemplo, pero no creo que podamos encontrar en toda la historia de la filosofía en tanto que tal un solo contraejemplo, un solo análisis que contradiga esencialmente el que propone Condillac inspirándose muy de cerca en Warburton, en el *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos*. He elegido este ejemplo porque una reflexión *explícita* sobre el origen y la función de lo escrito (esta explicitación no se encuentra en toda filosofía y sería preciso interrogar las condiciones de su emergencia o de su ocultación) se organiza aquí en un discurso filosófico que, esta vez, como toda filosofía, presupone la simplicidad del origen, la continuidad de toda derivación, de toda producción, de todo análisis, la homogeneidad de todos los órdenes. La analogía es un concepto capital en el pensamiento de Condillac. Elijo también este ejemplo porque el análisis «que dibuja» el origen y la función de la escritura se sitúa, de manera en cierto modo no crítica, *bajo la autoridad de la categoría de comunicación*[i]. Si los hombres escriben es porque tienen algo que comunicar, porque lo que tienen que comunicar, es su «pensamiento», sus «ideas», sus representaciones. El pensamiento representativo precede y rige la comunicación que transporta la

«idea», el contenido significado, porque los hombres se encuentran ya en situación de comunicar y de comunicarse su pensamiento cuando inventan, de manera continua, este medio de comunicación que es la escritura. He aquí en pasaje del capítulo XVIII de la Segunda parte («Sobre el lenguaje y el método»), Sección primera («Sobre el origen y los progresos del lenguaje») (La escritura es entonces una modalidad del lenguaje y señala un progreso continuo en una comunicación de esencia lingüística), párrafo XIII, «Sobre la escritura»: «Los hombres en estado de comunicarse sus pensamientos por sonidos sintieron la necesidad de imaginar nuevos signos apropiados para perpetuarlos y para *hacerlos conocer* a las personas *ausentes*» (subrayo este valor de *ausencia* que, interrogado de nuevo, correrá el riesgo de introducir una cierta ruptura en la homogeneidad del sistema). Desde el momento en que los hombres están ya en estado de «comunicar sus pensamientos», y de hacerlo por medio de sonidos (lo cual es, según Condillac, una segunda etapa, cuando el lenguaje articulado viene a suplir al lenguaje de acción, principio único y radical de todo lenguaje), el nacimiento y el progreso de la escritura seguirán una línea recta, simple y continua. La historia de la escritura estará de acuerdo con una ley de economía mecánica: ganar el mayor espacio y tiempo por medio de la más cómoda abreviación; esto no tendrá nunca el menor efecto sobre la estructura y el contenido de sentido (de las ideas) a que deberá servir de vehículo. El mismo contenido, antes comunicado por gestos y sonidos, será transmitido en lo sucesivo por la escritura, y sucesivamente por diferentes modos de notación, desde la escritura pictográfica, hasta la escritura alfabética, pasando por la escritura jeroglífica de los egipcios y por la escritura ideográfica de los chinos. Condillac prosigue: «Entonces la imaginación no les representará sino las *mismas* imágenes que ya habían expresado por medio de acciones y por medio de palabras, y que desde el comienzo, habían hecho al lenguaje figurado y metafórico. *El medio más natural* fue, por tanto, dibujar las imágenes de las cosas. *Para expresar la idea* de un hombre o de un caballo, se representará la forma del uno o del otro, y el primer ensayo de escritura no fue sino una simple pintura.» (Subrayado mío).

El carácter representativo de la comunicación escrita -la escritura como cuadro, reproducción, imitación de su contenido- será el rasgo invariante de todos los progresos subsiguientes. El concepto de *representación* es indisociable aquí de los de *comunicación* y de *expresión* que he subrayado en el texto de Condillac. La representación, ciertamente, se complicará, se darán descansos y grados suplementarios, se convertirá en representación de representación en las escrituras jeroglíficas, ideográficas, luego fonéticas-alfabéticas, pero la estructura representativa que señala el primer grado de la comunicación expresiva, la relación idea/signo, nunca será relevada ni transformada. Describiendo la historia

de los tipos de escritura, su derivación continua a partir de un común radical, que no es nunca desplazado y procura una especie de comunidad de participación analógica entre todas las escrituras, concluye Condillac (es prácticamente una cita de Warburton como casi todo el capítulo): «He aquí la historia general de la escritura conducida por una *gradación simple*, desde el estado de la pintura hasta el de la letra, pues las letras son *los últimos pasos* que quedan tras las marcas chinas, que, por una parte, participan de la naturaleza de los jeroglíficos egipcios, y, por la otra, participan de las letras precisamente de la misma manera que los jeroglíficos egipcios participan de las pinturas mejicanas y de los caracteres chinos. Estos caracteres son tan cercanos a nuestra escritura que un alfabeto *disminuye simplemente* la molestia de su número, y es su *compendio sucinto*.»

Habiendo puesto en evidencia este motivo de la reducción económica, *homogénea y mecánica*, volvemos ahora sobre esta noción de *ausencia* que he señalado de paso en el texto de Condillac. ¿Cómo está determinada en él?

1) Es inicialmente la ausencia de destinatario. Se escribe para comunicar algo a los ausentes. La ausencia del emisor, del destinatario, en la señal que aquél abandona, que se separa de él y continúa produciendo efectos más allá de su presencia y de la actualidad presente de su querer decir, incluso más allá de su misma vida, esta ausencia que pertenece, sin embargo, a la estructura de toda escritura -y añadiré, más adelante de todo lenguaje en general-, esta ausencia no es interrogada por Condillac.

2) La ausencia de la que habla Condillac está determinada de la manera más clásica, como una modificación continua, una extenuación progresiva de la presencia. La representación *suple* regularmente la presencia. Pero, articulando todos los momentos de la experiencia en tanto que se compromete en la significación («suplir» es uno de los conceptos operatorios más decisivos y más frecuentemente utilizado en el *Ensayo* de Condillac)[ii], esta operación de suplementación no es exhibida como ruptura de presencia sino como reparación y modificación continua, homogénea de la presencia en la representación.

No puedo analizar aquí todo lo que, en la filosofía de Condillac, y en otras partes, presupone este concepto de ausencia como modificación de la presencia. Observemos solamente aquí que rige otro concepto operatorio (opongo aquí clásicamente y por comodidad *operatorio y temático*) también decisivo del *Ensayo*: *marcar* [*tracer*] y *volver a marcar* [*retracer*]. De la misma manera que el concepto de suplencia, el concepto de marca [*trace*] podría estar determinado de otra manera que como lo hace Condillac. Marcar [*Tracer*] quiere

decir, según él, expresar, representar, recordar, hacer presente («la pintura debe su origen probablemente a la necesidad de marcar [*tracer*] así nuestros pensamientos, y esta necesidad sin duda ha cooperado a conservar el lenguaje de acción como aquel que podría ser más fácilmente pintado») («Sobre la escritura», pág. 128). El signo nace al mismo tiempo que la imaginación y la memoria, en el momento en que es exigido por la ausencia del objeto en la percepción presente («La memoria, como hemos visto, no consiste más que en el poder de recordarnos los signos de nuestras ideas, o las circunstancias que las han acompañado, y este poder no tiene lugar excepto por la *analogía de los signos* [subrayo: este concepto de analogía, que organiza todo el sistema de Condillac, asegura en general todas las continuidades y en particular la de la presencia en la ausencia] que hemos elegido y por el orden que hemos puesto entre nuestras ideas, los objetos que deseamos recordar [*retracer*], se refieren a algunas de nuestras presentes necesidades») (1, 11, cap. IV, 39). Esto es verdad en todos los órdenes de signos que distingue Condillac (arbitrarios, accidentales e incluso naturales, distinción que matiza Condillac y sobre ciertos puntos vuelven a ser el motivo de discusión en sus Cartas a Cramer). La operación filosófica que Condillac denomina también «volver a marcar» [*retracer*] consiste en remontar por vía de análisis y de descomposición continua el movimiento de derivación genética que conduce de la sensación simple y de la percepción presente al edificio complejo de la representación: de la presencia originaria a la lengua del cálculo más formal.

Sería fácil mostrar que, en su principio, este tipo de análisis de la significación escrita no comienza ni termina con Condillac. Si decimos ahora que este análisis es «ideológico», no es inicialmente para oponer sus nociones a conceptos científicos o para referirse al uso a menudo dogmático -podríamos también decir «ideológico»- que se hace de esta palabra de ideología tan raramente interrogada hoy en su posibilidad y en su historia. Si yo defino como ideológicas las nociones de tipo condillaciano, es porque, sobre el fondo de una vasta, poderosa y sistemática tradición filosófica dominada por la evidencia de la *idea (eidos, idea)* cortan el campo de reflexión de los «ideólogos» franceses que, en el surco de Condillac, elaboran una teoría del signo como representación de la idea que en sí misma representa la cosa percibida. La comunicación desde este momento sirve de vehículo a una representación como contenido ideal (lo que se llamará el sentido); y la escritura es una especie de esta comunicación general. Una especie: una comunicación que comporta una especialidad relativa en el interior de un género.

Si ahora nos preguntamos cuál es, en este análisis, el predicado esencial de esta *diferencia específica*, volveremos a encontrar a la *ausencia*.

Adelanto aquí las dos proposiciones o las dos hipótesis siguientes:

1) Puesto que todo signo, tanto en el «lenguaje de acción» como en el lenguaje articulado (antes incluso de la intervención de la escritura en el sentido clásico), supone una cierta ausencia (que está por determinar), es preciso que la ausencia en el campo de la escritura sea de un tipo original si queremos reconocerle alguna especificidad al signo escrito.

2) Si por casualidad el predicado así admitido para caracterizar la ausencia propia a la escritura conviniese a todas las especies de signo y de comunicación, se seguiría un desplazamiento general: la escritura ya no sería una especie de comunicación y todos los conceptos a cuya generalidad se subordinaba la escritura (el concepto mismo como sentido, idea o incautación del sentido y de la idea, el concepto de comunicación, de signo, etc.) aparecerían como no críticos, mal formados o destinados más bien a asegurar la autoridad y la fuerza de un cierto discurso histórico.

Tratemos pues, tomando siempre como punto de partida este discurso clásico, de caracterizar esta ausencia que parece intervenir de manera específica en el funcionamiento de la escritura.

Un signo escrito se adelanta en ausencia del destinatario. ¿Cómo calificar esta ausencia? Se podrá decir que en el momento en que yo escribo, el destinatario puede estar ausente de mi campo de percepción presente. Pero esta ausencia ¿no es sólo una presencia lejana, diferida o, bajo una forma u otra, idealizada en su representación? No lo parece, o al menos esta distancia, esta separación, este aplazamiento, esta diferencia deben poder ser referidas a un cierto absoluto de la ausencia para que la estructura de escritura, suponiendo que exista la escritura, se constituya. Ahí es donde la diferencia como escritura no podría ser ya una modificación (ontológica) de la presencia. Es preciso si ustedes quieren, que mi «comunicación escrita» siga siendo legible a pesar de la desaparición absoluta de todo destinatario determinado en general para que posea su función de escritura, es decir, su legibilidad. Es preciso que sea repetible -reiterable- en la ausencia absoluta del destinatario o del conjunto empíricamente determinable de destinatarios. Esta iterabilidad (*iter*, de nuevo vendría de *itara*, «otro» en sánscrito, y todo lo que sigue puede ser leído como la explotación de esta lógica que liga la repetición a la alteridad) estructura la marca de escritura misma, cualquiera que sea además el tipo de escritura (pictográfica, jeroglífica, ideográfica, fonética, alfabética, para servirse de estas viejas categorías). Una escritura que no fuese estructuralmente legible -reiterable- más allá de la muerte del destinatario no sería una escritura. Aunque esto sea, parece, una evidencia, no quiero hacerla admitir a este título y voy a examinar la última objeción que

podría hacerse a esta proposición. Imaginemos una escritura cuyo código sea lo suficientemente idiomático como para no haber sido instaurado y conocido, como cifra secreta más que por dos «sujetos». ¿Diremos todavía que en la muerte del destinatario, incluso de los dos compañeros, la marca dejada por uno de ellos sigue siendo una escritura? Si, en la medida en que regulada por un código, aunque desconocido y no lingüístico, está constituida, en su identidad de marca, por su iterabilidad, en la ausencia de éste o aquél, en el límite, pues, de todo sujeto empíricamente determinado. Esto implica que no hay código-organon de iterabilidad que sea estructuralmente secreto. La posibilidad de repetir, y en consecuencia, de identificar las marcas está implícita en todo código, hace de éste una clave comunicable, transmisible, descifrable, repetible por un tercero, por tanto por todo usuario posible en general. Toda escritura debe, pues, para ser lo que es, poder funcionar en la ausencia radical de todo destinatario empíricamente determinado en general. Y esta ausencia no es una modificación continua de la presencia, es una ruptura de presencia, la «muerte» o la posibilidad de la «muerte» del destinatario inscrita en la estructura de la marca (en este punto hago notar de paso que el valor o el efecto de transcendentalidad se liga necesariamente a la posibilidad de la escritura y de la «muerte» así analizadas). Consecuencia quizá paradójica del recurrir en este momento a la repetición y al código: la disrupción, en último análisis, de la autoridad del código como sistema finito de reglas; la destrucción radical, al mismo tiempo, de todo contexto como protocolo de código. Vamos a volver a ello en un instante.

Lo que vale para el destinatario, vale también por las mismas razones para el emisor o el productor. Escribir es producir una marca que constituirá una especie de máquina productora a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y a reescribir. Cuando digo mi futura desaparición es para hacer esta proposición inmediatamente aceptable. Debo poder decir mi desaparición simplemente, mi no-presencia en general, y por ejemplo la no-presencia de mi querer-decir, de mi intención-de-significación, de mi querer-comunicar-esto, en la emisión o en la producción de la marca. Para que un escrito sea un escrito es necesario que siga funcionando y siendo legible incluso si lo que se llama el autor del escrito no responde ya de lo que ha escrito, de lo que parece haber firmado, ya esté ausente provisionalmente ya este muerto, o en general no haya sostenido con su intención o atención absolutamente actual y presente, con la plenitud de su querer-decir, aquello que parece haberse escrito «en su nombre». Se podría volver a hacer aquí el análisis esbozado hace un momento sobre el destinatario. La situación del escritor y del firmante es, en lo que respecta al escrito, fundamentalmente la misma que la del lector. Esta desviación esencial que considera a la escritura como estructura reiterativa, separada de toda responsabilidad absoluta, de la *conciencia* como autoridad de

última instancia, huérfana y separada desde su nacimiento de la asistencia de su padre, es lo que Platón condenaba en el *Fedro*. Si el gesto de Platón, es, como yo lo creo, el movimiento filosófico por excelencia, en él medimos lo que está en juego.

Antes de precisar las consecuencias inevitables de estos rasgos nucleares de toda escritura (a saber: 1) la ruptura con el horizonte de la comunicación como comunicación de las conciencias o de la presencia o como transporte lingüístico o semántico del querer-decir; 2) la sustracción de toda escritura al horizonte semántico o al horizonte hermenéutico que, en tanto al menos que horizonte de sentido, se deja estallar por la escritura; 3) la necesidad de *separar*, de alguna manera, del concepto de polisemia lo que he llamado en otra parte *diseminación* y que es también el concepto de la escritura; 4) la descalificación o el límite del concepto de contexto, «real» o «lingüístico», del que la escritura hace imposibles la determinación teórica o la saturación empírica o insuficientes con todo rigor), yo quería demostrar que los rasgos que se pueden reconocer en el concepto clásico y rigurosamente definido de escritura son generalizables. Serían válidos no sólo para todos los órdenes de signos y para todos los lenguajes en general, sino incluso, más allá de la comunicación semio-lingüística, para todo el campo de lo que la filosofía llamaría la experiencia, incluso la experiencia del ser: la llamada «presencia».

¿Cuáles son, en efecto, los predicados esenciales en una determinación minimal del concepto clásico de escritura?

1) Un signo escrito, en el sentido corriente de esta palabra, es así, una marca que permanece, que no se agota en el presente de su inscripción y que puede dar lugar a una repetición en la ausencia y más allá de la presencia del sujeto empíricamente determinado que en un contexto dado la ha emitido o producido. Por ello se distingue, tradicionalmente al menos, la «comunicación escrita» de la «comunicación oral».

2) Al mismo tiempo, un signo escrito comporta una fuerza de ruptura con su contexto, es decir, el conjunto de las presencias que organizan el momento desde su inscripción. Esta fuerza de ruptura no es un predicado accidental, sino la estructura misma de lo escrito. Si se trata del contexto denominado «real», lo que acabo de adelantar es muy evidente. Forman parte de este pretendido contexto real un cierto «presente» de la inscripción, la presencia del escritor en lo que ha escrito, todo el medio ambiente y el horizonte de su experiencia y sobre todo la intención, el querer decir, que animaría en un momento dado su inscripción. Pertenece al signo el ser lisible con derecho incluso si el momento de su producción se ha perdido irremediablemente e incluso si no sé lo que su

pretendido autor-escritor ha querido decir en conciencia y en intención en el momento en que ha escrito, es decir, abandonado a su deriva, esencial. Tratándose ahora del contexto semiótico e interno, la fuerza de ruptura no es menor: a causa de su iterabilidad esencial, siempre podemos tomar un sintagma escrito fuera del encadenamiento en el que está tomado o dado, sin hacerle perder toda posibilidad de funcionamiento, si no toda posibilidad de «comunicación», precisamente. Podemos, llegado el caso, reconocerle otras inscribiéndolo o *injertándolo* en otras cadenas. Ningún contexto puede cerrarse sobre él. Ni ningún código, siendo aquí el código a la vez la posibilidad y la imposibilidad de la escritura, de su iterabilidad esencial (repetición/alteridad).

3) Esta fuerza de ruptura se refiere al espaciamiento que constituye el signo escrito: espaciamiento que lo separa de los otros elementos de la cadena contextual interna (posibilidad siempre abierta de ser sacado y de ser injertado), pero también de todas las formas de referente presente (pasado o por venir en la forma modificada del presente pasado o por venir), objetivo o subjetivo. Este espaciamiento no es la simple negatividad de una laguna, sino el surgimiento de la marca. No permanece, pues, como trabajo de lo negativo al servicio del sentido del concepto vivo, de *telos, dependiente [relevable]* y reducible en el *Aufhebung* de una dialéctica.

Estos tres predicados con todo el sistema que aquí se adjunta, ¿se reservan, como tan a menudo se cree, a la comunicación «escrita», en el sentido estricto de esta palabra? ¿No los encontramos de nuevo en todo lenguaje, por ejemplo en el lenguaje hablado y en el límite en la totalidad de la «experiencia» en tanto que ésta no se separa de este campo de la marca, es decir, en la red de borrarse y de la diferencia, de unidades de iterabilidad, de unidades separables de su contexto interno o externo y separables de sí mismas, en tanto que la iterabilidad misma que constituye su identidad no les permite nunca ser una unidad de identidad consigo misma?

Consideremos un elemento cualquiera del lenguaje hablado, una unidad pequeña o grande. La primera condición para que funcione: su localización respecto a un código; pero prefiero no comprometer demasiado este concepto de código que no me parece seguro; digamos que una cierta identidad de este elemento (marca, signo, etc.) debe permitir el reconocimiento y la repetición del mismo. A través de las variaciones empíricas del tono, de la voz, etc., llegado el caso de un cierto acento, por ejemplo, es preciso poder reconocer la identidad, digamos, de una forma significativa. ¿Por qué es esta identidad paradójicamente la división o la disociación consigo misma que va a hacer de este signo fónico un grafema? Esta unidad de la forma significativa no se constituye sino por su iterabilidad, por la posibilidad de ser repetida en la ausencia no solamente de su

«referente», lo cual es evidente, sino en la ausencia de un significado determinado o de la intención de significación actual, como de toda intención de comunicación presente. Esta posibilidad estructural de ser separado del referente o del significado (por tanto, de la comunicación y de su contexto) me parece que hace de toda marca, aunque sea oral, un grafema en general, es decir, como ya hemos visto, la *permanencia* no-presente de una marca diferencial separada de su pretendida «producción» u origen. Y yo extendería esta ley incluso a toda «experiencia» en general si aceptamos que no hay experiencia de presencia *pura*, sino sólo cadenas de marcas diferenciales.

Quedémonos un poco en este punto y volvamos sobre esta ausencia de referente e incluso del sentido significado, por tanto de la intención de significación correlativa. La ausencia del referente es una posibilidad admitida con bastante facilidad hoy día. Esta posibilidad no es sólo una eventualidad empírica. Construye la marca; y la presencia eventual del referente en el momento en que es designado nada cambia de la estructura de una marca que implica que puede pasarse sin él. Husserl en sus *Investigaciones lógicas*, había analizado muy rigurosamente esta posibilidad. Se trata de una posibilidad doble:

1) Un enunciado cuyo objeto no es imposible, sino solamente posible puede muy bien ser proferido y oído sin que su objeto real (su referente) esté presente, ya sea ante el que produce el enunciado o ante quien lo recibe. Si mirando por la ventana digo: «El cielo es azul», este enunciado será inteligible (digamos provisionalmente, si ustedes quieren, comunicable) incluso si el interlocutor no ve el cielo; incluso si yo mismo no lo veo, si lo veo mal, si me equivoco o si quiero engañar a mi interlocutor. No es que siempre sea así; pero es algo propio de la estructura de posibilidad de este enunciado el poder formarse y poder funcionar como referencia vacía o separada de su referente. Sin esta posibilidad, que es también la iterabilidad general, generable y generalizadora de toda marca, no habría enunciado.

2) La ausencia del significado. También lo analiza Husserl. La juzga siempre posible, incluso si, según la axiología y la teleología que gobierna su análisis, juzga esta posibilidad inferior, peligrosa o «crítica»: abre el fenómeno de *crisis* del sentido. Esta ausencia del sentido se puede escalar según tres formas:

A) Puedo manejar símbolos sin animarlos, de manera activa y actual, de atención y de intención de significación (crisis del simbolismo matemático, según Husserl). Husserl insiste mucho sobre el hecho de que esto no impide que el signo funcione: la crisis o la vaciedad del sentido matemático no limita el

progreso técnico (la intervención de la escritura es decisiva aquí, como lo observa el propio Husserl en *El origen de la geometría*).

B) Ciertos enunciados pueden tener un sentido mientras que están privados de significación objetiva. «El círculo es cuadrado» es una proposición provista de sentido. Tiene suficiente sentido como para que yo pueda juzgarla falsa o contradictoria (*widersinnig* y no *sinnlos*, dice Husserl). Sitúo este ejemplo bajo la categoría de ausencia de significado, aunque aquí la tripartición significante/significado/ referente no sea pertinente para dar cuenta del análisis de Husserl. «Círculo cuadrado» señala la ausencia de un referente, ciertamente, la ausencia también de cierto significado, pero no la ausencia de sentido. En estos dos casos, la crisis del sentido (no-presencia en general, ausencia como ausencia del referente-de la percepción -o del sentido- de la intención de significación actual) está siempre ligada a la posibilidad esencial de la escritura; y esta crisis no es un accidente, una anomalía factual y empírica del lenguaje hablado, es también la posibilidad positiva y la estructura interna, desde un cierto afuera.

C) Hay, por fin, lo que Husserl llama *sinmlosigkeit* o agramaticalidad. Por ejemplo, «el verde es o» o «abracadabra». En estos últimos casos, Husserl considera que no hay lenguaje, al menos ya no hay lenguaje lógico, ya no hay lenguaje de conocimiento, tal como Husserl lo comprende de manera teleológica, ya no hay lenguaje apropiado a la posibilidad de la intuición de objetos dados en persona y significados en *verdad*. Aquí nos hallamos ante una dificultad decisiva. Antes de detenerme en ella, notemos, como un punto que toca a nuestro debate sobre la comunicación, que el primer interés del análisis husserliano al que aquí me refiero (extrayéndolo precisamente, hasta cierto punto, de su contexto y de su horizonte teleológico y metafísico, operación de la cual debemos preguntarnos cómo y por qué es todavía posible), es pretender y, me parece, llegar, de una cierta manera, a disociar rigurosamente el análisis del signo o de la expresión (*Ausdruck*) como signo significante, que quiere decir (*bedeutsame Zeichen*), de todo fenómeno de comunicación[iii].

Retomemos el caso de la *sinnlosigkeit* agramatical. Lo que interesa a Husserl en las *Investigaciones lógicas*, es el sistema de reglas de una gramática universal, no desde un punto de vista lingüístico, sino desde un punto de vista lógico y epistemológico. En una nota importante de la segunda edición[iv], precisa que se trata aquí, para él, de gramática pura *lógica*, es decir de las condiciones universales de posibilidad para una morfología de las significaciones en sus relaciones de conocimiento con un objeto posible, no de una gramática pura en *general*. Considerada desde un punto de vista psicológico o lingüístico. Así pues, solamente en un contexto determinado por una voluntad de saber, por una intención epistémica, por una relación consciente con el objeto como objeto

de conocimiento en un horizonte de verdad, en este campo contextual orientado «el verde es o» es inaceptable. Pero, como «el verde es o» o «abracadabra» no constituyen su contexto en sí mismos nada impide que funcionen en otro contexto a título de marca significante (o de índice, diría Husserl). No sólo en el caso contingente en el que, por la traducción del alemán al francés «el verde es o» podría cargarse de gramaticalidad, al convertirse o (*oder*) en la audición en dónde (marca de lugar): «Dónde ha ido el verde (del césped: dónde esta el verde)», «¿Dónde ha ido el vaso en el que iba a darle de beber?». Pero incluso «el verde es o» (*The green is either*) significa todavía *ejemplo de agramaticalidad*. Yo querría insistir sobre esta posibilidad; posibilidad de sacar y de injertar en una cita que pertenece a la estructura de toda marca, hablada o escrita, y que constituye toda marca en escritura antes mismo y fuera de todo horizonte de comunicación semiolingüístico; en escritura, es decir, en posibilidad de funcionamiento separado, en un cierto punto, de su querer-decir «original» y de su pertenencia a un contexto saturable y obligatorio. Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser *citado*, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable. Esto no supone que la marca valga fuera de contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto. Esta citacionalidad, esta duplicación o duplicidad, esta iterabilidad de la marca no es un accidente o una anomalía, es eso (normal/anormal) sin lo cual una marca no podría siquiera tener un funcionamiento llamado «normal». ¿Qué sería una marca que no se pudiera citar? ¿Y cuyo origen no pudiera perderse en el camino?

LOS PARÁSITOS. ITER, LA ESCRITURA: QUE QUIZÁ NO EXISTE

Propongo ahora elaborar un poco más esta cuestión apoyándome -pero también para atravesarla igualmente- en la problemática de lo *performativo*. Esto nos interesa aquí por varios conceptos.

1) Inicialmente, Austin parece, por la insistencia que aporta al análisis de la perlocución y sobre todo de la ilocución, no considerar los actos de habla sino como actos de comunicación. Esto es lo que conserva su presentador francés al citar a Austin: «Al comparar la enunciación *constativa* (es decir, la afirmación clásica, concebida la mayoría de las veces como una «descripción» verdadera o falsa de los hechos) con la enunciación *performativa* (del inglés *performative*, es

decir, la que nos permite hacer algo por medio de la palabra misma), Austin ha sido conducido a considerar *toda* enunciación digna de este nombre (es decir, destinada a *comunicar* lo que excluiría por ejemplo los tacos [jurons-réflexes]) como algo que es en primer lugar y antes que nada un *acto de habla* producido en la situación *total* en la que se encuentran los interlocutores (*How to do things with words*, pág. 147).» (G. Lang, Introducción a la traducción francesa a la que me referiré en adelante, página 19).

2) Esta categoría de comunicación es relativamente original. Las nociones austinianas de ilocución y de perlocución no designan el transporte o el paso de un contenido de sentido, sino de alguna manera la comunicación de un movimiento original (que se definirá en una teoría general de la acción), una operación y la producción de un efecto. Comunicar, en el caso del performativo, si algo semejante existe con todo rigor y en pureza (me sitúo por el momento en esta hipótesis y en esta etapa del análisis), sería comunicar una fuerza por el impulso de una marca.

3) A diferencia de la afirmación clásica, del enunciado constativo, el performativo no tiene su referente (pero aquí esta palabra no viene bien sin duda, y es el interés del descubrimiento) fuera de él o en todo caso antes que él y frente a él. No describe algo que existe fuera del lenguaje y ante él. Produce o transforma una situación, opera; y si se puede decir que un enunciado constativo efectúa también algo y transforma siempre una situación, no se puede decir que esto constituya su estructura interna, su función o su destino manifiestos como en el caso del performativo.

4) Austin ha debido sustraer el análisis del performativo a la autoridad del valor de verdad, a la oposición verdadero/falso[v], al menos bajo su forma clásica y sustituirlo por el valor de fuerza, de diferencia de fuerza (*illocutionary o perlocutionary force*). (Esto es lo que, en este pensamiento que es nada menos que nietzscheano, me parece señalar hacia Nietzsche; éste se ha reconocido a menudo una cierta afinidad con una vena del pensamiento inglés).

Por estas cuatro razones, al menos, podría parecer que Austin ha hecho estallar el concepto de comunicación como concepto puramente semiótico, lingüístico o simbólico. El performativo es una comunicación que no se limita esencialmente a transportar un contenido semántico ya constituido y vigilado por una intención de verdad (de *desvelamiento* de lo que está en su ser o de *adecuación* entre un enunciado judicativo y la cosa misma). Y sin embargo - es al menos lo que ahora querría tratar de indicar-, todas las dificultades encontradas por Austin en un análisis paciente, abierto, aporético, en constante transformación, a menudo más fecundo en el reconocimiento de sus puntos

muestran que en sus posiciones, me parece que tienen una raíz común. Esta: Austin no ha tenido en cuenta lo que, en la estructura de la *locución* (o sea, antes de toda determinación ilocutoria o perlocutoria), comporta ya este sistema de predicados que yo denomino *grafemáticos en general* y trastorna por este hecho todas las oposiciones ulteriores cuya pertinencia, pureza, rigor, ha intentado en vano fijar Austin.

Para mostrarlo, debo considerar como conocido y evidente que los análisis de Austin exigen un valor de *contexto* en permanencia, e incluso de contexto exhaustivamente determinable, directa o teleológicamente; y la larga lista de fracasos (*infelicities*) de tipo variable que pueden afectar al acontecimiento del performativo viene a ser un elemento de lo que Austin llama el contexto total[vi] siempre. Uno de estos elementos esenciales -y no uno entre otros- sigue siendo clásicamente la conciencia, la presencia consciente de la intención del sujeto hablante con respecto a la totalidad de su acto locutorio. Por ello, la comunicación performativa vuelve a ser comunicación de un sentido intencional[vii], incluso si este sentido no tiene referente en la forma de una cosa o de un estado de cosas anterior o exterior. Esta presencia consciente de los locutores o receptores que participan en la realización de un performativo, su presencia consciente e intencional en la totalidad de la operación implica teleológicamente que ningún *resto* escapa a la totalización presente. Ningún resto, ni en la definición de las convenciones exigidas ni en el contexto interno y lingüístico, ni en la forma gramatical ni en la determinación semántica de las palabras empleadas; ninguna polisemia irreductible, es decir, ninguna «diseminación» que escape al horizonte de la unidad del sentido. Cito las dos primeras conferencias de *How to do things with words*: «Digamos, de una manera general, que es siempre necesario que las *circunstancias* en las que las palabras se pronuncian sean de una cierta manera (o de varias maneras) *apropiadas*, y que habitualmente es necesario que incluso el que habla, u otras personas, ejecuten *también* ciertas *acciones* [*autres actions*] - acciones «físicas» o «mentales» o incluso actos que consisten en pronunciar ulteriormente otras palabras. Así, para bautizar un barco, es esencial que yo sea la persona *designada* para hacerlo; que para casarme (cristianamente) es esencial que yo no esté ya casado con una mujer viva, mentalmente sano, y divorciado etc. Para que se formalice una apuesta, es necesario en general que la provisión de la apuesta haya sido aceptada por un interlocutor (que ha debido hacer algo, decir «De acuerdo», por ejemplo). Y difícilmente podríamos hablar de un don si yo *digo* «Te lo doy», pero no teniendo el objeto en cuestión. Hasta aquí todo va bien» (pág. 43). En la Segunda Conferencia, después de haber desechado, como hace con regularidad, el criterio gramatical, Austin examina la posibilidad y el origen de los fracasos o de las «desgracias» de la enunciación performativa. Define entonces las seis condiciones indispensables, si no suficientes, de éxito. A través de los valores de «convencionalidad», de «corrección» y de «integralidad» que intervienen en esta definición, encontramos necesariamente las de contexto exhaustivamente definible, de conciencia libre y presente en la totalidad de la operación, de querer-decir absolutamente pleno y señor de sí mismo: jurisdicción teleológica de un campo total en el que la *intención* sigue siendo el centro organizador[viii]. El paso de Austin es bastante notable y típico de esta tradición filosófica con la cual él quería tener tan pocas ligaduras. Consiste

en reconocer que la posibilidad de lo negativo (aquí, las *infelicités*) es una posibilidad ciertamente estructural, que el fracaso es un riesgo esencial de las operaciones consideradas; luego, en un gesto casi *inmediatamente simultáneo*, en el nombre de una especie de regulación ideal, en excluir este riesgo como riesgo accidental, exterior, y no decir nada sobre el fenómeno de lenguaje considerado. Esto es tanto más curioso, en todo rigor insostenible, cuanto que Austin denuncia con ironía el *fetichismo* de la oposición *value/fact*.

Así por ejemplo, a propósito de la convencionalidad sin la cual no hay performativo, Austin reconoce que *todos* los actos convencionales están *expuestos* al fracaso: «... parece inicialmente evidente que el fracaso -por más que haya comenzado a interesarnos vivamente (o no haya conseguido hacerlo) a propósito de ciertos actos que consisten (totalmente o en parte) en *pronunciar palabras*-, sea un mal al que están expuestos *todos* los actos que tienen el carácter de un rito o de una ceremonia: así pues, todos los *actos convencionales*. No es, por supuesto, que *todo* ritual esté expuesto a todas las formas de fracaso (además, todas las enunciaciones performativas no lo están tampoco)» (pág. 52. Subraya Austin).

Además de todas las cuestiones que plantea esta noción históricamente tan sedimentada de «convención», es preciso subrayar aquí:

1) Que Austin no parece considerar en este lugar preciso más que la convencionalidad que forma la *circunstancia* del enunciado, su cerco contextual y no una cierta convencionalidad intrínseca de lo que constituye la locución misma, todo lo que se resumirá para ir aprisa bajo el título problemático de la «arbitrariedad del signo»; lo cual extiende, agrava y radicaliza la dificultad. El «rito» no es una eventualidad, es, en tanto que iterabilidad, un rasgo estructural de toda marca.

2) Que el valor de riesgo o de exposición al fracaso, por más que pueda afectar *a priori*, reconoce Austin, a la totalidad de los actos convencionales, no es interrogado, como predicado esencial o como *ley*. Austin no se pregunta qué consecuencias se derivan del hecho de que un posible -que un riesgo posible-sea *siempre* posible, sea de alguna manera una posibilidad necesaria. Y si, reconociéndole una posibilidad necesaria semejante de fracaso, éste es todavía un accidente. ¿Qué es un éxito cuando la posibilidad de fracaso continúa constituyendo su estructura?

La oposición éxito/fracaso de la ilocución o de la perlocución parece, pues, aquí muy insuficiente y muy derivada. Presupone una elaboración general y sistemática de la estructura de locución que evitaría esta alternancia sin fin de la esencia y del accidente. Ahora bien, esta «teoría general», es muy significativo

que Austin la rechace, la aplase al menos dos veces, especialmente en la Segunda Conferencia. Dejo de lado la primera exclusión («No quiero entrar aquí en la teoría general, en muchos casos de este tipo, podemos decir incluso que el acto será “vacío” (o que se podría considerar como “vacío” por el hecho de la obligación o de una influencia indebida), etc.; y supongo que una teoría general muy sabia podría cubrir a la vez lo que hemos llamado fracasos y esos otros accidentes “desgraciados” que ocurren en la producción de acciones (en nuestro caso, los que contienen una enunciación performativa). Pero dejaremos de lado este género de desgracias; debemos solamente acordarnos de que pueden producirse siempre acontecimientos semejantes, y *se producen siempre, de hecho*, en algún caso que discutíamos. Podrían figurar normalmente bajo la rúbrica de “circunstancias atenuantes” o de “factores que disminuyen o anulan la responsabilidad del agente”, etc.»; pág. 54, subrayado mío). El segundo acto de esta exclusión concierne más directamente a nuestro propósito. Se trata justamente de la posibilidad para toda enunciación performativa (*y a priori* para cualquier otra) de ser «citada». Ahora bien, Austin excluye esta eventualidad (y la teoría general que daría cuenta de ella) con una especie de empeño lateral, lateralizante, pero por ello tanto más significativo. Insiste sobre el hecho de que esta posibilidad sigue siendo *anormal, parasitaria*, que constituye una especie de extenuación, incluso de agonía del lenguaje que es preciso mantener fuertemente a distancia o de la que es preciso desviarse resueltamente. Y el concepto de lo «ordinario», por tanto de «lenguaje ordinario» al que entonces recurre está muy marcado por esta exclusión. Se vuelve tanto más problemático, y antes de mostrarlo, sin duda, es preferible que lea simplemente un párrafo de esta Segunda Conferencia:

«II. En segundo lugar: en tanto que *enunciación*, nuestros performativos están expuestos *igualmente* a ciertas especies de males que alcanzan a *toda* enunciación. Estos males también -además de que pueden ser situados en una teoría más general-, queremos excluirlos expresamente de nuestro propósito presente. Pienso en éste, por ejemplo: una enunciación performativa será hueca o vacía de una manera particular, si, por ejemplo, es formulada por un actor en escena, o introducida en un poema, o emitida en un soliloquio. Pero esto se aplica de manera análoga a cualquier enunciación; se trata de un viraje (*sea-change*), debido a circunstancias especiales. Es claro que en tales circunstancias el lenguaje no se emplea *seriamente* [subrayado mío, J. D.], y de manera particular, sino que se trata de un uso *parasitario* con relación al uso normal -parasitismo, cuyo estudio depende del dominio de la *decoloración* del lenguaje. Todo esto lo *excluimos*, pues, de nuestro estudio. Nuestras enunciaciones performativas, felices o no, deben ser entendidas como pronunciadas en circunstancias ordinarias» (pág. 55). Austin excluye, pues, con

todo lo que llama el *sea-change*, lo «no-serio», lo «parasitario», la «decoloración», lo «no-ordinario» (y con toda la teoría general que, al dar cuenta de ello, ya no estaría gobernada por estas oposiciones), aquello que reconoce, sin embargo, como la posibilidad abierta a toda enunciación. La escritura ha sido también tratada siempre como un «parásito» por la tradición filosófica, y la aproximación no tiene nada de aventurado [hasardeux].

Yo planteo entonces la siguiente pregunta: ¿es esta posibilidad general forzosamente la de un fracaso o de una trampa en la que puede *caer* el lenguaje o perderse como en un abismo situado fuera o delante de él? ¿Qué hay en esto el *parasitismo*? En otros términos, ¿la generalidad del riesgo admitido por Austin *rodea*? el lenguaje como una suerte de *foso*, de lugar de perdición externo del que la locución podría siempre no salir, cosa que podría evitar quedándose en su casa, al abrigo de su esencia o de su *telos*? ¿O bien este riesgo es, por el contrario su condición de posibilidad interna y positiva?, ¿este afuera su adentro?, ¿la fuerza misma y la ley de su surgimiento? En este último caso, qué significaría un lenguaje, «ordinario» definido por la exclusión de la ley misma del lenguaje. Al excluir la teoría general de este parasitismo estructural, Austin, que pretende, sin embargo, describir los hechos y los acontecimientos del lenguaje ordinario, ¿no nos hace pasar por lo ordinario una determinación teleológica y ética (univocidad del enunciado -de la que reconoce en otra parte que sigue siendo un «ideal» filosófico, pág. 93-, presencia ante sí de un contexto total, transparencia de las intenciones, presencia del querer-decir en la unicidad absolutamente singular de un *speechs act*, etc.)?

Pues, en fin, lo que Austin excluye como anomalía, excepción, «no-serio»[ix], la *cita* (en la escena, en un poema, o en un soliloquio), ¿no es la modificación determinada de una citacionalidad general -de una iterabilidad general, más bien- sin la cual no habría siquiera un performativo «exitoso»? De manera que -consecuencia paradójica pero ineludible- un performativo con éxito es forzosamente un performativo «impuro», para retomar la palabra que Austin avanzará más abajo cuando reconozca que no hay performativo «puro» (pág. 152, 144, 119)[x].

Tomaré ahora las cosas del lado de la posibilidad positiva y no sólo ya del fracaso; un enunciado performativo ¿sería posible si un doble citacional no viniera a escindir, disociar de sí misma la singularidad pura del acontecimiento? Planteo la pregunta en esta forma para prevenir una objeción. Podrían, en efecto, decirme: usted no puede pretender dar cuenta de la estructura llamada grafemática de la locución a partir de la sola ocurrencia de los fracasos del performativo, por mucho que estos fracasos sean reales y por mucho que su posibilidad sea efectiva y general. No puede negar que también hay

performativos que tienen éxito y también es preciso dar cuenta de ellos: se abren sesiones, Paul Ricoeur lo hizo ayer, se dice: «Planteo una pregunta», se apuesta, se desafía, se botan barcos e incluso se casa uno algunas veces. Acontecimientos semejantes, parece ser, se producen. Y aunque sólo uno de ellos hubiera tenido lugar una sola vez, sería todavía necesario poder dar cuenta del mismo.

Yo diría «quizá». Es necesario, inicialmente, entenderse aquí sobre lo que es «producirse» o sobre el carácter de acontecimiento de un acontecimiento que supone en su surgimiento pretendidamente presente y singular la intervención de un enunciado que en sí mismo no puede ser sino de estructura repetitiva o citacional, o más bien, dado que estas últimas palabras se prestan a confusión, iterable. Vuelvo, pues, a ese punto que me parece fundamental y que concierne ahora al status del acontecimiento en general, del acontecimiento de habla o por el habla, de la extraña lógica que supone y que sigue siendo a menudo desapercibida.

Un enunciado performativo ¿podría ser un éxito si su formulación no repitiera un enunciado «codificado» o iterable, en otras palabras, si la fórmula que pronuncia para abrir una sesión, botar un barco o un matrimonio no fuera identificable como *conforme* a un modelo iterable, si por tanto no fuera identificable de alguna manera como «cita»? No es que la citacionalidad sea aquí del mismo tipo que en una obra de teatro, una referencia filosófica o la recitación de un poema. Es por lo que hay una especificidad relativa, como dice Austin, una «pureza relativa» de los performativos. Pero esta pureza relativa no se levanta *contra* la citacionalidad o la iterabilidad, sino contra otras especies de iteración en el interior de una iterabilidad general que produce una fractura en la pureza pretendidamente rigurosa de todo acontecimiento de discurso o de todo *speech act*. Es preciso, pues, no tanto oponer la citación o la iteración a la no-iteración de un acontecimiento sino construir una tipología diferencial de formas de iteración, suponiendo que este proyecto sea sostenible, y pueda dar lugar a un programa exhaustivo, cuestión que aquí reservo. En esta tipología, la categoría de intención no desaparecerá, tendrá su lugar, pero, desde este lugar, no podrá ya gobernar toda la escena y todo el sistema de la enunciación. Sobre todo, se tratará entonces de diferentes tipos de marcas o de cadenas de marcas iterables y no de una oposición entre enunciados citacionales por una parte, enunciados-acontecimientos singulares y originales por la otra. La primera consecuencia será la siguiente: dada esta estructura de iteración, la intención que anima la iteración no estará nunca presente totalmente a sí misma y a su contenido. La iteración que la estructura *a priori* introduce ahí una dehiscencia y una rotura esenciales. Lo «no-serio», la *oratio obliqua* ya no podrán ser excluidos, como lo deseaba Austin, del lenguaje «ordinario». Y si se pretende que este lenguaje ordinario, o la circunstancia ordinaria del lenguaje, excluye la citacionalidad o la iterabilidad

general, ¿no significa que lo «ordinario» en cuestión, la cosa y la noción, amparan un señuelo, que es el señuelo teleológico de la conciencia cuyas motivaciones quedarían por matizar, la necesidad indestructible y los efectos sistemáticos? ¿deberían ser analizados? Sobre todo esta ausencia esencial de la intención en la actualidad del enunciado, esta inconsciencia estructural, si ustedes quieren, impide toda saturación de contexto. Para que un contexto sea exhaustivamente determinable, en el sentido exigido por Austin, sería preciso al menos que la intención consciente esté totalmente presente y actualmente transparente a sí misma y a los otros, puesto que ella es un foco determinante del contexto. El concepto o el requerimiento del «contexto» parece así, pues, sufrir aquí de la misma incertidumbre teórica e interesada que el concepto de lo «ordinario», de los mismos orígenes metafísicos: discurso ético y teleológico de la conciencia. Una lectura de las connotaciones esta vez del texto de Austin confirmaría la lectura de las descripciones; acabo de indicar su principio.

La diferencia, la ausencia irreductible de la intención o de la asistencia al enunciado performativo, en el más «acontecimental»* de los enunciados es lo que autoriza, teniendo en cuenta los predicados que he recordado ahora mismo, a plantear la estructura grafemática general de toda «comunicación». No extraeré como consecuencia de ello sobre todo que no existe ninguna especificidad relativa de los efectos de conciencia, de los efectos de habla (por oposición a la escritura en el sentido tradicional), que no hay ningún efecto de performativo, ningún efecto de lenguaje ordinario, ningún efecto de presencia y de acontecimiento discursivo (*speech act*). Simplemente, estos efectos no excluyen lo que en general se les opone término a término, lo presuponen, por el contrario, de manera disimétrica, como el espacio general de su posibilidad.

FIRMAS

Este espacio general es inicialmente el espaciamento como disrupción de la presencia en la marcha, lo que yo llamo aquí la escritura. En un pasaje de la Quinta Conferencia donde surge la instancia dividida de *seeing* vería un indicio de que todas las dificultades encontradas por Austin se cruzan en el punto en que se trata a la vez de una cuestión de presencia y de escritura.

Es una casualidad si Austin debe entonces anotar: «Sí, ya sé, nos atascamos de nuevo. Si sentir resbalar bajo los pies el terreno firme de los prejuicios es exaltante, hay que esperar alguna revancha» (pág. 85). Un poco antes había aparecido un «punto muerto», ése al que se llega «cada vez que buscamos un criterio *simple y único* de orden gramatical y lexicológico» para

distinguir entre los enunciados performativos o constativos. (Debo decir que es esta crítica del lingüisticismo y de la autoridad del código, crítica llevada desde un análisis del lenguaje, lo que me ha interesado más y más me ha convencido en la empresa de Austin). Este trata de justificar entonces, por razones no lingüísticas, la preferencia que ha manifestado hasta este punto, en el análisis de los performativos por las formas de la primera persona, del indicativo presente, en la voz activa. La justificación de última instancia, es que allí se hace referencia a lo que Austin llama la *fente* de la enunciación. Esta noción de *fente* -cuyo juego es tan evidente- reaparece a menudo más adelante y gobierna todo el análisis en la fase que examinamos. Ahora bien, no sólo no duda Austin de que la fuente de un enunciado oral en primera persona del presente de indicativo (en voz activa) esté *presente* en la enunciación y en el enunciado (he tratado de explicar por qué teníamos razones para no creerlo), sino que no duda en mayor medida de que el equivalente de esta ligadura con la fuente en las enunciaciones escritas sea simplemente evidente y asegurado en la *firma*: «Cuando, en la enunciación, *no* hay referencia a quien habla (por tanto, a quien actúa) por el pronombre “yo” (o su nombre personal), la persona está a pesar de todo “implicada”, por uno u otro de los medios que siguen:

a) En las enunciaciones verbales, *el autor es la persona que enuncia* (es decir, la *fente* de la enunciación -término generalmente empleado en los sistemas de coordinados orales).

b) en las enunciaciones escritas (o “inscripciones”), el autor firma. (La firma es evidentemente necesaria, dado que las enunciaciones escritas no están ligadas a su fuente como lo están las enunciaciones verbales») (págs. 83-84). Una función análoga reconoce Austin a la fórmula «por los presentes» en los protocolos oficiales.

Tratemos de analizar desde este punto de vista la firma, su relación con lo presente y la fuente. Considero como implicado en este análisis en lo sucesivo que todos los predicados establecidos también valdrán para esta «firma» oral, que es, que pretende ser la presencia del «autor» como «persona que enuncia» como «fuente», en la producción del enunciado.

Por definición, una firma escrita implica la no-presencia actual o empírica del signatario. Pero, se dirá, señala también y recuerda su haber estado presente en un ahora [maintenant] pasado, que será todavía un ahora [maintenant] futuro, por tanto un ahora [maintenant] en general, en la forma trascendental del mantenimiento[maintenance]. Este mantenimiento general está de alguna manera inscrito, prendido en la puntualidad presente, siempre evidente y siempre singular, de la forma de firma. Ahí está la originalidad enigmática de todas las

rúbricas. Para que se produzca la ligadura con la fuente, es necesario, pues, que sea retenida la singularidad absoluta de un acontecimiento de firma y de una forma de firma: la reproductibilidad pura de un acontecimiento puro.

¿Hay algo semejante? La singularidad absoluta de un acontecimiento de firma ¿se produce alguna vez? ¿Hay firmas?

Sí, por supuesto, todos los días. Los efectos de firma son la cosa más corriente del mundo. Pero la condición de posibilidad de estos efectos es simultáneamente, una vez más, la condición de su imposibilidad, de la imposibilidad de su pureza rigurosa. Para funcionar, es decir, para ser legible, una firma debe poseer una forma repetible, iterable, imitable; debe poder desprenderse de la intención presente y singular de su producción. Es su mismidad lo que, alterando su identidad y su singularidad, divide el sello. He indicado ya hace un instante el principio de este análisis.

Para concluir estas palabras *sin rodeos*:

1) en tanto que escritura, la comunicación, si se quiere conservar esta palabra, no es el medio de transporte del sentido, el intercambio de las intenciones y del querer-decir, el discurso y la «comunicación» de las consciencias. No asistimos a un final de la escritura que restauraría, siguiendo la representación ideológica de Mac Luhan, una transparencia o una inmediatez de las relaciones sociales, sino al despliegue histórico cada vez más poderoso de una escritura general de la cual el sistema del habla, de la consciencia, del sentido, de la presencia, de la verdad, etc., no sería sino un efecto, y como tal debe ser analizado. Este es el efecto puesto en tela de juicio que yo he llamado en otra parte logocentrismo.

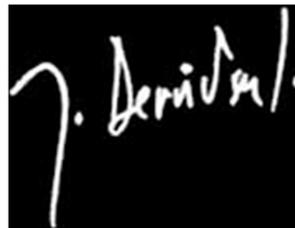
2) el horizonte semántico que habitualmente gobierna la noción de comunicación es excedido o hecho estallar por la intervención de la escritura, es decir, de una *diseminación* que no se reduce a una *polisemia*. La escritura se lee, no da lugar, «en última instancia», a un desciframiento hermenéutico, a la clarificación de un sentido o una verdad.

3) a pesar del desplazamiento general del concepto clásico, «filosófico», occidental, etc., de escritura, parece necesario conservar, provisionalmente y estratégicamente, *el viejo nombre*. Esto implica toda una lógica de la *paleonimia* que no puedo desarrollar aquí[xi]. Muy esquemáticamente: una oposición de conceptos metafísicos (por ejemplo, habla/escritura, presencia/ausencia, etc.) nunca es el enfrentamiento de dos términos, sino una jerarquía y el orden de una subordinación. La deconstrucción no puede limitarse

o pasar inmediatamente a una neutralización: debe, por un gesto doble, una ciencia doble, una escritura doble, practicar una *inversión* de la oposición clásica y un *desplazamiento* general del sistema. Sólo con esta condición se dará a la deconstrucción los medios para *intervenir* en el campo de las oposiciones que critica y que es también un campo de fuerzas no-discursivas. Cada concepto, por otra parte, pertenece a una cadena sistemática y constituye él mismo un sistema de predicados. No hay concepto metafísico en sí mismo. Hay un trabajo -metafísico o no- sobre sistemas conceptuales. La deconstrucción no consiste en pasar de un concepto a otro, sino en invertir y en desplazar un orden conceptual así como el orden no conceptual al cual él se articula. Por ejemplo la escritura como concepto clásico, comporta predicados que han sido subordinados, excluidos o guardados en reserva por fuerzas y según necesidades que hay que analizar. Son estos predicados (he recordado algunos de ellos) cuya fuerza de generalidad, de generalización y de generatividad se encuentra liberada, injertada sobre un «nuevo» concepto de escritura que corresponde también a lo que siempre ha *resistido* a la vieja organización de fuerzas, que ha siempre constituido el *resto*, irreductible a la fuerza dominante que organizaba la jerarquía -digamos, para ir deprisa, logocéntrica. Dejar a este nuevo concepto el viejo nombre de escritura, es mantener la estructura de injerto, el paso y la adherencia indispensable para una *intervención* efectiva en el campo histórico constituido. Es dar a todo lo que se juega en las operaciones de deconstrucción la oportunidad y la fuerza, el poder de la *comunicación*.

Pero habremos comprendido lo que es evidente, sobre todo en un coloquio filosófico: operación diseminante *separada* de la presencia (del ser) según todas sus modificaciones, la escritura, si hay una, comunica quizá, pero no existe, ciertamente. O apenas, para los presentes, bajo la forma de la más improbable firma.

(Nota: El texto -escrito- de esta comunicación oral debía ser enviado a la *Asociación de las sociedades de filosofía de lengua francesa* antes de la sesión. Tal envío debía, por tanto, ser firmado. Lo que yo he hecho y remedado aquí. ¿Dónde? Allá. J. D.)

A black and white image of a handwritten signature in white ink on a black background. The signature is highly stylized and cursive, appearing to read 'J. Derrida'.

[i] La teoría roussoniana del lenguaje y de la escritura es también propuesta a título general de la comunicación («Des divers moyens de communiquer nos pensées», título del primer capítulo del *Essai sur l'origine des langues*).

[ii] El lenguaje suple la acción o la percepción, el lenguaje articulado suple el lenguaje de acción, la escritura suple el lenguaje articulado, etc.

[iii] «Hasta aquí hemos considerado las expresiones en la función comunicativa. Esta reposa esencialmente sobre el hecho de que las expresiones operan como índices. Pero un gran papel se asigna también a las expresiones en la vida del alma en tanto que ésta no es incluida en una relación de comunicación. Es claro que esta modificación de la función no toca a lo que hace que las expresiones sean expresiones. Tienen, como antes, sus *Bedeutungen* y los mismos *Bedeutungen* que en la colocución» (*Recherches Logiques*, I cap. 1, 8). Lo que yo avanzo aquí implica la interpretación que he propuesto del paso husserliano sobre este punto. Me permito, pues, remitir a «La Voz y el fenómeno».

[iv] «En la primera edición he hablado de «gramática pura», nombre que era concebido por analogía con «la ciencia pura de la naturaleza» en Kant, y expresamente designado como tal. Pero, en la medida en que no puede de ninguna manera ser afirmado que la morfología pura de las *Bedeutungen* englobe todo lo *a priori* gramatical en su universalidad, puesto que, por ejemplo, las relaciones de comunicación entre sujetos psíquicos tan importantes para la gramática, comportan un *a priori* propio, la expresión de *gramática pura lógica* merece la preferencia...» (*Recherches logiques*, t. 2, parte 2, cap. IV, tr. fr. Elie, Kelkel, Scherer, pág. 136).

[v] «... deshacer dos fetiches (que soy bastante propenso, lo confieso, a maltratar), a saber:

1) el fetiche verdad-falsedad y

2) el fetiche valor-hecho (*value-fact*)), pág. 153.

[vi] Págs. 113, 151, por ejemplo. Intr. fr., págs. 15, 16, 19, 20, 25, 26.

[vii] Lo que obliga a Austin a reintroducir a veces el criterio de verdad en la descripción de los performativos. Cfr., por ejemplo, págs. 73 y 107.

[viii] Págs. 48-50.

[ix] El valor muy sospechoso de «no-serio» es un recurso muy frecuente (cfr., por ejemplo, págs. 116, 130). Tiene una ligadura esencial con lo que Austin dice en otra parte de la *oratio obliqua* (pag. 92) o del mimo.

[x] Se puede interrogar desde este punto de vista el hecho, reconocido por Austin (página 89), de que «la *misma* frase es empleada, según las circunstancias de *dos* maneras: performativa y constativa. Nuestra empresa parece, pues, desesperada desde el punto de partida, si nos atenemos a las enunciaciones *tales como se presentan* y partimos de ahí a la búsqueda de un criterio». Es la raíz grafemática de la citacionalidad (iterabilidad) lo que provoca este estorbo y hace que sea «que sería incluso imposible, sin duda, dice Austin, redactar una lista exhaustiva de todos los criterios» (ibíd.).

* *Evenementiel* es propiamente lo que posee el carácter o la calidad de acontecimiento (*N. del T.*)

[xi] Cfr. *La diseminación* y *Posiciones*.

Deleuze, Gilles; Rizoma: Introducción; marzo, 1977

El Anti - Edipo lo escribimos a dúo. Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos. Aquí hemos utilizado todo lo que nos unía, desde lo más próximo a lo más lejano. Hemos distribuido hábiles seudónimos para que nadie sea reconocible. ¿Porqué hemos conservado nuestros nombres? Por rutina, únicamente por rutina. Para hacernos nosotros también irreconocibles. Para hacer imperceptible, no a nosotros, sino todo lo que nos hace actuar, experimentar, pensar. Y además porque es agradable hablar como todo el mundo y decir el sol sale, cuando todos sabemos que es una manera de hablar. No llegar al punto de ya no decir yo, sino a ese punto en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo. Ya no somos nosotros mismos. Cada uno reconocerá los suyos. Nos han ayudado, aspirado, multiplicado.

Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones. Se está fabricando un buen Dios para movimientos geológicos. En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de destratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura. Todo eso, las líneas y las velocidades mesurables, constituye un agenciamiento ('agencement'). Un libro es precisamente un agenciamiento de ese tipo, y como tal inatribuible.

Un libro es una multiplicidad. Pero todavía no sabemos muy bien que significa lo múltiple cuando cesa de ser atribuido, es decir, cuando es elevado al estado de sustantivo. Un agenciamiento maquínico está orientado hacia un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse los sujetos a los que tan sólo deja un nombre como huella de una intensidad. ¿Cuál es el cuerpo sin órganos de un libro? Hay varios, según la naturaleza de las líneas consideradas, según su concentración o densidad específica, según su posibilidad de convergencia en un "plano de consistencia" que asegura su selección. En este caso, como en otros, lo esencial son las unidades de medida: cuantificar la escritura. No hay ninguna diferencia entre aquello de lo que un libro habla y cómo está hecho. Un libro tampoco tiene objeto. En tanto que agenciamiento, sólo está en conexión con otros agenciamientos, en relación con otros cuerpos sin órganos. Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro solo existe en el afuera y en el exterior.

Puesto que un libro es una pequeña máquina, ¿qué relación, a su vez medible, mantiene esa máquina literaria con una máquina de guerra, una máquina de amor, una máquina revolucionaria, etc., y con una máquina abstracta que las genera?

A menudo, se nos ha reprochado que recurramos a literatos. Pero cuando se escribe, lo único verdaderamente importante es saber con qué otra máquina la máquina literaria puede ser conectada, y debe serlo para que funcione.

Kleist y una loca máquina de guerra, Kafka y una máquina burocrática increíble... (¿y si, después de todo, se deviniese animal o vegetal gracias a la literatura - que no es lo mismo que literariamente -, acaso no se deviene animal antes que nada por la voz?).

La literatura es un agenciamiento, nada tiene que ver con la ideología. No hay, nunca ha habido ideología.

Nosotros no hablamos de otra cosa: las multiplicidades, las líneas, estratos y segmentaridades, líneas de fuga e intensidades, los agenciamientos maquínicos y sus diferentes tipos, los cuerpos sin órganos y su construcción, su selección, el plan de consistencia ⁽¹⁾, las unidades de medida en cada caso. Los estratómetros, los deleómetros, las unidades CsO de densidad, las densidades CsO de convergencia no sólo cuantifican la escritura, sino que la definen como algo que siempre es la medida de otra cosa. Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes.

Un primer tipo de libro es el libro - raíz. El árbol ya es la imagen del mundo, o bien la raíz es la imagen del árbol - mundo. Es el libro clásico como bella interioridad orgánica, signifiante y subjetiva (los estratos del libro). El libro imita al mundo, como el arte a la naturaleza: por procedimientos propios que llevan a cabo lo que la

naturaleza no puede, o ya no puede hacer. La ley del libro es la reflexión, lo Uno que deviene Dos. ¿Cómo iba a estar la ley del libro en la naturaleza si es ella la que regula la división entre mundo y libro, naturaleza y arte? Uno deviene dos: siempre que encontramos esta fórmula, ya sea estratégicamente enunciada por Mao, ya sea entendida lo más “dialécticamente” posible, estamos ante el pensamiento más clásico y más razonable, más caducado, más manoseado. La naturaleza no actúa de ese modo: en ella hasta las raíces son pivotantes, con abundante ramificación lateral y curricular, no dicotómica. El espíritu está retrasado respecto a la naturaleza. Incluso el libro como realidad natural es pivotante, con su eje y las hojas alrededor. Pero el libro como realidad espiritual, el Árbol o la Raíz en tanto que imagen, no cesa de desarrollar la ley de lo Uno que deviene dos, dos que devienen cuatro... La lógica binaria es la realidad espiritual del árbol - raíz. Incluso una disciplina tan “avanzada” como la lingüística conserva como imagen de base ese árbol - raíz que la vincula a la reflexión clásica (Chomsky y el árbol sintagmático que comienza en un punto S y procede luego por dicotomía). Ni que decir tiene que este pensamiento jamás ha entendido la multiplicidad: para llegar a dos, según un método espiritual, necesita presuponer una fuerte unidad principal. Y en lo que se refiere al objeto, según el método natural, se puede sin duda pasar directamente de lo Uno a tres, cuatro o cinco, pero siempre que se pueda disponer de una fuerte unidad principal, la del pivote que soporta las raíces secundarias. En realidad, viene a ser lo mismo: las relaciones biunívocas entre círculos sucesivos no han hecho más que sustituir a la lógica binaria de la dicotomía. Ni la raíz pivotante ni la raíz dicotómica entienden la multiplicidad. Mientras que una actúa en el objeto, la otra actúa en el sujeto. La lógica binaria y las relaciones biunívocas siguen dominando el psicoanálisis (el árbol del delirio en la interpretación freudiana de Schreber), la lingüística y el estructuralismo, hasta la informática.

El sistema - raicilla, o raíz fasciculada, es la segunda figura del libro, figura que nuestra modernidad invoca con gusto. En este caso, la raíz principal ha abortado o se ha destruido en su extremidad; en ella viene a injertarse una multiplicidad inmediata y cualesquiera de raíces secundarias que adquieren un gran desarrollo. La realidad natural aparece ahora en el aborto de la raíz principal, pero su unidad sigue subsistiendo como pasado o futuro, como posible. Cabe preguntarse si la realidad espiritual y razonable no compensa este estado de cosas al manifestar a su vez la exigencia de una unidad secreta todavía más comprensiva o de una totalidad más extensiva. Véase si acaso el método del cut-up de Burroughs: el plegado de un texto sobre otro, constitutivo de raíces múltiples y hasta adventicias (diríase un esqueje), no implica una dimensión suplementaria a la de los textos considerados. Pero la unidad continúa su trabajo espiritual, precisamente en esa dimensión suplementaria del plegado. En ese sentido, la obra más resueltamente fragmentaria puede ser perfectamente presentada como la Obra total o el Gran Opus. La mayoría de los métodos modernos para hacer proliferar las series o para hacer crecer una multiplicidad son perfectamente válidos en una dirección, por ejemplo lineal, mientras que una unidad de totalización se afirma tanto más en otra dirección, la de un círculo o un ciclo. Siempre que una multiplicidad está incluida en una estructura, su crecimiento queda compensado por una reducción de las leyes de la combinación. Los abortistas de la unidad sí que son aquí creadores de ángeles (2), ‘doctores angelici’, puesto que afirman una unidad realmente angélica y superior. Las palabras de Joyce, precisamente llamadas “de raíces múltiples”, sólo rompen efectivamente la unidad lineal de la palabra, o incluso de la lengua, estableciendo una unidad cíclica de la frase, del texto o del saber. Los aforismos de Nietzsche sólo rompen la unidad lineal del saber remitiendo a la unidad cíclica del eterno retorno presente como un no-sabido en el pensamiento. Ni que decir tiene que el sistema fasciculado no rompe verdaderamente con el dualismo, con la complementariedad de un sujeto o de un objeto, de una realidad natural y de una realidad espiritual: la unidad no cesa de ser combatida y obstaculizada en el objeto, mientras que un nuevo tipo de unidad triunfa en el sujeto. El mundo ha perdido su pivote, el sujeto ni siquiera puede hacer ya de dicotomía, pero accede a una unidad más elevada, de ambivalencia o de sobredeterminación, en una dimensión siempre suplementaria a la de su objeto. El mundo ha devenido caos, pero el libro continúa siendo una imagen del mundo, caosmos-raicilla, en lugar de cosmos-raíz. Extraña mistificación la del libro, tanto más total cuanto más fragmentado. De todas formas, que idea más convencional la del libro como imagen del mundo. Verdaderamente no basta con decir ¡Viva lo múltiple!, aunque ya sea muy difícil lanzar ese grito. Ninguna habilidad tipográfica, léxica o incluso sintáctica, bastará para hacer que se oiga. Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre ‘n menos 1’ (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a n-1. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma. Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz o raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas como rizomorfas. Cabría, pues, preguntarse si la botánica, en su especificidad, no es enteramente rizomorfa.

Hasta los animales lo son cuando van en manada, las ratas son rizomas. Las madrigueras lo son en todas sus funciones de hábitat, de provisión, de desplazamiento, de guardia y de ruptura. En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos: cuando las ratas corren por encima de otras. En un rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba. Animal y planta, la grama es el crab-grass.

Ahora bien, somos conscientes de que no convenceremos a nadie si no enumeramos algunos caracteres generales del rizoma.

1° y 2° principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden. El árbol lingüístico, a la manera de Chomsky, sigue comenzando en su punto S y procediendo por dicotomía. En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de

codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas. En efecto, los agenciamientos colectivos de enunciación funcionan directamente en los agenciamientos maquínicos, y no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos. En lingüística, incluso cuando se pretende atenderse a lo explícito y no suponer nada de la lengua, se sigue estando en la órbita de un discurso que implica todavía modos de agenciamiento y tipos de poder sociales y específicos. La gramaticalidad de Chomsky, el símbolo categórico S que domina todas las frases, es un marcador de poder antes de ser un marcador sintáctico: construirás frases gramaticalmente correctas, dividirás cada enunciado en sintagma dominial y sintagma verbal (primera dicotomía...).

A tales modos lingüísticos no se les reprochará que sean demasiado abstractos, sino, al contrario, que no lo sean lo suficiente, que no sean capaces de alcanzar la máquina abstracta que efectúa la conexión de una lengua con contenidos semánticos y pragmáticos de los enunciados, con agenciamientos colectivos de enunciación, con toda una micro-política del campo social. Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales.

Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de 'patois', de 'argots', de lenguas especiales. El locutor oyente ideal no existe, ni tampoco la comunidad lingüística homogénea. La lengua es, según la fórmula de Weinreich, "una realidad esencialmente heterogénea". No hay lengua madre, sino toma el poder de una lengua dominante en una multiplicidad política. La lengua se estabiliza en torno a una parroquia, a un obispado, a una capital. Hace bulbo.

Evoluciona por tallos y flujos subterráneos, a lo largo de los valles fluviales o de las líneas de ferrocarril, se desplaza por manchas de aceite ⁽³⁾. En la lengua siempre se pueden efectuar descomposiciones estructurales internas: es prácticamente lo mismo que buscar raíces.

Pero ese método no es un método popular, el árbol siempre tiene algo de genealógico. Por el contrario, un método del tipo rizoma sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros. Una lengua sólo se encierra en sí misma en una función de impotencia.

3° principio de multiplicidad: sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudo-multiplicidades arborescentes.

No hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto.

No hay unidad, ni siquiera para abortar en el objeto o para "reaparecer" en el sujeto.

Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad).

Los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o del titiritero sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta según otras dimensiones conectadas con las primeras: "Denominaremos trama a los hilos o las varillas que mueven las marionetas. Podría objetarse que su multiplicidad reside en la persona del actor que la proyecta en el texto. De acuerdo, pero sus fibras nerviosas forman a su vez una trama. Penetran a través de la masa gris, la cuadrícula, hasta lo indiferenciado... El juego se asemeja a la pura actividad de los tejedores, la que los mitos atribuyen a las Parcas y a las Normas".⁽⁴⁾

Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en la multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones.

En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas. Cuando Glenn Gould acelera la ejecución de un fragmento, no solo actúa como virtuoso, transforma los puntos musicales en líneas, hace proliferar el conjunto.

El número ha dejado de ser un concepto universal que mide elementos según su posición en una dimensión cualquiera, para devenir una multiplicidad variable según las dimensiones consideradas (primacía del campo sobre el conjunto de números asociados a ese campo). No hay unidades de medida, sino únicamente multiplicidades o variedades de medida.

La noción de unidad sólo aparece cuando se produce en una multiplicidad una toma del poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivización: por ejemplo la unidad-pivote que funda un conjunto de relaciones biunívocas entre elementos o puntos objetivos, o bien lo Uno que se divide según la ley de una lógica binaria de la diferenciación en el sujeto. La

unidad siempre actúa en el seno de una dimensión vacía suplementaria a la del sistema considerado (sobre-codificación). Pero precisamente un rizoma o multiplicidad no se deja codificar, nunca dispone de dimensión suplementaria al número de sus líneas.

En la medida en que llenan, ocupan todas las dimensiones, todas las multiplicidades son planas: hablaremos, pues, de un plan de consistencia de las multiplicidades, aunque ese "plan" sea de dimensiones crecientes según el número de conexiones que se establecen en él.

Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras.

El plan de consistencia (cuadrícula) es el afuera de todas las multiplicidades. La línea de fuga señala a la vez la realidad de un número de dimensiones finitas que la multiplicidad ocupa efectivamente; la imposibilidad de cualquier dimensión suplementaria sin que la multiplicidad se transforme según esa línea; la posibilidad y la necesidad de distribuir todas esas multiplicidades en un mismo plan de consistencia o de exterioridad, cualesquiera que sean sus dimensiones.

El libro ideal sería, pues, aquél que lo distribuye todo en ese plan de exterioridad, en una sola página, en una misma playa: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales.

Kleist inventa una escritura de este tipo, un encadenamiento interrumpido de afectos, con velocidades variables, precipitaciones y transformaciones, siempre en relación con el afuera. Anillos abiertos. También sus textos se oponen, desde todos los puntos de vista, al libro clásico y romántico, constituido por la interioridad de una sustancia o de un sujeto.

El libro-máquina de guerra frente al libro-aparato de Estado. Las multiplicidades planas de n dimensiones son asignificantes y asubjetivas. Son designadas por los artículos indefinidos, o más bien partitivos (es grama, rizoma...) ⁽⁵⁾.

4° principio de ruptura asignificante: frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una.

Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras.

Es imposible acabar con las hormigas, puesto que forman un rizoma animal que aunque se destruya en su mayor parte, no cesa de reconstituirse.

Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar.

Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras. Por eso nunca debe presuponerse un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y de lo malo.

Se produce una ruptura, se traza una línea de fuga, pero siempre existe el riesgo de que reaparezcan en ellas organizaciones que re-estratifican el conjunto, formaciones que devuelven el poder a un significante, atribuciones que reconstituyen un sujeto: todo lo que se quiera, desde resurgimientos edípicos hasta concreciones fascistas. Los grupos y los individuos contienen micro-fascismos que siempre están dispuestos a cristalizar. Por supuesto, la grama también es un rizoma.

Lo bueno y lo malo sólo pueden ser el producto de una selección activa y temporal, a recomenzar.

¿Cómo no iban a ser relativos los movimientos de desterritorialización y los procesos de reterritorialización, a estar en constante conexión, incluidos unos en otros? La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen.

La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos. Diríase que la orquídea imita a la avispa, cuya imagen reproduce de forma significativa (mimesis, mimetismo, señuelo, etc.) Pero eso sólo es válido al nivel de los estratos -paralelismo entre dos estratos de tal forma que la organización vegetal de uno imita a la organización animal del otro-.

Al mismo tiempo se trata de algo totalmente distinto: ya no de imitación, sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa, asegurando cada uno de esos devenires la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro, encadenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos.

No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significativo alguno. Rémy Chauvin tiene razón cuando dice: "Evolución a-paralela de dos seres que no tienen absolutamente nada que ver el uno con el otro" (6). Desde un punto de vista más general, puede que los esquemas de evolución tengan que abandonar el viejo modelo del árbol y de la descendencia.

En determinadas condiciones, un virus puede conectarse con células germinales y transmitirse como gen celular de una especie compleja; es más, podría propagarse, pasar a células de una especie totalmente distinta, pero no sin vehicular "informaciones genéticas" procedentes del primer anfitrión (por ejemplo las investigaciones actuales de Benveniste y Todaro en un virus de tipo C, en su doble conexión con el ADN de zambo y el ADN de algunas especies de gatos domésticos).

Los esquemas de evolución ya no obedecerían únicamente a modelos de descendencia arborescente que van del menos diferenciado al más diferenciado, sino también a un rizoma que actúa inmediatamente en lo heterogéneo y que salta de una línea ya diferenciada (7).

Una vez más, evolución a-paralela del zambo y del gato, en la que ni uno es evidentemente el modelo del otro, ni éste la copia del primero (un devenir zambo en el gato no significaría que el gato "haga" el zambo).

Hacemos rizoma con nuestros virus, o más bien nuestros virus nos obligan a hacer rizoma con otros animales.

Como dice Jacob, las transferencias de material genético por virus u otros procedimientos, las fusiones de células procedentes de especies diferentes, tienen resultados análogos a los de los "amores abominables" tan apreciados en la Antigüedad y en la Edad Media (8).

Comunicaciones transversales entre líneas diferenciadas que borran los árboles genealógicos. Buscar siempre lo molecular, o incluso la partícula sub-molecular con la que hacemos alianza. Más que de nuestras enfermedades hereditarias o que tienen su propia descendencia, evolucionamos y morimos de nuestras gripes polimórficas y rizomáticas.

El rizoma es una anti-genealogía.

Igual ocurre con el libro y el mundo: el libro no es una imagen del mundo, según una creencia muy arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay una evolución a-paralela del libro y el mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo (si puede y es capaz).

El mimetismo es un mal concepto, producto de una lógica binaria, para explicar fenómenos que tienen otra naturaleza. Ni el cocodrilo reproduce el tronco de un árbol, ni el camaleón reproduce los colores del entorno.

La Pantera Rosa no imita nada, no reproduce nada, pinta el mundo de su color, rosa sobre rosa, ese es su devenir-mundo para devenir imperceptible, a-significante, trazar su ruptura, su propia línea de fuga, llevar hasta el final su "evolución a-paralela". Sabiduría de las plantas: incluso cuando tienen raíces, siempre hay un afuera en el que hacen rizoma con algo: con el viento, con un animal, con el hombre (y también un aspecto por el cual los animales hacen rizoma, y los hombres, etc.).

"La embriaguez como irrupción triunfal de la planta en nosotros".

Continuar siempre el rizoma por ruptura, alargar, prolongar, alternar la línea de fuga, variarla hasta producir la línea más abstracta y más tortuosa de n dimensiones, de direcciones quebradas. Conjugación de los flujos desterritorializados. Seguir las plantas: comenzar fijando los límites de una primera línea según círculos de convergencia alrededor de singularidades sucesivas; luego ver si en el interior de esa línea se establecen nuevos círculos de convergencia con nuevos puntos situados fuera de los límites y en otras direcciones.

Escribir, hacer rizoma, ampliar nuestro territorio por desterritorialización, extender la línea de fuga hasta lograr que englobe todo el plan de consistencia en una máquina abstracta.

"Empieza por acercarte a tu primera planta y observa atentamente cómo corre el agua de lluvia a partir de ese punto. La lluvia ha debido transportar las semillas lejos. Sigue los surcos abiertos por el agua, así conocerás la dirección de su curso. Ahora es cuando tienes que buscar la planta que en esa dirección está más alejada de la tuya. Todas las que crecen entre esas dos son tuyas. Más tarde, cuando éstas últimas esparzan a su vez sus semillas, podrás, siguiendo el curso de las aguas a partir de cada una de esas plantas, ampliar tu territorio." (9)

La música no ha cesado de hacer pasar sus líneas de fuga como otras tantas "multiplicidades de transformación", aunque para ello haya tenido que trastocar sus propios códigos que la estructuran o la arborifican; por eso la forma musical, hasta en sus rupturas y proliferaciones, es comparable a la mala hierba, un rizoma (10).

5° y 6° principios de cartografía y calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda.

Un eje genético es como una unidad pivotal objetiva a partir de la cual se organizan estadios sucesivos; una estructura profunda es como una serie cuya base se puede descomponer en constituyentes inmediatos, mientras que la unidad del producto está en otra dimensión, transformacional y subjetiva.

Así no se sale del modelo representativo del árbol o de la raíz pivotante o fasciculada (por ejemplo el “árbol” chomskyano, asociado a la serie de base, y representando el proceso de su engendramiento según la lógica binaria). Esa es sólo una variación del pensamiento más caduco.

Para nosotros el eje genético o la estructura profunda son ante todo principios de calco reproducibles hasta el infinito. La lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción. Y tanto en la lingüística como en el psicoanálisis tiene por objeto un inconsciente representativo, cristalizado en complejos codificados, dispuesto en un eje genético o distribuido en una estructura sintagmática.

Su finalidad es la descripción de un estado de hecho, la compensación de relaciones inter-subjetivas o la exploración de un inconsciente ‘déja la’, oculto en los oscuros recovecos de la memoria y del lenguaje.

Consiste, pues, en calcar algo que se da por hecho, a partir de una estructura que sobre-codifica o de un eje que soporta. El árbol articula y jerarquiza calcos, los calcos son como las hojas del árbol.

Muy distinto es el rizoma, mapa y no calco. Hacer el mapa y no el calco. La orquídea no reproduce el calco de la avispa, hace mapa con la avispa en el seno de un rizoma. Si el mapa se pone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente sobre sí mismo, lo construye.

Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma.

El mapa es abierto, capaz de ser conectado en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciando por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación.

Una de las características más importantes del rizoma, quizá sea la de tener siempre múltiples entradas; en ese sentido, la madriguera es un rizoma animal que a veces presenta una clara distinción entre la línea de fuga como pasillo de desplazamiento, y los estratos de reserva o de hábitat (cf. El ratón almizclero).

Contrariamente al calco, que siempre vuelve “a lo mismo”, un mapa tiene múltiples entradas. Un mapa es un asunto de ‘performance’, mientras que el calco siempre remite a una supuesta ‘competance’.

Contrariamente al psicoanálisis, a la competencia psicoanalítica, que ajusta cada deseo y enunciado a un eje genético o a una estructura sobre-codificadora, y saca hasta el infinito calcos monótonos de los estadios en ese eje de los componentes de esa estructura, el ezquizoanálisis rechaza cualquier idea de fatalidad calcada, sea cual sea el nombre que se le dé, divina, anagógica, histérica, económica, estructural, hereditaria o sintagmática.

Es evidente que Melanie Klein no entiende el problema de cartografía de uno de sus pacientes infantiles, el pequeño Richard, y se contenta con sacar calcos prefabricados -Edipo, el buen y el mal padre, la mala y la buena madre- mientras que el niño intenta desesperadamente continuar una ‘performance’ que el psicoanálisis desconoce totalmente ⁽¹¹⁾.

Las pulsiones y objetos parciales no son ni estadios en el eje genético, ni posiciones en una estructura profunda: son opciones políticas para problemas, entradas y salidas, callejones sin salida que el niño vive políticamente, es decir, con toda la fuerza de su deseo.

¿No estaremos restaurando un simple dualismo al oponer los mapas y los calcos como el lado bueno y el lado malo? ¿No es lo propio de un mapa poder ser calcado? ¿No es lo propio de un rizoma cruzar raíces, confundirse a veces con ellas? ¿No conlleva un mapa fenómenos de redundancia que ya son como sus propios calcos? ¿No tiene una multiplicidad sus estratos en los que se enraizan unificaciones y totalizaciones, masificaciones, mecanismos miméticos, hegemonías significantes, atribuciones subjetivas? ¿No reproducen incluso las líneas de fuga, gracias a su eventual divergencia, las formaciones que ellas deberían deshacer o evitar?

Pero lo contrario también es cierto, es una cuestión de método: siempre hay que volver a colocar el calco sobre el mapa. Y esta operación no es en modo alguno simétrica de la precedente. Porque no es rigurosamente exacto que un calco reproduzca el mapa.

Un calco es mas bien como una foto, una radiografía que comenzaría por seleccionar o aislar lo que pretende reproducir, con la ayuda de medios artificiales, con la ayuda de colorantes o de otros procedimientos en contraste. El que imita siempre crea su modelo, y lo atrae. El calco ha traducido ya el mapa en imagen, ha transformado ya el rizoma en raíces y raicillas. Ha organizado, estabilizado, neutralizado las multiplicidades según sus propios ejes de significación. Ha generado, estructuralizado, el rizoma, y, cuando cree reproducir otra cosa, ya sólo se reproduce a sí mismo. Por eso es tan peligroso. Inyecta redundancias, y las propaga.

El calco sólo reproduce los puntos muertos, los bloqueos, los embriones de pivote o los puntos de estructuralización del rizoma. Véase el psicoanálisis y la lingüística: el primero no ha hecho más que sacar calcos o fotos del inconsciente, la segunda, calcos o fotos del lenguaje, con todas las traiciones que eso supone (no debe, pues, extrañarnos que el psicoanálisis haya unido sus suerte a la lingüística).

Véase si no lo que ya ocurría con el pequeño Hans, dentro del más puro ejemplo del psicoanálisis infantil: no ha cesado de romperle su rizoma, de emborronarle su mapa, de ponérselo al derecho, de bloquearle cualquier salida, hasta hacerle desear su propia vergüenza y su culpabilidad, hasta lograr enraizar en él la vergüenza y la culpabilidad, fobia (le cortan el rizoma del inmueble, luego el de la calle, le enraizan en el hecho de los padres, le "enraicillan" en su propio cuerpo, le bloquean con el profesor Freud).

Freud considera explícitamente la cartografía del pequeño Hans, pero siempre y únicamente para ajustarla a una foto de familia.

Véase sino lo que hace Melanie Klein con lo mapas geopolíticos del pequeño Richard: saca fotos, hace calcos, adopta la pose o seguid el eje, estadio genético o destino estructural. Os romperán vuestro rizoma, os dejarán vivir y hablar a condición de bloquearos cualquier salida. Cuando un rizoma está bloqueado, arborificado, ya no hay nada que hacer, el deseo no pasa, pues el deseo siempre se produce y se mueve rizomáticamente. Siempre que el deseo sigue un árbol se producen repercusiones internas que lo hacen fracasar y lo conducen a la muerte; pero el rizoma actúa sobre el deseo por impulsos externos y productivos.

Por eso es tan importante intentar la otra operación, inversa pero no simétrica: volver a conectar los calcos con el mapa, relacionar las raíces o los árboles con un rizoma.

Estudiar el inconsciente, en el caso del pequeño Hans, sería mostrar como intenta constituir un rizoma con la casa familiar, pero también con la línea de fuga del edificio, de la calle, etc.; cómo al estar bloqueadas esas líneas, el niño se hace enraizar en la familia, fotografiar bajo el padre, calcar sobre el lecho materno; luego, como la intervención del profesor Freud asegura tanto la hegemonía del significante como la subjetivización de los afectos; cómo al niño ya no le queda otra salida que un devenir-animal aprehendido como vergonzoso y culpable (el devenir-caballo, verdadera opción política del pequeño Hans).

Siempre habría que re-situar los puntos muertos sobre el mapa, y abrirlos así a posibles líneas de fuga. Y lo mismo habría que hacer con un mapa de grupo: mostrar en que punto del rizoma se forman fenómenos de masificación, de burocracia, de 'leadership', de 'fascistización', etc., qué líneas subsisten a pesar de todo, aunque sea subterráneamente, y continúan oscuramente haciendo rizoma. El método Deligny: hacer un mapa de los gestos y de los movimientos de un niño autista, combinar varios mapas para el mismo niño, para varios niños... ⁽¹²⁾.

Bien es verdad que una de las características fundamentales del mapa o del rizoma es tener múltiples entradas, incluso se tendrá en cuenta que se puede entrar en él por el camino de los calcos o por la vía de los árboles-raíces, pero, eso sí, con todas las precauciones necesarias (también aquí habría que renunciar a un dualismo maniqueo). Así, a menudo, uno se verá obligado a caer en puntos muertos, a pasar por poderes significantes y afecciones subjetivas, a apoyarse en formaciones edípicas, paranoicas, o todavía peores, como territorialidades rígidas que hacen posibles otras operaciones transformacionales.

Hasta es muy posible que el psicoanálisis sirva, muy a pesar suyo, claro está, de punto de apoyo. En otros casos, por el contrario, habrá que apoyarse directamente en una línea de fuga que permite fragmentar los estratos, romper las raíces y efectuar nuevas conexiones. Hay, pues, agenciamientos muy diferentes, mapas-calcos, rizomas-raíces, con coeficientes de desterritorialización variables.

En los rizomas existen estructuras de árbol o de raíces, y a la inversa, la rama de un árbol o la división de una raíz pueden ponerse a brotar en forma de rizoma. La localización no depende aquí de análisis teóricos que implican universales, sino de una pragmática que compone las multiplicidades o los conjuntos de intensidades.

En el corazón de un árbol, en el interior de una raíz o en la axila de una rama, puede formarse un nuevo rizoma. O bien es un elemento microscópico del árbol-raíz, una raicilla, la que inicia la producción del rizoma.

La contabilidad, la burocracia proceden por calcos; pero también pueden ponerse a brotar, a producir tallos de rizoma, como en una novela de Kafka. Un rasgo intensivo se pone a actuar por su cuenta, una percepción alucinatoria, una sinestesia, una mutación perversa, un juego de imágenes se liberan, y la hegemonía del significante queda puesta en entredicho.

Semióticas gestuales, mímicas, lúdicas, etc., recuperan su libertad en el niño y se liberan del "calco", es decir, de la competencia dominante de la lengua del maestro - un acontecimiento microscópico altera completamente el equilibrio del poder local -. Así, los árboles generativos, contruidos según el modelo sintagmático de Chomsky, podrían abrirse en todos los sentidos, hacer a su vez rizoma ⁽¹³⁾.

Ser rizomorfo es producir tallos y filamentos que parecen raíces, o todavía mejor, que se conectan con ellas al penetrar en el tronco, sin perjuicio de hacer que sirvan para nuevos usos extraños. Estamos cansados del árbol. No debemos seguir creyendo en los árboles, en las raíces o en las raicillas, nos han hecho sufrir demasiado. Toda la cultura arborescente está basada en ellos, desde la biología hasta la lingüística. No hay nada más bello, más amoroso, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma. Amsterdam, ciudad totalmente desenraizada, ciudad - rizoma, con sus canales - tallos, donde la utilidad se conecta con la mayor locura, en relación con una máquina de guerra comercial.

El pensamiento no es arborescente, el cerebro no es una materia enraizada ni ramificada. Las erróneamente llamadas "dendritas" no aseguran la conexión de las neuronas de un tejido continuo. La discontinuidad de las células, el papel de los axones, el funcionamiento de la sinapsis, la existencia de micro-fisuras sinápticas, el salto de ese mensaje por encima de esas fisuras, convierten el cerebro en una multiplicidad inmersa en su plan de consistencia o en su guía, todo un sistema aleatorio de probabilidades: 'uncertain nervous system'.

Muchas personas tienen plantado un árbol en la cabeza, pero en realidad el cerebro es más una hierba que un árbol. "El axon y la dendrita se enrollan uno en otro como la enredadera en el espino, con una sinapsis en cada espina." ⁽¹⁴⁾. Y lo mismo se puede decir de la memoria...

Los neurólogos, los psico-fisiólogos, distinguen una memoria larga y una memoria corta (del orden de un minuto). Ahora bien, la diferencia entre ellas no sólo es cualitativa: la memoria corta es del tipo rizoma, diagrama, mientras que la larga es arborescente y centralizada (huella, engrama, foto o calco). La memoria corta no está en modo alguno sometida a una ley de contigüidad o de inmediatez a su objeto, puede ser a distancia, manifestarse o volver a manifestarse tiempo después, pero siempre en condiciones de discontinuidad, de ruptura y de multiplicidad. Es más, las dos memorias no se distinguen como dos modos temporales de aprehender una misma cosa; no captan lo mismo, el mismo recuerdo, ni tampoco la misma idea. Esplendor de una idea corta (concisa): se escribe con la memoria corta, así pues, con ideas cortas, incluso si se lee y relee con la memoria larga de los amplios conceptos.

La memoria corta incluye el olvido como proceso; no se confunde con el instante, sino con el rizoma colectivo, temporal y nervioso. La memoria larga (familia, raza, sociedad o civilización) calca y traduce, pero lo que traduce continúa actuando en ella a distancia, a contratiempo, "intempestivamente", no instantáneamente.

El árbol o la raíz inspiran una triste imagen del pensamiento que no cesa de imitar lo múltiple a partir de una unidad superior, de centro o de segmento. En efecto, si consideramos el conjunto de ramas-raíces, el tronco desempeña el papel de segmento opuesto para uno de los subconjuntos recorridos de abajo arriba: ese segmento será un "dipolo de unión", para diferenciarlo de los "dipolos - unidades" que forman los rayos que emanan de un solo centro ⁽¹⁵⁾. Pero las uniones pueden proliferar como en el sistema raicilla, sin que por ello se salga de lo Uno-Dos, de las multiplicidades tan sólo aparentes. Las regeneraciones, las reproducciones, las retroacciones, las hidras y las medusas tampoco nos permiten salir. Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que implican centros de significado y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas. Corresponden a modelos en los que un elemento sólo recibe informaciones de una unidad superior, y una afectación subjetiva de uniones preestablecidas.

Véanse sino los problemas actuales de la informática y de las máquinas electrónicas, que, en la medida en que confieren el poder a una memoria o a un órgano central, siguen utilizando el esquema de pensamiento más caduco. Así, en un magnífico artículo que denuncia "la imaginaria de la arborescencia de mando" (sistemas centrados o estructuras jerárquicas), Pierre Rosenstiehl y Jean Petiot señalan: "Admitir la primacía de las estructuras jerárquicas significa privilegiar las estructuras arborescentes. (...) La forma arborescente admite una explicación topológica. (...) En un sistema jerárquico, un individuo sólo admite un vecino activo, su superior jerárquico. (...) Los canales de transmisión están preestablecidos: la arborescencia preexiste al individuo, que se integra en ella en un lugar preciso" (significado y subjetivación).

Los autores señalan a este respecto que, incluso cuando se cree haber conseguido una multiplicidad, puede ocurrir que esa multiplicidad sea falsa - lo que nosotros llamamos tipo raicilla - puesto que su presentación o enunciado aparentemente no jerárquico sólo admiten de hecho una solución totalmente jerárquica: por ejemplo, el famoso teorema de la amistad, "si en una sociedad 2 individuos cualesquiera tienen un amigo común, siempre existirá un individuo que es amigo de todos los otros" (como dicen Rosenstiehl y Petitot, ¿quién es el amigo común, "el amigo universal de esta sociedad de parejas, maestro, confesor, médico? - ideas que por otra parte no tienen nada que ver con los axiomas de partida-", ¿el amigo del género humano, o bien el filósofo tal y como parece en el pensamiento clásico, incluso si representa la unidad abortada que sólo es válida en función de su misma ausencia o de su subjetividad, al decir no sé nada, no soy nada?). Los autores hablan a este respecto de teoremas de dictadura. Tal es el principio de los árboles raíces, o la salida, la solución de las raicillas, la estructura del Poder ⁽¹⁶⁾.

A estos sistemas centrados, los autores oponen sistemas a-centrados, redes de autómatas finitos en los que la comunicación se produce entre dos vecinos cualesquiera, en los que los tallos o canales no preexisten, en los que los individuos son todos intercambiables definiéndose únicamente por un estado en un momento determinado, de tal manera que las operaciones locales se coordinan y que el resultado final global se sincroniza independientemente de una instancia central.

Una transducción de estados intensivos sustituye a la topología, y "el grafo que regula la circulación de información es, en cierto sentido, el opuesto del grafo jerárquico... No hay ninguna razón para que el grafo sea un árbol" (Nosotros llamábamos mapa a este grafo).

Problema de la máquina de guerra o del Firing Squad: ¿es necesario un General para que n individuos lleguen al mismo tiempo al estado fuego? La solución sin General la proporciona una multiplicidad a-centrada que incluye un número finito de estados y señales de velocidad homóloga, desde el punto de vista de un rizoma de guerra o de una lógica de guerrilla, sin calco, sin copia de un orden central. Se demuestra incluso que esa multiplicidad, agenciamiento o sociedad maquínica, rechaza como "intruso social" cualquier autómatas centralizador, unificador ⁽¹⁷⁾. De ahí que N siempre sea $n-1$.

Rosenstiehl y Petitot insisten en lo siguiente: La oposición centrado – a-centrado es menos válida por las cosas que designa que por los modos de cálculo que aplica a las cosas. Unos árboles pueden corresponder al rizoma, o, a la inversa, brotar en forma de rizoma.

Por regla general, una misma cosa admite dos modos de cálculo o dos tipos de regulación, pero no sin cambiar singularmente de estado en uno y otro caso. Tomemos una vez más el psicoanálisis como ejemplo: no sólo en su teoría, sino también en su práctica de cálculo y de tratamiento, el psicoanálisis somete al inconsciente a estructuras arborescentes, a grafos jerárquicos, a memorias re-capituladoras, a órganos centrales, árbol, árbol-falo.

El psicoanálisis no puede cambiar de método: su propio poder dictatorial está basado en una concepción dictatorial del inconsciente. El margen de maniobra del psicoanálisis queda así muy reducido.

Tanto en el psicoanálisis como en su objeto, siempre hay un general, un jefe (el general Freud). Por el contrario, tratando el inconsciente como un sistema a-centrado, es decir, como una red maquínica de autómatas finitos (rizoma), el esquizo-análisis es capaz de llegar a un estado completamente distinto del inconsciente. Y las mismas observaciones sirven para la lingüística; Rosenstiehl y Petitot consideran, acertadamente, la posibilidad de una "organización a-centrada en una sociedad de palabras". Tanto para los enunciados como para los deseos, lo fundamental no es reducir el inconsciente, ni interpretarlo o hacerlo significar según su árbol. Lo fundamental es producir inconsciente, y, con él, nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es precisamente esa producción de inconsciente.

Resulta curioso comprobar cómo el árbol ha dominado no sólo la realidad occidental, sino todo el pensamiento occidental, de la botánica a la biología, pasando por la anatomía, pero también por la gnoseología, la teología, la ontología, toda la filosofía...: el principio-raíz, tierra, raíz y fundamentos. Occidente tiene una relación privilegiada con el bosque y con el desmonte; los campos conquistados al bosque de plantas de gramíneas, objeto de una agricultura de familias, basada en la especie y de tipo arborescente; también la ganadería que se desarrolla en el barbecho selecciona familias que forman toda una arborescencia animal.

Oriente presenta otra imagen: una relación con la estepa y el huerto (en otros casos con el desierto y el oasis) más bien que con el bosque y el campo; una agricultura de tubérculos que procede por fragmentación del individuo; un abandono, una exclusión de la ganadería que queda confinada en espacios cerrados o arrojada hacia la estepa de los nómadas.

Occidente, agricultura de una familia seleccionada con muchos individuos variables; Oriente, horticultura de un pequeño número de individuos con una gran gama de "clones". ¿No existe en Oriente, sobre todo en Oceanía, una especie de modelo rizomático que se opone desde todos los puntos de vista al modelo occidental del árbol?

Haudricourt cree incluso que esa es una de las razones de la oposición entre las morales y las filosofías de la trascendencia, tan estimadas en Occidente, y las de la imanencia en Oriente: el Dios que siembra y siega, por oposición al Dios que horada y desentierra (horadar frente a sembrar) ⁽¹⁸⁾.

Trascendencia, enfermedad específicamente europea. Tampoco la música es la misma, la tierra no tiene allí la misma música. Tampoco es la misma sexualidad: las gramíneas, incluso reuniendo los dos sexos, someten la sexualidad al modelo de la reproducción; el rizoma, por el contrario, es una liberación de la sexualidad, no sólo con relación a la reproducción, sino también con relación a la genitalidad.

Entre nosotros el árbol se ha plantado en los cuerpos, ha endurecido y estratificado hasta los sexos. Hemos perdido el rizoma o la hierba.

Henry Miller: "La China es la mala hierba en el huerto de las berzas de la Humanidad (...). La mala hierba es la Némesis de los esfuerzos humanos. De todas las existencias imaginarias que prestamos a las plantas, a los animales y a las estrellas, quizá sea la mala hierba la que lleva su vida más sabia. Bien es verdad que la hierba no produce ni flores, ni portaaviones, ni Sermones de la Montaña (...). Pero, a fin de cuentas, la hierba siempre tiene la última palabra. A la larga todo vuelve al estado China. Es lo que los historiadores llaman habitualmente las tinieblas de la Edad Media. No hay más salida que la hierba (...).

La hierba sólo existe entre los grandes espacios no cultivados. Llena los espacios vacíos. Crece entre, y en medio de otras cosas. La flor es bella, la berza útil, la adormidera no hace enloquecer. Pero la hierba es desbordamiento, toda una lección moral". ⁽¹⁹⁾

¿De qué China habla Miller, de la antigua, de la actual, de una imaginaria, o bien de otra que formaría parte de un mapa cambiante?

América ocuparía un lugar aparte. Por supuesto, América no está libre de la dominación de los árboles y de una búsqueda de raíces. Lo vemos hasta en la literatura, en la búsqueda de una identidad nacional e incluso de una ascendencia o genealogía europeas (Kerouac parte a la búsqueda de sus antepasados). No obstante todo lo importante que ha pasado, que pasa, procede por rizoma americano: 'beatnik', 'underground', subterráneos, bandas y pandillas, brotes laterales sucesivos en conexión inmediata con un afuera. Diferencia entre el libro americano y el libro europeo, incluso cuando el americano anda a la búsqueda de árboles.

Diferencia en la concepción del libro. "Hojas de hierba". Pero en América hay distintas direcciones: en el Este se llevan a cabo la búsqueda arborescente y el retorno al Viejo Mundo; el Oeste, con sus indios sin ascendencia, su límite siempre escurridizo, sus fronteras móviles y desplazadas, es rizomático. Todo un "mapa" americano al Oeste, donde hasta los árboles hacen rizoma.

América ha invertido las direcciones: su Oriente lo ha situado al Oeste, como si la tierra se hiciese redonda precisamente en América; su Oeste coincide con la franja del Este. ⁽²⁰⁾ (El intermediario entre el Occidente y el Oriente no es la India, como creía Haudricourt, es América la que hace de pivote y de mecanismo de inversión.)

La cantante americana Patti Smith canta la Biblia del dentista americano: "No busquéis la raíz, seguid el canal..."

No habría también dos burocracias, e incluso tres (o todavía más)? La burocracia occidental: su origen agrario, catastral, las raíces y los campos, los árboles y su papel de fronteras, el gran censo de Guillermo el Conquistador, la feudalidad, la política de los reyes de Francia, asentar el Estado sobre la propiedad, negociar las tierras mediante la guerra, los procesos y los matrimonios.

Los reyes de Francia eligen el lis, porque es una planta de raíces profundas que fija los taludes.

¿Ocurre lo mismo en Oriente? Por supuesto, resulta muy fácil presentar un Oriente inmanente y rizomático; el Estado no actúa allí según un esquema arborescente que correspondería a clases preestablecidas, arborificadas y enraizadas; es una burocracia de canales, por ejemplo el famoso poder hidráulico de "propiedad débil" en el que el Estado engendra clases canalizantes y canalizadas (cf. lo que nunca ha sido refutado en la tesis de Wittfogel).

El déspota actúa allí como río, y no como una fuente que todavía sería un punto, punto- árbol, o raíz; más que sentarse bajo el árbol, abraza las aguas; hasta el árbol de Buda deviene rizoma. El río de Mao y el río de Luis. ¿No desempeña América una vez más un papel de intermediario?

América actúa por exterminios, liquidaciones internas (no sólo de los indios, sino también de los granjeros, etc.). Y por sucesivas oleadas externas de inmigraciones. El flujo del capital produce un inmerso canal, una cuantificación de poder, con "cuantos" inmediatos, en el que cada cual se aprovecha a su manera de la circulación del flujo-dinero (de ahí el mito-realidad del pobre que se convierte en millonario y que de nuevo vuelve a ser pobre):

todo se reúne en América, a la vez árbol y canal, raíz y rizoma.

El capitalismo universal y en sí no existe, el capitalismo está en la encrucijada de todo tipo de formaciones, siempre es por naturaleza neo-capitalismo; desgraciadamente inventa una versión oriental y otra occidental, y la transformación de ambas.

De todas formas estas distribuciones geográficas no nos llevan por el buen camino. ¿Estamos en un callejón sin salida? Qué más da. Si de lo que se trata es de mostrar que los rizomas tienen también su propio despotismo, su propia jerarquía, que son más duros todavía, está muy bien, puesto que no hay dualismo, ni dualismo ontológico aquí y allá, ni dualismo axiológico de lo bueno y de lo malo, ni tampoco mezcla o síntesis americana. En los rizomas hay nudos de arborescencia, y en las raíces brotes rizomáticos. Es más, hay formaciones despóticas, de inmanencia y de canalización, específicas de los rizomas.

En el sistema trascendente de los árboles hay deformaciones anárquicas, raíces aéreas y tallos subterráneos.

Lo fundamental es que el árbol-raíz y el rizoma-canal no se oponen como dos modelos: uno actúa como modelo y como calco trascendente, incluso si engendra sus propias fugas; el otro actúa como proceso inmanente que destruye el modelo y esboza un mapa, incluso si constituye sus propias jerarquías, incluso si suscita un canal despótico. No se trata, pues, de tal o tal lugar de la tierra, ni de un determinado momento de la historia, y mucho menos de tal o tal categoría del espíritu, sino del modelo que no cesa de constituirse y de desaparecer, y del proceso que no cesa de extenderse, interrumpirse y comenzar de nuevo. ¿Otro o un nuevo dualismo? No. Problema de la escritura: siempre se necesitan expresiones an-exactas para designar algo exactamente. Y no porque necesariamente haya que pasar por ahí, no porque solo se pueda proceder por aproximaciones: la an-exactitud no es ningún modo una aproximación, al contrario, es el paso exacto de lo que se hace.

Si invocamos un dualismo es para recusar otro. Si recurrimos a un dualismo de modelos es para llegar a un proceso que recusaría cualquier modelo. Siempre se necesitan correctores cerebrales para deshacer los dualismos que no hemos querido hacer, pero por los que necesariamente pasamos.

Lograr la fórmula mágica que todos buscamos: PLURALISMO = MONISMO, pasando por todos los dualismos que son el enemigo, pero un enemigo absolutamente necesario, el mueble que continuamente desplazamos.

Resumamos los caracteres principales de un rizoma: a diferencia de los árboles y sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos.

El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple.

No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente tres, cuatro o cinco, etc. No es un múltiple que deriva de lo Uno, o al que lo Uno se añadiría ($n+1$). No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Constituye multiplicidades lineales de n dimensiones, sin sujeto ni objeto, distribuibles en un plan de consistencia del que siempre se sustrae lo Uno ($n-1$).

Una multiplicidad de este tipo no varía sus dimensiones sin cambiar su propia naturaleza y metamorfosearse.

Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, la estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza. Pero no hay que confundir tales líneas, o lineamientos, con las filiaciones de tipo arborescente, que tan sólo son uniones localizables entre puntos y posiciones. Contrariamente al árbol, el rizoma no es objeto de reproducción: ni reproducción externa como el árbol-imagen, ni reproducción interna como la estructura-árbol.

El rizoma es una anti-genealogía, una memoria corta o anti-memoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección.

Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga. Lo que hay que volver a colocar sobre los mapas son los calcos, y no a la inversa. Contrariamente a los sistemas centrados (incluso poli-centrados) de comunicación jerárquica y de uniones preestablecidas, el rizoma es un sistema a-centrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados. Lo que está en juego en el rizoma es una relación con la sexualidad, pero también con el animal, con el vegetal, con el mundo, con la política, con el libro, con todo lo natural y lo artificial, muy distinta de la relación arborescente: todo tipo de "devenires".

Una meseta no está al principio ni al final, siempre está en el medio. Un rizoma está hecho de mesetas. Gregory Bateson emplea la palabra “meseta” (‘plateau’) para designar algo muy especial: una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior. Bateson pone como ejemplo la cultura balinesa, en la que los juegos sexuales madre-hijo, o bien las disputas entre hombres, pasan por esa extraña estabilización intensiva.

“Una especie de meseta continua de intensidad sustituye al orgasmo”, a la guerra o al punto culminante. Un rasgo deplorable del espíritu occidental consiste en relacionar las expresiones y las acciones con fines externos o trascendentes, en lugar de considerarlas en un plan de inmanencia según su valor intrínseco (21). Por ejemplo, en la medida en que un libro está compuesto de capítulos, tiene sus puntos culminantes, sus puntos de terminación.

¿Qué ocurre, por el contrario, cuando un libro está compuesto de mesetas que comunican unas con otras a través de micro-fisuras, como ocurre en el cerebro? Nosotros llamamos “meseta” a toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma.

Nosotros hemos escrito este libro como un rizoma. Lo hemos compuesto de mesetas. Si le hemos dado una forma circular, sólo era broma. Al levantarnos a cada mañana, cada uno de nosotros se preguntaba que mesetas iba a escoger, y escribía cinco líneas aquí, diez líneas mas allá... Hemos tenido experiencias alucinatorias, hemos visto líneas, como columnas de hormiguitas, abandonar una meseta para dirigirse a otra.

Hemos trazado círculos de convergencia. Cada meseta puede leerse por cualquier sitio, y ponerse en relación con cualquier otra. Para lograr lo múltiple se necesita un método que efectivamente lo haga; ninguna astucia tipográfica, ninguna habilidad léxica, combinación o creación de palabras, ninguna audacia sintáctica pueden sustituirlo.

En efecto, a menudo, todo eso solo son procedimientos miméticos destinados a diseminar o desembrar una unidad que se mantiene en otra dimensión para un libro-imagen. Tecno-narcisismo. Las creaciones tipográficas, léxicas o sintácticas sólo son necesarias si dejan de pertenecer a la forma de expresión de una unidad oculta, para devenir ellas mismas una de las dimensiones de la multiplicidad considerada. Conocemos pocos logros de este método (22). Nosotros tampoco lo hemos conseguido. Únicamente hemos empleado palabras que a su vez funcionaban para nosotros como mesetas.

RIZOMATICA = ESQUIZOANALISIS = ESTRATOANALISIS = PRAGMATICA = MICROPOLITICA

Estas palabras son conceptos, pero los conceptos son líneas, es decir, sistemas de números ligados a tal dimensión de las multiplicidades (estratos, cadenas moleculares, líneas de fuga o ruptura, círculos de convergencia, etc.). En ningún caso aspiramos al título de la ciencia. Nosotros no conocemos agenciamientos. Tan sólo hay agenciamientos maquínicos de deseo, como también agenciamientos colectivos de enunciación. Nada de significancia ni de subjetivación: escribir a n (cualquier enunciación individualizada permanece prisionera de las significaciones dominantes, cualquier deseo significante remite a sujetos dominados).

Un agenciamiento en su multiplicidad actúa forzosamente a la vez sobre flujos semióticos, flujos materiales y flujos sociales (independientemente de la recuperación que puede hacerse de todo eso en un corpus teórico y científico). Ya no hay una tripartición entre un campo de realidad, el mundo, un campo de representación, el libro, y un campo de subjetividad, el autor. Un agenciamiento pone en conexión ciertas multiplicidades pertenecientes a cada uno de esos órdenes, de suerte que un libro no se continúa en el libro siguiente, ni tiene su objeto en el mundo, ni su sujeto en uno o varios autores.

En resumen, creemos que la escritura nunca se hará suficientemente en nombre de un afuera. En afuera carece de imagen, de significación, de subjetividad. El libro agenciamiento con el afuera frente al libro imagen del mundo, el libro-rizoma, y no el libro dicotómico, pivotante y fasciculado. No hacer nunca raíz, ni plantarla, aunque sea muy difícil no caer en esos viejos procedimientos.

“Las cosas que se me ocurren no se me presentan por su raíz, sino por un punto cualquiera situado hacia el medio. Tratad, pues, de retenerlas, tratad de retener esa brizna de hierba que sólo empieza a crecer por la mitad del tallo, y no la soltéis (23)”.

¿Por qué es tan difícil? En realidad, ya es un problema de semiótica perceptiva. No es fácil percibir las cosas por el medio, ni por arriba ni por abajo, o viceversa, ni de izquierda a derecha, o viceversa: intentadlo y veréis como todo cambia. No es fácil ver la hierba en las palabras y en las cosas (de la misma forma, Nietzsche decía que un aforismo debía ser “rumiado” toda meseta es inseparable de todas las vacas que la pueblan, y que también son las nubes del cielo).

Se escribe la historia, pero siempre se ha escrito desde el punto de vista de los sedentarios, en nombre de un aparato unitario de Estado, al menos posible, incluso cuando se hablaba de los nómadas. Lo que no existe es una Nomadología, justo lo contrario de una historia. No obstante, en este campo, aunque escasos, también existen grandes logros, por ejemplo a propósito de las Cruzadas de niños: el libro de Marcel Schwob que multiplica los relatos como otras tantas mesetas de dimensiones variables.

El libro de Andrzejewski, *Las Puertas del Paraíso*, convierte una frase ininterrumpida en flujo de niños, flujo de marcha con estancamiento, estiramiento, precipitación, flujo semiótico de todas las confesiones de niños que acuden a sincerarse al viejo monje que encabeza el cortejo, flujo de deseo y de sexualidad, iniciando cada cual la aventura por amor, y más o menos directamente arrastrado por el oscuro deseo póstumo y pederástico del conde de Vendome, con círculos de convergencia -lo fundamental no es que los flujos hagan "Uno o múltiple", ese ya no es el problema: hay un agenciamiento colectivo de enunciación, un agenciamiento maquínico de deseo, incluidos el uno en el otro, y en conexión con un prodigioso afuera que de todas formas hace multiplicidad-. Más recientemente, el libro de Armand Farrachi sobre la IV Cruzada, *La dislocación*, en el que las frases se separan y se dispersan, o bien se atropellan y coexisten, y las letras, la tipografía, se ponen a bailar, a medida que la Cruzada delira ⁽²⁴⁾.

Todos estos libros son algunos modelos de escritura nómada y rizomática. La escritura sigue una máquina de guerra y líneas de fuga, abandona los estratos, las segmentariedades, la sedentariedad, el aparato de Estado. Pero, ¿Por qué todavía hace falta un modelo? ¿No sigue siendo el libro una "imagen" de las Cruzadas? ¿No sigue existiendo una unidad oculta, como unidad pivotante en el caso de Shwob, como unidad abortada en el caso de Farrachi, como unidad del conde mortuario en el caso más hermoso de *Las Puertas del Paraíso*? ¿No hace falta un nomadismo más profundo que el de las Cruzadas, el de los verdaderos nómadas, o bien el nomadismo de los que ya ni siquiera se mueven, ni tampoco imitan nada, el de los que sólo agencian? ¿Cómo puede el libro encontrar un afuera satisfactorio con el que poder agenciar en lo heterogéneo más bien que un mundo a reproducir? Cultural, el libro es forzosamente un calco: calco de sí mismo en primer lugar, calco del libro precedente del mismo autor, calco de otros libros a pesar de las diferencias, reproducción interminable de conceptos y de palabras dominantes, reproducción del mundo presente, pasado o futuro.

Pero el libro anti-cultural todavía arrastra un gran lastre cultural: no obstante, hará de él un uso activo de olvido y no de memoria, de subdesarrollo y no de progreso a desarrollar, de nomadismo y no sedentarismo, de mapa y no de calco. RIZOMÁTICA = POP'ANÁLISIS, incluso si el pueblo tiene algo más que hacer que leer, incluso si los bloques de cultura universitaria o de pseudo-cientificidad continúan siendo demasiado penosos o pesados. La ciencia sería una cosa muy local si la dejaran hacer, véanse sino las matemáticas, que no son una ciencia, sino un prodigioso argot, y además nómado. Incluso en el dominio teórico, y especialmente en él, cualquier argumentación precaria y pragmática vale más que la reproducción de conceptos, con sus cortes y sus progresos que nada cambian. Antes la imperceptible ruptura que el corte significativo. Los nómadas han inventado una máquina de guerra frente al aparato de Estado. La historia nunca ha tenido en cuenta el nomadismo, el libro nunca ha tenido en cuenta el afuera.

Desde siempre el Estado ha sido el modelo del libro y del pensamiento: el logos, el filósofo-rey, la trascendencia de la Idea, la interioridad del concepto, la república de los espíritus, el tribunal de la razón, los funcionarios del pensamiento, el hombre legislador y sujeto. El Estado pretende ser la imagen interiorizada de un orden del mundo y enraizar al hombre. Pero la relación de una máquina de afuera no es otro "modelo", es un agenciamiento que hace que el propio pensamiento devenga nómada, y el libro una pieza para todas las máquinas móviles, un tallo para un rizoma (Kleist y Kafka frente a Goethe).

Escribir a n, n-1, escribir con 'slogans': ¡Haced rizoma y no raíz, no plantéis nunca! ¡No sembréis, horadad! ¡No seáis ni uno ni múltiple, sed multiplicidades! ¡Haced la línea, no el punto! La velocidad transforma el punto en línea ⁽²⁵⁾. ¡Sed rápidos, incluso sin movernos! Línea de suerte, línea de cadera ⁽²⁶⁾, línea de fuga. ¡No suscitéis un General en vosotros! Nada de ideas justas, justo una idea (Godard). Tened ideas cortas. Haced mapas, y no fotos ni dibujos. Sed la Pantera Rosa, y que vuestros amores sean como el del la avispa y el de la orquídea, el gato y el babuino. Se dice del viejo hombre-río:

*He don't plant tatos
Don't plant cotton
Them that plants them is soon forgotten
But old man river he just keeps rollin along.*

Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción "y...y...y...". En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser. ¿Adónde vais? ¿De dónde partís? ¿Adónde queréis legar? Todas estas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...).

Kleist, Lenz o Büchner tienen otra manera de viajar y de moverse, partir en medio de, por el medio, entrar y salir, no empezar ni acabar ⁽²⁷⁾. La literatura americana, y anteriormente la inglesa, han puesto aún más de manifiesto ese sentido rizomático, han sabido moverse entre las cosas, instaurar una lógica del Y, derribar la ontología, destituir el fundamento, anular fin y comienzo. Han sabido hacer una pragmática. El medio, no es una media, sino, al contrario, el sitio por el que las cosas adquieren velocidad. Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio.

- 1.- Hemos traducido plan de 'consistance' (o de 'inmanence') por plan de consistencia (o de inmanencia). Y lo hemos hecho así para mantener la oposición entre ese plan y el plan de organización y de desarrollo (de trascendencia). Pero no hay que olvidar que plan, en francés, significa a la vez "plan" y "plano", y que siempre que Deleuze habla de 'plan de consistance' (o de 'inmanence') también está hablando de un plano, puesto que, según él, ese "plan de consistencia" es un plano en sentido geométrico. (N. del T.)
- 2.- Aquí en el texto original, hay un juego de palabras entre 'avorteurs' y 'faiseurs d'anges', que en francés son sinónimos (N. del T.)
- 3.- Cf. BERTIL MALMBERG, Les nouvelles tendances de la linguistique, P.U.F. (el ejemplo del dialecto castellano), págs. 97 s. (trad. cast., ed. Siglo XXI).
- 4.- ERNEST JÜNGER, Approches, drogues et ivresse, Table ronde, pág. 304, S218.
- 5.- El partitivo francés du, du chiendent, du rhizome, en español no se traduce, de ahí que no aparezca en: es grama, rizoma. (N. del T.)
- 6.- RÉMY CHAUVIN, en Entretiens sur la sexualité, Plon, pág. 205.
- 7.- Sobre los trabajos de R. E. Benveniste y G. J. Todaro, cf. Yves Christen, "Le role des virus dans l'évolution", La Recherche, n° 54, marzo 1975: "Los virus pueden transportar, tras una integración-extracción en una célula como consecuencia de un error de escisión, fragmentos de ADN de su huésped y transmitirlos a nuevas células: ese el fundamento de lo que se denomina engineering genético. Como consecuencia una información genética específica de un organismo podría ser transferida a otro gracias a los virus. Si nos interesamos por las situaciones extremas, podríamos perfectamente imaginar que esa transferencia de información podría efectuarse de una especie más evolucionada hacia una especie menos evolucionada o genitora de la precedente. Ese mecanismo actuaría, pues, a contracorriente del que clásicamente utiliza la evolución. Si estos pasos de informaciones tuviesen una gran importancia, uno se vería obligado, en ciertos casos, a sustituir por esquemas reticulares (con comunicaciones entre ramificaciones según sus diferenciaciones) los esquemas de matorral o en árbol que se utiliza en la actualidad para representar la evolución" (pág. 271).
- 8.- FRANCOIS JACOB, La logique du vivant, Gallimard, págs. 312-333 (trad. cast., ed. Laia).
- 9.- CARLOS CASTANEDA, L'herbe du diable et la petite fumée, ed. Du Soleil noir, pág. 160 (trad. cast. Ed. F.C.E.)
- 10.- PIERRE BOULEZ, Par volonté y par hasard, ed. Du Seuil, pág. 14: "la plantáis en cualquier mantillo y, de repente, se opone a proliferar como la mala hierba". Y passim, sobre la proliferación musical, pág. 89: "una música que flota en la que la propia escritura va unida, para el instrumentista, a la imposibilidad de mantener una coincidencia con un tiempo pulsado".
- 11.- Cf. MELANIE KLEIN, Psychanalyse d'un enfant, Tchou: el papel de los mapas de guerra en las actividades de Richard (trad. cast., ed. Paidós).
- 12.- FERNAND DELIGNY, "Voix et voir", Cahiers de l'immuable, Recherches, abril 1975.
- 13.- Cf. DIETER WUNDERLICH, "Pragmatique, situation d'enonciation et Deixis", en Langages, n° 26, junio 1972, págs. 50 s.: Las tentativas de Mac Cawley, de Shaddock y de Wunderlinch de introducir "propiedades pragmáticas" en los árboles Chomskyanos.
- 14.- STEVEN ROSE, Le cerveau conscient, ed. Du Seuil, p. 97, y, sobre la memoria, págs. 250s.
- 15.- Cf. JULIEN PACOTTE, Le réseau arborescent, shème primordial de la pensée, Hermann, 1936. Este libro analiza y desarrolla diversos esquemas de la forma arborescente, que no es presentada como un simple formalismo, sino como "la base real del pensamiento formal". Lleva hasta las últimas consecuencias el pensamiento clásico. Recoge todas las formas de lo "Uno-Dos", teoría del dipolo. El conjunto tronco-raíces-ramas da lugar al siguiente esquema:

segmento

opuesto

Más recientemente, Michel Serres analiza las variedades y secuencias de árboles en campos científicos muy diferentes: como el árbol se forma a partir de una "red" (La traduction, ed. de Minuit, págs. 27 s.; Feux et signaux de brume, Grasset, págs. 35 s.).

- 16.- PIERRE ROSENSTIEHL y JEAN PETITOT, "Automate asocial et systèmes acentrés", en Communications, n° 22, 1974. Sobre el teorema de la amistad, cf. H.S. Wilf, The Friendship Theorem in Combinatorial Mathematics, Welsh Academic Press; y sobre un teorema del mismo tipo, llamado de indesición colectiva, c.f. K. J. Arrow, Choix collectif et préférences individuelles, Calmann-Lévy.
- 17.- Ibid. La característica principal del sistema acentrado es que en él las iniciativas locales se coordinan independientemente de una instancia central, realizándose el cálculo para el conjunto de la red (multiplicidad). "Por eso el único lugar en el que puede constituirse un fichero de personas es en las propias personas, las únicas capaces de llevar su descripción y de tenerla al día: la sociedad acentrada natural rechaza como intruso social el automatizador centralizador" (pág. 62). Sobre "el teorema de Firing Squad", págs. 51-57. Incluso puede suceder que algunos generales, en su sueño de apropiarse de las técnicas formales de guerrilla, recurran a multiplicidades "de módulos sincrónicos" "a base de numerosas células ligeras, pero independientes", que teóricamente sólo implican un mínimo de poder central y de "relevé jerárquico": así GUY BROSSOLLET, Essai sur la non-bataille, Belin, 1975.
- 18.- Sobre la agricultura occidental de gramíneas y la horticultura oriental de tubérculos, sobre la oposición sembrar-horadar, sobre las diferencias con relación a la domesticación animal, cf. HAUDRICOURT, "Domestication des animaux, culture des plantes et traitement d'autrui" (L'Homme, 1962) y "L'origine des clones et des clans" (L'Homme, enero 1964). El maíz y el arroz no son objeciones: son cereales "adaptados tardíamente por los cultivadores de tubérculos" y tratados en forma parecida; es muy posible que el arroz haya aparecido como una mala hierba en los canales de colocasia".
- 19.- HENRY MILLER, Hamlet, Corrèa, págs. 48-49.
- 20.- Cf. LESLIE FIELDLER, Le retour du Peau-rouge, ed. du Seuil. En este libro hay un hermoso análisis de la geografía, de su papel mitológico y literario en América, y de la inversión de las direcciones. Al Este, la búsqueda de un código específicamente americano, y también de una recodificación con Europa (Henry James, Eliot, Pound, etc.); en el Sur la sobrecodificación esclavista, con su propia ruina y la de las plantaciones en la guerra de Secesión (Faulkner, Caldwell); la descodificación capitalista que procede del Norte (Dos Passos, Dreiser); el papel del Oeste, como línea de fuga, en el que se conjugan el viaje, la alucinación, la locura, el indio, la experimentación perceptiva y mental, la movilidad de fronteras, el rizoma (Ken Kesey y su "máquina de niebla"; la generación beatnik, etc.). Cada gran autor americano hace una cartografía, incluso por su estilo; contrariamente a lo que ocurre entre nosotros, hace un mapa que se conecta directamente con los movimientos sociales reales que atraviesan América. Por ejemplo, la localización de las direcciones geográficas en toda la obra de Fitzgerald.
- 21.- BATESON, Vers une écologie de l'esprit, t. I, ed. du Seuil, págs. 125-126. Hay que señalar que la palabra "meseta" se emplea clásicamente en el estudio de los bulbos, tubérculos y rizomas: cf. Dictionnaire de botanique de Baillon, artículo "Bulbe".
- 22.- Así, JOËLE DE LA CASINIÈRE, Absolument nécessaire, ed. de Minuit, que es un libro verdaderamente nómada. En la misma dirección, cf. las investigaciones del "Monfaucon Research Center".
- 23.- KAFKA, Journal, Grasset, pág. 4 (trad. cast., ed. Bruguera).

- 24.- MARCEL SCHWOB, *La croisade des enfants*, 1896 (trad. cast., ed. Tusquet); Jersy Andrzejewski, *Les portes du paradis*, 1959, Gallimard; Armand Farrachi, *La dislocation*, 1974; Stock. A propósito precisamente del libro de Schwob, Paul Alphandéry decía que la literatura, en algunos casos, podía renovar la historia e imponerle "auténticas líneas de investigación" (*La chrétienté et l'idée de croisade*, t. II, Albin Michel, pág. 116).
- 25.- PAUL VIRILIO, "Véhiculaire", en *Nomades et vagabonds*, 10-18, pág. 43: sobre la aparición de la linealidad y las alteraciones de la percepción debidas a la velocidad.
- 26.- En español, se pierde la rima que existe en francés, entre *ligne de chance*, *ligne de hanche*. Por otra parte, estas frases forman parte del estribillo de una canción que Ana Karina canta en la película de J.L. Godard, *Pierrot le fou*. (N. del T.).
- 27.- Cf. J.C. BAILLY, *La légende disersée*, 10-18: la descripción del movimiento en el romanticismo alemán, págs. 18 s.

FRAGMENTOS
DE UN
DISCURSO AMOROSO

por

ROLAND BARTHES

traducción de

EDUARDO MOLINA



siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.

CERRO DEL AGUA 248. DELEGACIÓN COYOACÁN 04310 MÉXICO. DF

siglo veintiuno de españa editores, s.a

CALLE PLAZA 5 28043 MADRID ESPAÑA

edición al cuidado de marti soler portada de
anhelo hernández

primera edición en español. 1982
decimoprimera edición en español. 1993
© siglo xxi editores, s.a. de c.v.
isbn 968-23-1097-0

primera edición en francés, 1977
© éditions du seuit. paris
título original: *fragments d'un discours amoureux*

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en México/printed and made in Mexico

Índices

Índices	4
Cómo está hecho este libro.....	13
1. Figuras.....	13
2. Orden	15
3. Referencias.....	16
“Me abismo, sucumbo...”	18
“En la calma tierna de tus brazos”	20
“¡Adorable!”	21
Lo Intratable	24
Un pequeño punto de la nariz	26
Agony.....	29
Amar el amor	30
Ser ascético.....	31
Atopos	32
El ausente.....	34
La carta de amor	38
La catástrofe	40
Los celos.....	42
Laetitia.....	44
“Tutti sistemati”	46
“Me duele el otro”	48
“Quiero comprender”	50
“¿Qué hacer?”	52
La connivencia	54
“Cuando mi dedo por descuido.....	56
Acontecimientos, reveses, contrariedades	57
El corazón	59
El cuerpo del otro	60
La conversación	61
La dedicatoria.....	63
“Somos nuestros propios demonios”	67
Domnei.....	69
El desollado	71
El alba.....	73
El mundo atónito	74
¿Dolido?	78
Novela/ drama	79
¡Qué azul era el cielo!	80
El buque fantasma.....	82
Hacer una escena.....	84
Inexpresable amor	88

La espera.....	91
El exilio de lo Imaginario.....	94
Fading.....	97
Faltas.....	100
La naranja.....	102
“Días elegidos”.....	103
La exuberancia.....	104
La Gradiva.....	106
La habladuría.....	108
Identificaciones.....	110
Las Imágenes.....	112
Lo incognoscible.....	114
“Muéstrame a quién desear”.....	116
Traje azul y chaleco amarillo.....	118
El informante.....	120
“Esto no puede continuar”.....	122
La languidez del amor.....	124
“Estoy loco”.....	126
La locuela.....	128
Elogio de las lágrimas.....	130
La última hoja.....	132
“Soy odioso”.....	133
“Un aire embarazado”.....	134
Sin respuesta.....	135
“Y la noche alumbraba la noche”.....	137
Nubes.....	138
La cinta.....	140
Lo obsceno del amor.....	142
Los lentes oscuros.....	146
¿Por qué?.....	149
¿Por qué?.....	149
Sobria ebrietas.....	151
El rapto.....	153
“E lucevan le stelle”.....	158
La resonancia.....	160
“Todas las voluptuosidades de la tierra”.....	162
Ideas de solución.....	164
La incertidumbre de los signos.....	166
“Ningún sacerdote lo acompañó”.....	168
Ideas de suicidio.....	171
Tal.....	173
Te amo.....	176
Ternura.....	182
Unión.....	183
Verdad.....	186
Tabula gratulatoria.....	188

Abismarse	“ME ABISMO, SUCUMBO...”: 1. La dulzura / 2. Isolda / 3. Ninguna parte / 4. Pensamiento falso de la muerte / 5. Función del abismo
Abrazo	“EN LA CALMA TIERNA DE TUS BRAZOS”: 1. El adormecimiento / 2. De un abrazo al otro / 3. Colmado
Adorable	“¡ADORABLE!”: 1. París, en una mañana de otoño / 2. Atotal / 3. La especialidad del deseo / 4. La tautología
Afirmación	LO INTRATABLE: 1. La protesta de amor / 2. Violencia y goce de lo imaginario / 3. La fuerza no reside en el Intérprete / 4. Volvamos a empezar
Alteración	UN PEQUEÑO PUNTO DE LA NARIZ: 1. El punto de corrupción / 2. Ver al otro sometido / 3. “Hacerse romper el trasero” / 4. El enloquecimiento del ser / 5. “Mis mujercitas”
Angustia	AGONY: 1. La angustia como veneno / 2. Primitive agony
Anulación	AMAR EL AMOR: 1. Las dos palomas / 2. Provecho y prejuicio
Ascesis	SER ASCÉTICO: 1. Castigarme / 2. Chantaje
Atopos	ATOPOS: 1. Inclasificable / 2. Inocencia / 3. La relación original
Ausencia	EL AUSENTE: 1. El ausente es el otro / 2. ¿Un discurso femenino? / 3. El olvido / 4. Suspirar / 5. Manipulación de la ausencia / 6. El deseo y la necesidad / 7. La invocación / 8. Koán de la cabeza bajo el agua
Carta	LA CARTA DE AMOR: 1. “Pienso en usted” / 2. Correspondencia y relación / 3. No contestar
Catástrofe	LA CATÁSTROFE: 1. Dos desesperanzas / 2. La situación extrema
Celos	LOS CELOS: 1. Werther y Alberto / 2. El pastel repartido / 3. Rehusar los celos / 4. Los cuatro sufrimientos del celoso
Circunscribir	LAETITIA: 1. Gaudium et Laetitia / 2. La miseria amorosa
Colocados	“TUTTISISTEMATI”: 1. Un juego cruel / 2. Toda estructura es habitable / 3. Irrisorio y envidiable
Compasión	“ME DUELE EL OTRO”: 1. La unidad de sufrimiento / 2. ¡Vivamos! / 3. La delicadeza
Comprender	“QUIERO COMPRENDER”: 1. Bajo la lámpara / 2. Saliendo del cine / 3. Represión / 4. Interpretación / 5. Visión: el gran sueño claro
Conducta	“¿QUÉ HACER?”: 1. O bien... o bien / 2. Preguntas fútiles / 3. Pereza
Connivencia	LA CONNIVENCIA: 1. Alabanzas mutuas / 2. ¿Quién sobra? / 3. Odiosamato

Contactos	“CUANDO MI DEDO POR DESCUIDO...”: 1. Lo que se le pide a la piel / 2. Como los dedos de un peluquero
Contingencias	ACONTECIMIENTOS, REVESES, CONTRARIEDADES: 1. Puesto que... / 2. El velo negro de la Maya / 3. La estructura, no la causa / 4. El incidente como histeria
Corazón	EL CORAZÓN: 1. Un órgano eréctil / 2. Mi corazón contra mi espíritu / 3. Él corazón oprimido
Cuerpo	EL CUERPO DEL OTRO: 1. El cuerpo dividido / 2. Escrutar
Declaración	LA CONVERSACIÓN: 1. Roces / 2. La palabrería generalizada
Dedicatoria	LA DEDICATORIA: 1. El regalo amoroso / 2. Because I love / 3. Hablar de lo que se regala / 4. Dedicar / 5. Escribir / 6. Inscribir, no regalar
Demonios	“SOMOS NUESTROS PROPIOS DEMONIOS”: 1. Con el piñón libre / 2. Plural / 3. Homeopatía
Dependencia	DOMNEI: 1. El vasallaje amoroso / 2. La rebelión
Desollado	EL DESOLLADO: 1. Puntos delicados / 2. Incontrariable
Despertar	EL ALBA: 1. Dormir prolongadamente / 2. Formas de despertar
Desrealidad	EL MUNDO ATÓNITO: 1. Miniatura cubierta de barniz / 2. La conversación general / 3. El viaje a Italia / 4. Un sistema de poder / 5. El vidrio / 6. Irreal y desreal / 7. En la fonda de la estación de Lausana / 8. El pueril reverso de las cosas
Dolido	¿DOLIDO?: 1. La vida continuará / 2. Papear
Drama	NOVELA/DRAMA: 1. El diario imposible / 2. Una historia que ya tuvo lugar
Encuentro	¡QUÉ AZUL ERA EL CIELO!: 1. El tiempo amoroso / 2. Retorno del encuentro / 3. Asombro
Errabundeo	EL BUQUE FANTASMA: 1. Desaparición del amor / 2. Fénix / 3. Un mito / 4. El matiz
Escena	HACER UNA ESCENA: 1. Históricamente, la escena / 2. Mecánica de la escena / 3. La escena interminable / 4. La escena insignificante / 5. La última palabra
Escribir	INEXPRESABLE AMOR: 1. Amar y crear / 2. Ajustar / 3. Escritura e imaginario / 4. Indiviso / 5. La escritura más allá del intercambio
Espera	LA ESPERA: 1. Erwartung / 2. Escenografía / 3. El teléfono / 4. Alucinación / 5. El o la que espera / 6. El mandarín y la cortesana
Exilio	EL EXILIO DE LO IMAGINARIO: 1. Exiliarse / 2. El duelo de la imagen / 3. La tristeza / 4. Doble duelo / 5. El abrazo

Fading	FADING: 1. It fades, fades and fades / 2. La Madre severa / 3. La noche del otro / 4. Nekuia / 5. La voz / 6. La fatiga / 7. El teléfono / 8. ¿Dejarme o acogerme?
Faltas	FALTAS: 1. El tren / 2. El dominio como falta / 3. La inocencia del dolor
Fastidioso	LA NARANJA: 1. El vecino indiscreto / 2. Irritación
Fiesta	“DÍAS ELEGIDOS”: 1. El festín / 2. Un arte de vivir
Gasto	LA EXUBERANCIA: 1. Elogio de la tensión / 2. Curiosa respuesta de Goethe a sus detractores ingleses / 3. Ingeniosidades por nada / 4. La belleza
Gradiva	LA GRADIVA: 1. El delirio / 2. La contra-Gradiva / 3. Una vez más la delicadeza / 4. Amar y estar enamorado
Habladuría	LA HABLADURÍA: 1. Sobre la ruta a Palera / 2. Voz de la verdad / 3. Él/ella
Identificación	IDENTIFICACIONES: 1. El sirviente, el loco / 2. Víctima y verdugo / 3. La arrebatina / 4. La proyección
Imagen	LAS IMÁGENES: 1. Crueldad de las imágenes / 2. Hendidura / 3. La imagen triste / 4. El enamorado como artista
Incognoscible	LO INCOGNOSCIBLE: 1. El enigma / 2. El no conocimiento / 3. Definición por la fuerza
Inducción	“MUÉSTRAME A QUIÉN DESEAR”: 1. El contagio afectivo / 2. La prohibición como índice
Indumentaria	TRAJE AZUL Y CHALECO AMARILLO: 1. El arreglo personal / 2. Imitación / 3. Disfraz
Informante	EL INFORMANTE: 1. La intriga / 2. El exterior como secreto
Insoportable	“ESTO NO PUEDE CONTINUAR”: 1. La paciencia amorosa / 2. La exaltación / 3. La resistencia
Languidez	LA LANGUIDEZ DEL AMOR: 1. El Sátiro / 2. Deseo I / 3. Deseo II / 4. Extenuante
Loco	“ESTOY LOCO”: 1. El loco de las flores / 2. La locura invisible / 3. No soy otro / 4. Limpio de todo poder
Locuela	LA LOCUELA: 1. Twiddling / 2. La volubilidad / 3. El arrebató
Llorar	ELOGIO DE LAS LAGRIMAS: 1. Cuando el hombre llora / 2. Modos / 3. Función de las lágrimas

Magia	LA ÚLTIMA HOJA: 1. La mántica / 2. El voto
Monstruoso	“SOY ODIOSO”: 1. El enamorado importuno / 2. La cosa monstruosa
Mortificación	“UN AIRE EMBARAZADO”: 1. La situación cargada / 2. Una fascinación alerta
Mutismo	SIN RESPUESTA: 1. La respuesta retrasada / 2. Hablar por nada / 3. La Muda
Noche	“Y LA NOCHE ALUMBRABA LA NOCHE”: 1. Las dos noches / 2. Una noche envuelve a la otra
Nubes	NUBES: 1. Un mensaje vergonzoso / 2. Nubes sutiles: el furyu
Objetos	LA CINTA: 1. Metonimias / 2. El kigo
Obsceno	LO OBSCENO DEL AMOR: 1. Ejemplos / 2. El intelectual enamorado / 3. La tontería del enamorado / 4. Anacrónico / 5. La última inconveniencia / 6. Sentimentalidad-sexualidad / 7. El fondo de lo obsceno
Ocultar	LOS LENTES OSCUROS: 1. Deliberación / 2. Dos discursos / 3. Larvatus prodeo / 4. Los lentes oscuros / 5. La división de los signos / 6. El “furor”
Por qué	¿POR QUÉ?; 1. Warum? / 2. Amar un poco / 3. Delirio: “soy amado”
Querer-asir	SOBRIA EBRIETAS: 1. No-querer-asir / 2. Retirarse sin ceder / 3. ¿Un pensamiento táctico? / 4. Entre el Zen y el Tao / 5. Sobria ebrietas
Rapto	EL RAPTO: 1. El rapto, la herida / 2. Hipnosis / 3. Entregarse / 4. Inflexiones / 5. Enmarcar / 6. En situación / 7. A destiempo
Recuerdo	“E LUCEVAN LE STELLE”: 1. La anamnesis / 2. Lo imperfecto
Resonancia	LA RESONANCIA: 1. Resonancia-resentimiento / 2. El temor amoroso / 3. El adobo / 4. La escucha perfecta
Saciedad o colmo	“TODAS LAS VOLUPTUOSIDADES DE LA TIERRA”: 1. La super-abundancia / 2. Creer en el Soberano Bien
Salidas	IDEAS DE SOLUCIÓN: 1. A puertas cerradas / 2. Patético / 3. La trampa
Signos	LA INCERTIDUMBRE DE LOS SIGNOS: 1. ¿Signos de qué? / 2. Respuestas contradictorias del sentido común / 3. La prueba por el lenguaje
Solo	“NINGÚN SACERDOTE LO ACOMPAÑÓ”: 1. Recalcitrante / 2. Todas las puertas se cierran / 3. Soledad del enamorado / 4. Inactual / 5. Porque estoy solo
Suicidio	IDEAS DE SUICIDIO: 1. Frecuente, fácil, ligero... / 2. Contar el suicidio / 3. Nobleza y escarnio

Tal	TAL: 1. Qualitas / 2. Tal I / 3. Tal II / 4. El lenguaje obtuso / 5. Amistades de astros
Te amo	TE AMO: 1. Szeretlek / 2. Una palabra sin empleo / 3. La proferición / 4. No hay respuesta / 5. “Yo también” / 6. El relámpago único / 7. Una revolución / 8. <i>Te amo</i> como afirmación trágica / 9. Yo te amo también / 10. Amén
Ternura	TERNURA: 1. Ternura y demanda / 2. Ternura y deseo
Unión	UNIÓN: 1. Paraíso/2. No es figurable / 3. Sin papeles / 4. Mortal y posible
Verdad	VERDAD: 1. El saber absoluto / 2. La sensación de verdad / 3. La parte irreductible del fantasma / 4. El hábito de siete kin

ABRAZO	21	FIESTA	104
ADORABLE	22	GASTO	105
AFIRMACIÓN	25	GRADIVA	107
ALTERACIÓN	27	HABLADURÍA	109
ANGUSTIA	30	IDENTIFICACIÓN	111
ANULACIÓN	31	IMAGEN	113
ASCESIS	32	INCOGNOSCIBLE	115
ATOPOS	33	INDUCCIÓN	117
AUSENCIA	35	INDUMENTARIA	119
CARTA	39	INFORMANTE	121
CATÁSTROFE	41	INSOPORTABLE	123
CELOS	43	LANGUIDEZ	125
CIRCUNSCRIBIR	45	LLORAR	131
COLOCADOS	47	LOCO	127
COMPASIÓN	49	LOCUELA	129
COMPRENDER	51	MAGIA	133
CONDUCTA	53	MONSTRUOSO	134
CONNIVENCIA	55	MORTIFICACIÓN	135
CONTACTOS	57	MUTISMO	136
CONTINGENCIAS	58	NOCHE	138
CORAZÓN	60	NUBES	139
CUERPO	61	OBJETOS	141
DECLARACIÓN	62	OBSCENO	143
DEDICATORIA	64	OCULTAR	147
DEMONIOS	68	POR QUÉ	150
DEPENDENCIA	70	QUERER-ASIR	152
DESOLLADO	72	RAPTO	154
DESPERTAR	74	RECUERDO	159
DESREALIDAD	75	RESONANCIA	161
DOLIDO	79	SACIEDAD O COLMO	164
DRAMA	80	SALIDAS	166
ENCUENTRO	81	SIGNOS	168
ERRABUNDEO	83	SOLO	170
ESCENA	85	SUICIDIO	173
ESCRIBIR	89	TAL	175
ESPERA	92	TE AMO	178
EXILIO	95	TERNURA	184
FADING	98	UNIÓN	185
FALTAS	101	VERDAD	188
FASTIDIOSO	103		

La necesidad de este libro se sustenta en la consideración siguiente: el discurso amoroso es hoy *de una extrema soledad*. Es un discurso tal vez hablado por miles de personas (¿quién lo sabe?), pero al que nadie sostiene; está completamente abandonado por los lenguajes circundantes: o ignorado, o despreciado, o escarnecido por ellos, separado no solamente del poder sino también de sus mecanismos (ciencias, conocimientos, artes). Cuando un discurso es de tal modo arrastrado por su propia fuerza en la deriva de lo inactual, deportado fuera de toda gregariedad, no le queda más que ser el lugar, por exiguo que sea, de una *afirmación*. Esta afirmación es, en suma, el tema del libro que comienza.

Cómo está hecho este libro

Todo partió de este principio: no se debía reducir lo amoroso a un simple sujeto sintomático, sino más bien hacer entender lo que hay en su voz de inactual, es decir de intratable. De ahí la elección de un método “dramático”, que renuncia a los ejemplos y descansa sobre la sola acción de un lenguaje primero (y no de un metalenguaje). Se ha sustituido pues la descripción del discurso amoroso por su simulación, y se le ha restituido a este discurso su persona fundamental, que es el *yo*, de manera de poner en escena una enunciación, no un análisis. Es un retrato, si se quiere, lo aquí propuesto; pero este retrato no es psicológico, es estructural: da a leer un lugar de palabra: el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla.

1. FIGURAS

Dis-cursus es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, “andanzas”, “intrigas”. En su cabeza, el enamorado no cesa en efecto de correr, de emprender nuevas andanzas y de intrigar contra sí mismo. Su discurso no existe jamás sino por arrebatos de lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias.

Se puede llamar a estos retazos de discurso *figuras*. La palabra no debe entenderse en sentido retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico; en suma, en el sentido griego: *σχῆμα* no es el “esquema”; es, de una manera mucho más viva, el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo: el cuerpo de los atletas, de los oradores, de las estatuas: lo que es posible inmovilizar del cuerpo tenso. Así sucede con el enamorado presa de sus figuras: se agita en un deporte un poco loco, se prodiga, como el atleta; articula, como el orador; se ve captado, congelado en un papel, como una estatua. La figura es el enamorado haciendo su trabajo.

Las figuras se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). Una figura se funda si al menos alguien puede decir: “*¡Qué cierto es! Reconozco esta escena de lenguaje.*” Para ciertas operaciones de su arte, los lingüistas se valen de un algo vago: el sentimiento lingüístico; para componer las figuras no se necesita ni más ni menos que esta guía: el sentimiento amoroso.

Poco importa, en el fondo, que la dispersión del texto sea rica aquí y pobre allá; hay tiempos muertos, muchas figuras se interrumpen de pronto; algunas, siendo hipótesis de todo el discurso amoroso, poseen la rareza misma —la pobreza— de las esencias: ¿qué decir de la Languidez, de la Imagen, de la

Carta de Amor, ya que todo el discurso amoroso está urdido de deseo, de imaginario y de declaraciones? Pero el que sostiene este discurso y desglosa los episodios no sabe que se hará de ellos un libro; no sabe tampoco que como buen sujeto cultural no debe ni repetirse, ni contradecirse, ni tomar el todo por la parte; sabe solamente que lo que le pasa por la cabeza en ese momento está *marcado*, como la señal de un código (en otro tiempo fue el código del amor cortesano, o la *Catie du Tendré*).*

Cada uno puede llenar este código según convenga a su propia historia; magra o no, es necesario pues que la figura esté allí, que el lugar (la casilla) le esté reservado. Es como si hubiese una Tópica amorosa, de la que la figura fuera un lugar (*topos*). Ahora bien, lo propio de una Tópica es ser un poco vacía: una Tópica es, por estatuto, a medias codificada y a medias proyectiva (o proyectiva por codificada). Lo que se ha podido decir aquí de la espera, de la angustia, del recuerdo, no es nunca más que un complemento modesto, ofrecido al lector para que se tome de él, le agregue, lo recorte y lo pase a otros: en torno de la figura los jugadores hacen circular la sortija; a veces, por un último paréntesis, retienen la sortija un segundo todavía antes de pasarla. (El libro, idealmente, sería una cooperativa: “A los Lectores – A los Enamorados – Unidos”.)

Lo que se lee a la cabeza de cada figura no es su definición; es su argumento. *Argumentum*: “exposición, relato, sumario, pequeño drama, historia inventada”; yo agrego: Instrumento de distanciamiento, pancarta, a lo Brecht. Este argumento no refiere a lo que es el sujeto amoroso (nadie exterior a este sujeto, nada de discurso sobre el amorriño a lo que dice. Si hay una figura “Angustia” es porque el sujeto exclama a veces (sin preocuparse del significado clínico de la palabra): “¡Estoy angustiado!” “¡Angoscia!”, canta en algún momento la Callas. La figura es de algún modo un aria de ópera; así como esta aria se identifica, evoca y maneja a través de su *incipit* (“*Je veux vivre ce rêve*”, “*Pleurez, mes yeux*”, “*Lucevan le stelle*”, “*Piangerò la mia sorte*”), del mismo modo la figura parte de un pliegue del lenguaje (especie de versículo, de refrán, de cantinela) que lo articula en la sombra.

Se dice que sólo las palabras tienen usos, no las frases; pero en el fondo de cada figura se alberga una frase, a menudo desconocida (¿inconsciente?), que tiene su empleo en la economía significativa del sujeto amoroso. Esta frase madre (aquí solamente postulada) no es una frase plena, no es un mensaje acabado. Su principio activo no es lo que dice, sino lo que articula: no es, después de todo, más que un “aria sintáctica”, un “modo de construcción”. Por ejemplo, si el sujeto espera al objeto amado en una cita, un aire de frase viene a repetirse machaconamente en su cabeza: “De todos modos no está

* Código de Tendré (país o reino imaginario del amor cortesano), concebido por Magdeleine de Scudéry. *Tendré* se utilizaba en el siglo XVII en el sentido de “sentimientos, emociones tiernas”. [E.]

bien..."; "él/ella habría podido perfectamente..."; "él/ella sabe muy bien...": ¿poder, saber, qué? Poco importa, la figura "Espera" está ya formada. Estas frases son matrices de figuras, precisamente porque quedan en suspenso: dicen el afecto y luego se detienen; su papel está cumplido. Las palabras no son jamás locas (a lo sumo son perversas), es la sintaxis la que es loca: ¿no es á nivel de la frase que el sujeto busca su lugar —y no lo encuentra— o encuentra un lugar falso que le es impuesto por la lengua? En el fondo de la figura hay algo de "alucinación verbal" (Freud, Lacan): frase trunca que se limita generalmente a su parte sintáctica ("Aunque seas...", "Si debes aún..."). Así nace la emoción de toda figura: hasta la más dulce lleva en sí el pavor de un *suspenso*: escucho en ella el *quos ego...* neptúneo, borrascoso.

2. ORDEN

A todo lo largo de la vida amorosa las figuras surgen en la cabeza del sujeto amoroso sin ningún orden, puesto que dependen en cada caso de un azar (interior o exterior). En cada uno de estos incidentes (lo que le "cae" encima), el enamorado extrae de la reserva (¿el tesoro?) de figuras, según las necesidades, las exhortaciones o los placeres de su imaginario. Cada figura estalla, vibra sola como un sonido separado de toda melodía o se repite, hasta la saciedad, como el motivo de una música dominante. Ninguna lógica liga las figuras ni determina su contigüidad: las figuras están fuera de todo sintagma, fuera de todo relato; son Erinias; se agitan, se esquivan, se apaciguan, vuelven, se alejan, sin más orden que un vuelo de mosquitos. El *dis-cursus* amoroso no es dialéctico; gira como un calendario perpetuo, como una enciclopedia de la cultura afectiva (en el enamorado hay algo de Bouvard y Pécuchet).

En términos lingüísticos se diría que las figuras son distribucionales, pero que no son integrativas; permanecen siempre en el mismo nivel: el enamorado habla por paquetes de frases, pero no integra esas frases a un nivel superior, a una obra; es un discurso horizontal: ninguna trascendencia, ninguna salvación, ninguna novela (pero mucho de novelesco). Todo episodio amoroso puede estar, por cierto, dotado de un sentido: nace, se desarrolla y muere, sigue un camino que es siempre posible interpretar según una causalidad o una finalidad, o moralizar, incluso, si es preciso ("Estaba loco, estoy curado", "El amor es un señuelo del que será necesario desconfiar en adelante", etcétera): ahí está la *historia de amor*, esclava del gran Otro narrativo, de la opinión general que desprecia toda fuerza excesiva y quiere que el sujeto reduzca por sí mismo el gran resplandor imaginario que lo atraviesa sin orden y sin fin a una crisis dolorosa, mórbida, de la que es necesario curarse ("Nace, crece, hace sufrir, pasa", exactamente como una enfermedad hipocrática): la historia de amor (la "aventura") es el tributo que el enamorado debe pagar al mundo para reconciliarse con él.

“Muy distinto es el discurso, el soliloquio, el *aparte* que acompaña a esta historia, sin *jamás conocerla*. Es principio mismo de este discurso (y del texto que lo representa) que sus figuras no puedan *alinearse*: ordenarse, progresar, concurrir a un fin (a un propósito preestablecido): no hay en él primeras ni últimas. Para dar a entender que no se trataba aquí de una historia de amor (o de la historia de un amor), para desalentar la tentación del sentido, era necesario elegir un orden *absolutamente insignificante*. Se ha sometido pues la sucesión de las figuras (inevitable, puesto que el libro está obligado, estatutariamente, a la progresión) a dos arbitrariedades conjugadas: la de la designación y la del alfabeto. Sin embargo, cada una de estas arbitrariedades se atempera: una, por la razón semántica (entre todos los nombres del diccionario una figura no puede recibir más que dos o tres); otra, por la convención milenaria que norma el orden de nuestro alfabeto. Se han evitado igualmente las artimañas del azar puro, que bien habría podido producir secuencias lógicas; puesto que no se debe, dice un matemático, “subestimar el poder del azar de engendrar monstruos”; el monstruo, en este caso, habría sido, surgiendo de un cierto orden de las figuras, una “filosofía del amor”, ahí donde no se debe esperar más que su afirmación.

3. REFERENCIAS

Para componer este sujeto amoroso se han “montado” trozos de origen diverso. Está aquello que proviene de una lectura regular, la del *Werther* de Goethe. Aquello que proviene de lecturas insistentes (*El Banquete* de Platón, el Zen, el psicoanálisis, algunos místicos, Nietzsche, los Heder alemanes). Aquello que proviene de lecturas ocasionales.

O lo que proviene de conversaciones de amigos. Está, en fin, lo que surge de mi propia vida.

Todo lo que proviene de los libros y de los amigos hace a veces su aparición en el margen del texto, bajo la forma de nombres en el caso de los libros y de iniciales en el de los amigos. Las referencias así dadas no son de autoridad sino de amistad: no invoco garantías, evoco solamente, por una suerte de saludo dado al pasar, lo que seduce, lo que convence, lo que da por un instante el goce de comprender (¿de ser comprendido?). Se han dejado pues estos recuerdos de lectura, de escucha, en el estado generalmente incierto, inacabado, que conviene a un discurso cuya instancia no es otra que la memoria de los lugares (libros, encuentros) donde tal o cual cosa ha sido leída, dicha, escuchada. Puesto que si el autor presta aquí al sujeto amoroso su “cultura”, a cambio de ello el sujeto amoroso le trasmite la inocencia de su imaginario, indiferente a los buenos usos del saber.

*Es pues
un enamorado
el que habla
y dice:*

“Me abismo, sucumbo...”

ABISMARSE. Ataque de anonadamiento que se apodera del sujeto amoroso, por desesperación o plenitud.

1. Herida o felicidad, me dan a veces ganas de *abismarme*.
Werther Esta mañana (en el campo), el día es gris y benigno. Sufro (por no sé qué incidente). Una idea de suicidio se presenta, limpia de todo resentimiento (ningún chantaje a nadie); es una idea insulsa; no rompe nada (no “quiebra” nada), se adapta al color (al silencio, al abandono) de esta mañana.

Otro día, bajo la lluvia, esperamos el barco a orillas de un lago; de felicidad, esta vez, el mismo ataque de anonadamiento me domina. Así, a veces, la desdicha o la alegría caen sobre mí sin que sobrevenga ningún tumulto: tampoco ningún pathos: estoy disuelto, no despedazado; caigo, me deslizo, me consumo. Este pensamiento acariciado, probado, tanteado (como se tantea el agua con el pie) puede regresar. No tiene nada de solemne. Esto es, muy precisamente, la *dulzura*.
2. La explosión de abismo puede venir de una herida pero también de una fusión: morimos juntos de amarnos:
Tristán muerte abierta, por dilución en el éter, muerte cerrada de la tumba
Baudelaire común.

El abismo es un momento de hipnosis. Una sugestión actúa, que me empuja a desvanecerme sin matarme. De ahí, tal vez, la dulzura del abismo: no tengo ninguna responsabilidad, el acto (de morir) no me incumbe: me confío, me transfiero (¿a quién?; a Dios, a la Naturaleza, a todo, salvo al otro).
Rusbrock
3. Cuando me ocurre abismarme así es porque no hay más lugar para mí en ninguna parte, ni siquiera en la muerte. La imagen del otro — a la que me adhería, de la que vivía— ya no existe; tan pronto es una catástrofe (fútil) la que parece alejarla para siempre, tan pronto es una felicidad excesiva la que me hace reencontrarla; de todas maneras, separado o disuelto, no soy acogido en ninguna parte; enfrente, ni yo, ni tú, ni muerte, nadie más *a quien hablar*. (Curiosamente, es en el acto extremo de lo Imaginario amoroso — anonadarse por haber sido expulsado de la imagen o por haberse

confundido en ella— que se cumple una caída de este Imaginario: el tiempo breve de una vacilación y pierdo mi estructura de enamorado: es un duelo artificial, sin trabajo: algo así como un no-lugar.)

¿Enamorado de la muerte? Es demasiado decir de una mitad; *half in love with easeful death* (Keats): la muerte liberada del morir. Tengo entonces esta fantasía: una hemorragia suave que no mana de ningún punto de mi cuerpo, una consunción casi inmediata, calculada para que tenga yo tiempo de desufrir sin haber todavía desaparecido. Me instalo fugitivamente en un pensamiento falso de la muerte (falso como una clave falsificada): pienso la muerte al lado: la pienso según una lógica impensada, derivó fuera de la pareja fatal que une la muerte y la vida oponiéndolas.

- Sartre
4. ¿El abismo no es más que un aniquilamiento oportuno? No me sería difícil leer en él no un reposo, sino una emoción. Enmascaro mi duelo en una huida; me diluyo, me desvanezco para escapar a esta compacidad, a este atasco, que hace de mí un sujeto responsable: salgo: es el éxtasis.

Rué du Cherche-Midi, después de una noche difícil, X... me explicaba muy bien, con una voz precisa, con frases acabadas, apartadas de todo inexpresable, que deseaba a veces desvanecerse; se lamentaba de no poder nunca desaparecer a voluntad.

Sus palabras decían que esperaba entonces sucumbir a su debilidad, no resistir las heridas que le hace el mundo; pero, al mismo tiempo, sustituía esta fuerza desfalleciente por otra fuerza, otra afirmación: *asumo a despecho de todo una negativa de entereza, por lo tanto una negativa de moral*: eso decía la voz de X...

WERTHER: "En estos pensamientos me abismo, sucumbo, bajo el poder de esas magníficas visiones" (4). "¡La veré![...] Todo, todo, como devorado por un abismo, desaparece ante esta perspectiva" (43).

TRISTÁN: "En la voráGINE bendita del éter infinito, en tu alma sublime, inmensa inmensidad, me sumerjo y me abismo, sin conciencia, ¡oh voluptuosidad!" (Muerte de Isolda).

BAUDELAIRE: "Un atardecer hecho de rosa y de azul místico / Intercambiamos un centelleo único, / Como un sollozo conten ido, / Todo cargado de adiós" (*La muerte de los amantes*).

RUSBROCK [RUYSBROECK]: "...el reposo del abismo" (40).

“En la calma tierna de tus brazos”

ABRAZO. El gesto del abrazo amoroso parece cumplir, por un momento, para el sujeto, el sueño de unión total con el ser amado.

- Duparc
1. Fuera del acoplamiento (¡al diablo, entonces, lo imaginario!), hay ese otro abrazo que es un enlazamiento inmóvil: estamos encantados, hechizados: estamos en el sueño, sin dormir; es tamos en la voluptuosidad infantil del adormecimiento: es el momento de las historias contadas, el momento de la voz, que viene a fijarme, a dejarme atónito, es el retorno a la madre (“en la calma tierna de tus brazos”, dice una poesía musicalizada por Duparc). En este incesto prorrogado, todo está entonces suspendido: el tiempo, la ley, la prohibición; nada se agota, nada se quiere: todos los deseos son abolidos, porque parecen definitivamente colmados.
 2. Sin embargo, en medio de este abrazo infantil, lo genital llega infaltablemente a surgir; corta la sensualidad difusa del abrazo incestuoso; la lógica del deseo se pone en marcha, el querer-asir vuelve, el adulto se sobreimprime al niño. Soy entonces dos sujetos a la vez: quiero la maternidad y la genitalidad. (El enamorado podría definirse como un niño que se tensa: tal era el joven Eros.)

Momento de la afirmación; durante cierto tiempo, ha llegado a un fin, se ha *desquiciado*, algo se ha logrado: he sido colmado (todos mis deseos abolidos por la plenitud de su satisfacción): la saciedad existe, y no me daré tregua hasta hacer que se repita: a través de todos los meandros de la historia amorosa me obstinaré en querer reencontrar, renovar, la contradicción —la contracción— de los dos abrazos.

DUPARC: “Chanson triste”, poema de Jean Lahor. ¿Es mala poesía? Pero la “mala poesía” toma al sujeto amoroso en el registro de palabra que no le pertenece más que a él: la *expresión*.

“¡Adorable!”

ADORABLE. Al no conseguir nombrar la singularidad de su deseo por el ser amado, el sujeto amoroso desemboca en esta palabra un poco tonta: *¡adorable!*

1. “Un hermoso día de septiembre salí a hacer mis compras. París estaba *adorable*; esa mañana..., etc.”

Diderot

Una multitud de percepciones vienen a formar bruscamente una impresión deslumbrante (deslumbrar es en el límite impedir ver, decir): el tiempo que hace, la estación, la luz, la avenida, la caminata, los Parisienses, las compras, todo esto incluido en lo que tiene *ya* vocación de recuerdo: un cuadro, en suma, el jeroglífico de la benevolencia (tal como lo hubiera pintado Greuze), el buen humor del deseo. Todo París está a mi disposición, sin que yo quiera asirlo: ni languidez ni codicia. Olvido todo lo real que, en París, excede a su encanto: la historia, el trabajo, el dinero, la mercadería, la dureza de las grandes ciudades; no veo en ella más que el objeto de un deseo estéticamente *contenido*. Desde lo alto del Père Lachaise, Rastignac declaraba a la ciudad: *Somos tú y yo, ahora*; yo digo a París: *¡Adorable!*

Balzac

Griego

Bajo una impresión nocturna, me despierto, languideciendo ante un pensamiento feliz: “X... estaba adorable, anoche.” ¿Es el recuerdo de qué? De lo que los Griegos llamaban la *charis*: “el brillo de los ojos, la belleza luminosa del cuerpo, el resplandor del ser deseable”; Por una lógica singular, el sujeto amoroso percibe al otro como un Todo (a semejanza del París otoñal), y, al mismo tiempo, ese Todo le parece aportar un remanente, que él no puede expresar. Es todo el otro quien produce en él una visión estética: le loa su perfección; se vanagloria de haberlo elegido perfecto; imagina que el otro quiere ser amado, como él mismo querría serlo, no por tal o cual de sus cualidades, sino por *todo*, y este *todo* se lo concede bajo la forma de una palabra vacía, puesto que Todo no podría inventariarse sin disminuirse: en *¡Adorable!* ninguna cualidad cabe, sino solamente el *todo* del afecto. Sin embargo, al mismo tiempo que *adorable* dice todo, dice también lo que le falta al todo; quiere designar ese lugar del otro al que quiere aferrarse *especialmente* mi deseo, pero tal lugar no es designable; de él no sabré jamás nada; mi lenguaje tanteará, balbucirá siempre en su intento de decirlo, pero no podré nunca producir más que una palabra vacía, que es como el grado cero de

todos los lugares donde se forma el deseo muy especial que yo tengo de ese otro (y no de un otro cualquiera).

Lacan
Proust

2. Encuentro en mi vida millones de cuerpos; de esos millones puedo desear centenares; pero, de esos centenares, no amo sino uno. El otro del que estoy enamorado me designa la especificidad de mi deseo. Esta elección, tan rigurosa que no retiene más que lo Único, constituye, digamos, la diferencia entre la transferencia analítica y la transferencia amorosa; una es universal, la otra específica. Han sido necesarias muchas casualidades, muchas coincidencias sorprendentes (y tal vez muchas búsquedas), para que encuentre la Imagen que, entre mil, conviene a mi deseo. Hay allí un gran enigma del que jamás sabré la clave: ¿por qué deseo a Tal? ¿Por qué lo deseo perdurablemente, lánguidamente? ¿Es todo él lo que deseo (una silueta, una forma, un aire)? ¿O no es sólo más que una parte de su cuerpo? Y, en ese caso, ¿qué es lo que, en ese cuerpo amado, tiene vocación de fetiche para mí? ¿Qué porción, tal vez increíblemente tenue, qué accidente? ¿El corte de una uña, un diente un poco rajado, un mechón, una manera de mover los dedos al hablar, al fumar? De todos estos *pliegues* del cuerpo tengo ganas de decir que son *adorables*. *Adorable* quiere decir: éste es mi deseo, en tanto que es único: “¡Es eso! ¡Es exactamente eso (lo que yo amo)!” Sin embargo, cuanto más experimento la especificidad de mi deseo menos la puedo nombrar; a la precisión del enfoque corresponde un temblor del nombre; la propiedad del deseo no puede producir sino una impropiedad del enunciado. De este fracaso del lenguaje no queda más que un rastro: la palabra “adorable” (la correcta traducción de “adorable” sería el *ipse* latino: es él, es precisamente él en persona).

Nietzsche

3. *Adorable* es la huella fútil de una fatiga, que es la fatiga del lenguaje. De palabra en palabra, me canso de decir de otro modo lo que es propio de mi Imagen, impropriamente lo propio de mi deseo: viaje al término del cual mi última filosofía no puede sino ser la de reconocer —y la de practicar— la tautología. *Es adorable lo que es adorable*. O también: te adoro porque eres adorable, te amo porque te amo. Lo que clausura así el lenguaje amoroso es aquello mismo que lo ha instituido: la fascinación. Puesto que describir la fascinación no puede jamás, *en resumidas cuentas*, exceder este enunciado: “estoy fascinado”. Habiendo alcanzado el fin del lenguaje, allí donde éste no puede sino repetir su *última palabra*, a la manera de un disco rayado, me embriago con su afirmación: ¿la tautología no es este estado inaudito en que se reencuentran, mezclados todos los valores, el final glorioso de la operación lógica, lo obscuro de la necedad y la

explosión del sí nietzscheano?

DIDEROT: sobre la teoría del instante fecundo (Lessing, Diderot), (*Euvres complètes de Diderot*, III, 542).

GRIEGO: Détiene, 168.

LACAN: “No todos los días encontramos lo que está hecho para dar a ustedes la justa imagen de vuestro deseo” (*Le Séminaire*, I, 163).

PROUST: escena de la singularidad del deseo: encuentro de Charlus y Jupien en el patio del Hôtel de Guermantes fal comienzo de *Sodome et Gomorrhe*).

Lo Intratable

AFIRMACIÓN. Contra viento y marea, el sujeto afirma el amor como *valor*.

1. A despecho de las dificultades de mi historia, a pesar de las desazones, de las dudas, de las desesperaciones, a pesar de las ganas de salir de ella, no ceso de afirmar en mí mismo el amor como un valor. Todos los argumentos que los sistemas más diversos emplean para desmitificar, limitar, desdibujar, en suma depreciar el amor, yo los escucho, pero me obstino: “Lo sé perfectamente, pero a pesar de todo...” Remito la devaluaciones del amor a una suerte de moral oscurantista, a un realismo-farsa, contra los cuales levanto lo real del valor: opongo a todo “lo que no va” en el amor, la afirmación de lo que en él vale. Esta testarudez es la protesta de amor: bajo el coro de las “buenas razones” para amar de otro modo, para amar mejor, para amar sin estar enamorado, etc., se hace oír una voz terca que dura *un poco más de tiempo*: la voz de lo Intratable amoroso.

Pelléas

El mundo somete toda empresa a una alternativa: la del éxito o el fracaso, la de la victoria o la derrota. Protesto desde otra lógica: soy a la vez y contradictoriamente feliz e infeliz: “triunfar” o “fracasar” no tienen para mí más que sentidos contingentes, pasajeros (lo que no impide que mis penas y mis deseos sean violentos); lo que me anima, sorda y obstinadamente, no es táctico: acepto y afirmo, desde fuera de lo verdadero y de lo falso, desde fuera de lo exitoso y de lo fracasado; estoy exento de toda finalidad, vivo de acuerdo con el azar (lo prueba que las figuras de mi discurso me vienen como golpes de dados). Enfrentado a la aventura (lo que me ocurre), no salgo de ella ni vencedor ni vencido: soy trágico. (Se me dice: ese tipo de amor no es viable. Pero ¿cómo *evaluar* la viabilidad? ¿Por qué lo que es viable es un Bien? ¿Por qué *durar* es mejor que *arder*?)

Schelling

2. Esta mañana debo escribir con mucha urgencia una carta “importante” –de la que depende el éxito de cierto negocio–; pero yo escribo en su lugar una carta de amor –que no envío. Abandono gozosamente tareas monótonas, escrúpulos razonables, conductas reactivas, impuestas por el mundo, en provecho de una tarea inútil, surgida de un Deber resplandeciente: el Deber amoroso. Hago discretamente cosas locas; soy el único testigo de mi locura. Lo que el amor desnuda en mí es la *energía*. Todo lo que hago tiene un sentido

(puedo pues *vivir*, sin quejarme), pero ese sentido es una finalidad inasequible: no es más que el sentido de mi fuerza. Las inflexiones dolientes, culpables, tristes, todo lo reactivo de mi vida cotidiana se revierte. Werther alaba su propia tensión, que él afirma, frente a la simpleza de Alberto. Nacido de la literatura, no pudiendo hablar sino con la ayuda de esos códigos usa dos, estoy no obstante solo con mi fuerza, consagrado *a mi propia filosofía*.

J.-L.B 3. En el Occidente cristiano, hasta hoy, toda la fuerza pasa por el Intérprete, como tipo (en términos nietzscheanos, el Sacerdote judío). Pero la fuerza amorosa no puede transferirse, ponerse en manos de un Interpretador; ahí queda, en estado de lenguaje, encantada, intratable. El tipo, aquí, no es el Sacerdote, sino el Enamorado.

Nietzsche 4. Hay dos afirmaciones del amor. En primer lugar, cuando el enamorado encuentra al otro, hay afirmación inmediata (psicológicamente: deslumbramiento, entusiasmo, exaltación, proyección loca de un futuro pleno: soy devorado por el deseo, por el impulso de ser feliz): digo sí a todo (cegándome). Sigue un largo túnel: mi primer *sí* está carcomido de dudas, el *valor* amoroso es incesantemente amenazado de depreciación: es el momento de la pasión triste, la ascensión del resentimiento y de la oblación. De este túnel, sin embargo, puedo salir; puedo “superar”, sin liquidar; lo que afirmé una primera vez puedo afirmarlo de nuevo sin repetirlo, puesto que entonces lo que yo afirmo es la afirmación, no su contingencia: afirmo el primer encuentro en su diferencia, quiero su regreso, no su repetición. Digo al otro (viejo o nuevo): *Recomencemos*.

PELLÉAS: “¿Qué tienes? No me pareces feliz.

—Sí, sí, soy feliz, pero estoy triste.”

SHELLING: “Lo esencial de la tragedia es [...] un conflicto real entre la libertad en el sujeto y la necesidad en tanto que objetiva, conflicto que concluye no con la derrota de una o de la otra sino cuando ambas, a la vez vencedoras y vencidas, desembocan en la indiferencia perfecta” (citado por Szondi, 12).

WERTHER: “¡Oh querido mío!, si tensor todo el ser es dar prueba de fuerza, ¿por qué tan gran tensión sería debilidad?” (53 s.)

J.-L. B.: conversación.

NIETZSCHE: todo esto, tomado de Deleuze, 77 y 218 (sobre la afirmación de la afirmación).

Un pequeño punto de la nariz

ALTERACIÓN. Producción breve, en el campo amoroso, de una contraimagen del objeto amado. Al capricho de incidentes ínfimos o de rasgos tenues, el sujeto ve alterarse e invertirse repentinamente la buena Imagen.

- Rusbrock
Dostoievsky
1. Rusbrock está enterrado desde hace cinco años; lo desentierran; su cuerpo está intacto y puro (¡evidentemente!, si no se acabaría la historia); *pero*: “había solamente un pequeño punto de la nariz que llevaba una marca ligera, mas una clara marca de corrupción”. Sobre la figura perfecta y como embalsamada del otro (tanto me fascina), percibo de repente un punto de corrupción. Este punto es menudo: un gesto, una palabra, un objeto, un traje, algo insólito que surge (que despunta) de una región que jamás imaginé, y que vincula bruscamente al objeto amado con un mundo *simple*. ¿Será vulgar el otro, de quien yo alababa su elegancia y originalidad? De pronto hace un gesto por el cual se descubre en él otra raza. Estoy *atónito*: escucho un contrarritmo: algo como una síncope en la bella frase del ser amado, el ruido de un desgarrón en la envoltura lisa de la Imagen.
(Como la gallina del jesuíta Kircher, a la que se libera de la hipnosis con una leve palmada, estoy provisionalmente defascinado, no sin dolor.)
- Banquete
2. Se diría que la alteración de la Imagen se produce cuando *siento vergüenza* por el otro (el miedo de esta vergüenza, al decir de Fedra, mantenía a los amantes griegos en la vía del Bien, debiendo cada uno vigilar su propia imagen bajo la mirada del otro). Ahora bien, la vergüenza viene de la sujeción: el otro, a merced de un incidente fútil, que sólo mi perspicacia o mi delirio captan, aparece bruscamente –se descubre, se desgarran, se revela, en el sentido fotográfico del término– como *sometido* a una instancia que es en sí misma del orden de lo servil: lo veo de pronto (cuestión de *visión*) afanándose, enloqueciéndose, o simplemente empeñándose en complacer, en respetar, en plegarse a ritos mundanos gracias a los cuales espera hacerse reconocer. Porque la mala Imagen no es una imagen aviesa; es una imagen *mezquina*: me muestra al otro preso en la simpleza del mundo social. (O también: el otro se altera si se presta él mismo a las trivialidades de las que el mundo hace profesión para
- Heine

despreciar el amor: el otro se vuelve gregario.)

3. Una vez, hablando de nosotros, el otro me dijo: “una relación de calidad”; esta palabra me fue desagradable: venía bruscamente de fuera, desdibujando la singularidad de la relación bajo una fórmula conformista.

Proust

Muy a menudo es por el lenguaje que el otro se altera; dice una palabra diferente, y escucho zumbir de una manera amenazante *todo otro mundo*, que es el mundo del otro. Al dejar escapar Albertina la expresión vulgar “hacerse romper el trasero”, el narrador proustiano se horroriza, puesto que es el gueto temido de la homosexualidad femenina, de la seducción grosera, lo que se encuentra revelado de golpe: toda una escena por el ojo de la cerradura del lenguaje. La palabra está hecha de una sustancia química tenue que opera las más violentas alteraciones: el otro, mantenido largo tiempo en el capullo de mi propio discurso, da a entender, por una palabra que se le escapa, los lenguajes a los que puede *recurrir* y que por consecuencia otros le prestan.

4. A veces, también, el otro se me aparece sometido a un deseo. Pero lo que rompe la armonía en él, no es a mis ojos un deseo acabado, nombrado, planteado, bien dirigido –en tal caso estaría simplemente celoso (lo que revela una repercusión distinta)–; es solamente un deseo naciente, un impulso de deseo, que detecto en el otro, sin que él mismo esté muy consciente de ello: lo veo, en la conversación, agitarse, multiplicarse, *sobrepasarse*, ponerse en posición de apetencia respecto de un tercero, como suspenso de él para seducirlo. Observen bien tal reunión: verán *a* ese sujeto enloquecido (discreta y mundanamente) por aquel otro, impulsado a establecer con él una relación más cálida, más insistente, más empalagosa: sor prendo al otro, por así decir, en flagrante delito de inflación de sí mismo. Percibo *un enloquecimiento de ser* que no está muy lejos de lo que Sade llamó *la efervescencia de cabeza* (“Vi la esperma brotar de sus ojos”); y, a poco que la persona solicitada responda de la misma manera, la escena se hace irrisoria: tengo la visión de dos visión de dos pavorreales desplegando las colas, uno ante el otro. La Imagen está corrompida puesto que el que veo de repente es entonces *otro* (y no ya el otro), un extraño (¿un loco?).

Flaubert

Gide

(Así, en el tren de Biskra, Gide, cediendo al juego de tres escolares argelinos, “anhelante, jadeante”, ante su mujer que fingía leer, tenía el aire “de un criminal o de un loco”. ¿Todo deseo que no sea el mío no es *loco*?)

5. El discurso amoroso, por lo general, es una envoltura lisa que se ciñe a la Imagen, un guante muy suave en torno del ser amado. Es un discurso devoto, bienpensante. Cuando la Imagen se altera, la envoltura de devoción se rasga; una conmoción trastoca mi propio lenguaje. Herido por un propósito que lo sorprende, Werther ve de pronto a Carlota como una parlanchina cualquiera y la incluye en el grupo de las amigas con las cuales parlotea (no es ya la otra, sino otra entre otras), y dice entonces desdeñosamente: “mis mujercitas” (*meine Weibchen*). Una *blasfemia* asciende bruscamente a los labios del sujeto y viene a romper irrespetuosamente la bendición del enamorado; está poseído por un demonio que habla por su boca, de donde salen, como en los cuentos de hadas, no ya flores, sino sapos. Horrible re flujo de la Imagen.
(El horror de herir es todavía más fuerte que la angustia de perder.)

Werther

DOSTOIEVSKI: muerte del *starets* Zósima: el olor deletéreo del cadáver (*Los hermanos Karamazov*, III, VII, 1).

HEINE: “Sie sassen und tranken am Teetisch...” (*Lyrisches Intermezzo*, 50, 249).

PROUST: *La prisonnière*, III 337s.

FLAUBERT: “Un golpe de viento brusco levantó las sábanas y vieron dos pavorreales, un macho y una hembra. La hembra se mantenía inmóvil, las corvas plegadas, la grupa al aire. El macho se paseaba alrededor de ella, desplegando su cola en abanico, sacaba el pecho, cloqueaba, y después saltó encima abatiendo sus plumas, que la cubrieron como una cuna y las dos grandes aves se estremecieron en un solo temblor” (*Bouvard et Pécuchet*, 966).

GIDE, *Et nunc manet in te*, 1134.

WERTHER, 99.

Agony

ANGUSTIA. El sujeto amoroso, a merced de tal o cual contingencia, se siente asaltado por el miedo a un peligro, a una herida, a un abandono, a una mudanza –sentimiento que expresa con el nombre de *angustia*.

1. Esta noche regresé solo al hotel; el otro decidió volver más tarde en la madrugada. Las angustias están ya ahí, como el veneno preparado (los celos, el abandono, la inquietud); sólo esperan que pase un poco de tiempo para poder declararse decentemente. Tomo un libro y un somnífero, “serenamente”. El silencio de este gran hotel es sonoro, indiferente, idiota (murmullo lejano de las tinas que se vacían); los muebles, las lámparas, son estúpidos; no hay nada de amistoso donde buscar ánimo (“Tengo frío, volvamos a París”). La angustia crece; observo su progresión, como Sócrates mientras conversaba (o yo mientras leía) sentía elevarse el frío de la cicuta: la escucho nombrarse, elevarse, como una figura inexorable, sobre el fondo de las cosas que están ahí. (¿Y si, *para que algo pase*, hiciera yo una promesa?)
2. El psicótico vive en el temor del desmoronamiento (del que las diferentes psicosis no serían más que defensas). Pero “el temor clínico al desmoronamiento es el temor a un desmoronamiento que ha sido ya experimentado (*primitive agony*) [...] y hay momentos en que un paciente tiene necesidad de que se le diga que el desmoronamiento cuyo temor mina su vida ha ocurrido ya”. Lo mismo, al parecer, es válido para la angustia de amor: es el temor de un duelo que ya se ha verificado, desde el origen del amor, desde el momento en que he sido raptado. Sería necesario que alguien pudiera decirme: “No estés más angustiado, ya lo(a) has perdido.”

Winnicott

WINNICOTT, “La crainte de l’effondrement”, 75.

Amar el amor

ANULACIÓN. Explosión de lenguaje en el curso del cual el sujeto llega a anular al objeto amado bajo el peso del amor mismo: por una perversión típicamente amorosa lo que el sujeto ama es el amor y no el objeto.

- Werther
1. Carlota es muy insulsa; es el pobre personaje de una escenificación fuerte, atormentada, brillante, montada por el sujeto Werther; por una decisión graciosa de este sujeto, un objeto grotesco está ubicado en el centro de la escena, y allí es adorado, idolatrado, *increpado*, cubierto de discursos, de oraciones (y tal vez, en secreto, de invectivas); se diría una gran paloma, inmóvil, encogida bajo sus plumas, en torno de la cual gira un macho un poco loco. Basta que, en un relámpago, vea al otro bajo la especie de un objeto inerte, como disecado, para que traslade mi deseo, de este objeto anulado, a mi deseo mismo; es mi deseo lo que deseo, y el ser amado no es más que su agente. Me exalto pensando en una causa tan grande que deja muy atrás de sí a la persona de la que he hecho su pretexto (es lo menos que me digo, feliz de elevarme humillando al otro): sacrifico la imagen a lo Imaginario. Y si un día llega en que me es necesario renunciar al otro, el duelo violento que me embarga entonces es el duelo de lo Imaginario mismo: era una estructura querida y lloro la pérdida del amor, no de tal o cual. (Quiero regresar allí, como la secuestrada de Poitiers a su gran fundo Malempia.)
- Gide
2. He aquí pues al otro anulado bajo el peso del amor: de esta anulación extraigo un provecho seguro; si una herida accidental me amenaza (una idea de celos, por ejemplo), la reabsorbo en la magnificencia y la abstracción del sentimiento amoroso: me tranquilizo al desear lo que, estando ausente, no puede ya herirme. Sin embargo, al mismo tiempo, sufro al ver al otro (que amo) así disminuido, reducido, y como excluido del sentimiento que ha suscitado. Me siento culpable y me reprocho por abandonar lo. Se opera un brusco viraje: trato de desanularlo, me obligo a sufrir de nuevo.
- Cortezia

Ser ascético

ASCESIS. Ya sea que se sienta culpable con respecto al ser amado o que quiera impresionarlo representándole su infortunio, el sujeto amoroso esboza una conducta ascética de autocastigo (régimen de vida, indumentaria, etcétera).

1. Puesto que yo soy culpable de esto, de aquello (tengo, me doy, mil razones para serlo), me voy a castigar, voy a maltratar mi cuerpo: me cortaré los cabellos muy cortos, ocultaré mi mirada detrás de lentes oscuros (como para entrar al convento), me entregaré al estudio de una ciencia seria y abstracta. Me levantaré temprano para trabajar cuando es todavía de noche, como un monje. Seré muy paciente, un poco triste, en una palabra, *digno*, como corresponde al hombre del resentimiento. Remarcaré históricamente mi duelo (el duelo que presumo) en mi vestimenta, en el corte de pelo, en la regularidad de mis hábitos. Será un retiro apasible; justo ese poco de retiro necesario para el buen funcionamiento de un patético discreto.
2. La ascesis (la veleidad de la ascesis) se dirige al otro: regresa, mírame, mira lo que haces de mí. Es un chantaje: pongo frente al otro la figura de mi propia desaparición, tal como se producirá seguramente si no cede (¿a qué?).

Atopos

ATOPOS. El ser amado es reconocido por el sujeto amoroso como “átapos” (calificación dada a Sócrates por sus interlocutores), es decir como inclasificable, de una originalidad incesantemente imprevisible.

- Nietzsche
1. La *atopía* de Sócrates está ligada a Eros (Sócrates es cortejado por Alcibiades) y al Pez torpedo (Sócrates electriza y adormece a Menón). Es *átapos* el otro que amo y que me fascina. No puedo clasificarlo puesto que es precisamente el Único, la Imagen singular que ha venido milagrosamente a responder a la especificidad de mi deseo. Es la figura de mi verdad; no puede ser tomado a partir de ningún estereotipo (que es la verdad de los otros). Sin embargo, amé o amaré muchas veces en mi vida. ¿Ocurre pues que mi deseo, por especial que sea, se aferra a un tipo? ¿Mi deseo es por lo tanto clasificable? ¿Hay, entre todos los seres que amé, un rasgo común, uno solo, por tenue que sea (una nariz, una piel, un aire), que me permita decir: ¡he aquí mi tipo! “Es totalmente mi tipo”, “No es del todo mi tipo”: palabra de conquistador: el enamorado no es en realidad sino un conquistador más difícil, que busca toda la vida “su tipo”? ¿En qué rincón del cuerpo adversario debo leer mi verdad?
 2. La *atopía* del otro, la sorprende en su mirada, cada vez que leo en ella su inocencia, su gran inocencia: no sabe nada del mal que me hace, o, para decirlo con menos énfasis, del mal que me da. ¿El inocente no es inclasificable (por consiguiente sospechoso para toda sociedad, que no “se reencuentra” sino allí donde puede clasificar Faltas)? X... tenía por cierto “rasgos de carácter” por los cuales no era difícil de clasificar (era “indiscreto”, “astuto”, “perezoso”, etcétera), pero en dos o tres ocasiones me había sido posible leer en sus ojos una expresión de tal *inocencia* (no hay otra palabra) que me obstinaba, sucediera lo que sucediese, en ponerlo, de algún modo, aparte de sí mismo, fuera de su propio carácter. En ese momento lo eximí de todo comentario. Como inocencia, la *atopía* resiste a la descripción, a la definición, al lenguaje, que es *maya*, clasificación de los Nombres (de las Faltas). *Atópico*, el otro hace temblar el lenguaje: no se puede hablar *de* él, *sobre* él; todo atributo es falso, doloroso, torpe, mortificante: el otro es *inclasificable* (ese sería el verdadero sentido de

átopos).

- R.H. 3. Frente a la originalidad brillante del otro no me siento jamás *átopos*, sino más bien clasificado (como un expediente muy conocido). A veces, sin embargo, llego a suspender el juego de las imágenes desiguales (“¡Que no pueda yo ser tan original, tan fuerte como el otro!”); intuyo que el verdadero lugar de la originalidad no es ni el otro ni yo, sino nuestra propia relación. Es la originalidad de la relación lo que es preciso conquistar. La mayor parte de las heridas me vienen del estereotipo: estoy obligado a hacerme el enamorado, como todo el mundo: a estar celoso, abandonado, frustrado, como todo el mundo. Pero cuando la relación es original, el estereotipo es conmovido, rebasado, eliminado, y los celos, por ejemplo, no tienen ya espacio en esa relación sin lugar, sin *topos*, sin “plano” –sin discurso.

NIETZSCHE: sobre la *atopía* de Sócrates, Michel Guérin, *Nietzsche, Socrate h eroique*.

R. H.: conversación.

El ausente

AUSENCIA. Todo episodio de lenguaje que pone en escena la ausencia del objeto amado – sean cuales fueren la causa y la duración – y tiende a transformar esta ausencia en prueba de abandono.

- Werther
1. Hay muchos *lieder*, melodías, canciones sobre la ausencia amorosa. Y sin embargo no encontramos esta figura clásica en Werther. La razón es simple: aquí, el objeto amado (Carlota) no se mueve; es el sujeto amoroso (Werther) quien, en cierto momento, se aleja. Ahora bien, no hay ausencia más que del otro: es el otro quien parte, soy yo quien me quedo. El otro se encuentra en estado de perpetua partida, de viaje; es, por vocación, migratorio, huidizo; yo soy, yo que amo, por vocación inversa, sedentario, inmóvil, predispuesto, en espera, encogido en mi lugar, *en sufrimiento*, como un bulto en un rincón perdido de una estación. La ausencia amorosa va solamente en un sentido y no puede suponerse sino a partir de quien se queda – y no de quien parte –: *yo*, siempre presente, no se constituye más que ante *tú*, siempre ausente. Suponer la ausencia es de entrada plantear que el lugar del sujeto y el lugar del otro no se pueden permutar; es decir: “Soy menos amado de lo que amo.”
- Hugo
2. Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer: la Mujer es sedentaria, el Hombre es cazador, viajero; la Mujer es fiel (espera), el Hombre es rondador (navega, rúa). Es la Mujer quien da forma a la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene el tiempo para ello; teje y canta; las Hilanderas, los Cantos de tejedoras dicen a la vez la inmovilidad (por el ronroneo del Torno de hilar) y la ausencia (a lo lejos, ritmos de viaje, marejadas, cabalgatas). Se sigue de ello que en todo hombre que dice la ausencia del otro, *lo femenino* se declara: este hombre que espera y que sufre, está milagrosamente feminizado. Un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado. (Mito y utopía: el origen ha pertenecido, el porvenir pertenecerá a los sujetos *en quienes existe lo femenino*.)
- E.B.
3. A veces ocurre que soporto bien la ausencia. Estoy entonces “normal”: me ajusto a la manera en que “todo el mundo” soporta la partida de una “persona querida”; obedezco con eficacia al adiestramiento por el cual se me ha dado muy temprano el hábito de estar se parado de mi madre – lo que no dejó, sin embargo, de ser

Werther doloroso (por no decir enloquecedor). Actúo como un sujeto bien destetado; sé alimentarme, mientras *espero*, de otras cosas que no vienen del seno materno. Si se soporta bien esta ausencia, no es más que el olvido. Soy irregularmente infiel. Es la condición de mi supervivencia; si no olvidara, moriría. El enamorado que no olvida *a veces*, muere por exceso, fatiga y tensión de memorias (como Werther).

(Siendo niño, no olvidaba: jornadas interminables, jornadas abandonadas, en que la Madre trabajaba lejos; yo iba, al atardecer, a esperar su regreso a la parada del autobús U^{bis} en Sèvres-Babylone; muchas veces pasaban los autobuses uno tras otro y ella no aparecía en ninguno.)

Rusbrock
Banquete
Diderot 4. Muy pronto desperté de este olvido. Apresuradamente, puse en su lugar una memoria, un desasosiego. Una palabra (clásica) viene del cuerpo, que dice la emoción de la ausencia: *suspirar*: “suspirar ante la presencia corporal”: las dos mitades del andrógino suspiran una ante la otra, como si cada hálito, incompleto, quisiera mezclarse con el otro: imagen del abrazo, en cuanto funde las dos imágenes en una sola: en la ausencia amorosa, soy, tristemente, una *imagen desapegada* que se seca, se amarillea, se encoge.

Griego (¿Cómo, el deseo no es siempre el mismo, esté presente o ausente el objeto? ¿El objeto no está *siempre* ausente? –No es la misma languidez: hay dos palabras: *Pothos*, para el deseo del ser ausente, e *Himeros*, más palpitante, para el deseo del ser presente.)

5. Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular, nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti). Sé entonces lo que es el presente, ese tiempo difícil: un mero fragmento de angustia.

La ausencia dura, me es necesario soportarla. Voy pues a *manipularla*: transformar la distorsión del tiempo en vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje (el lenguaje nace de la ausencia: el niño se agencia un carrete de hilo, lo lanza y lo recupera, imitando la partida y el regreso de la madre: se crea así un paradigma). La ausencia se convierte en una práctica activa, en un *ajetreo* (que me impide hacer cualquier otra cosa); en él se crea una ficción de múltiples funciones (dudas, reproches, deseos, melancolías). Esta escenificación

Winnicott lingüística aleja la muerte del otro: un momento muy breve, digamos, separa el tiempo en que el niño cree todavía a su madre ausente y aquél en que la cree ya muerta. Manipular la ausencia es aplazar este momento, retardar tanto tiempo como sea posible el instante en que el otro podría caer descarnadamente de la ausencia a la muerte.

6. La frustración tendría por figura la Presencia (veo todos los días al otro y sin embargo no me siento colmado; el objeto está ahí, realmente, pero continúa faltándome, imaginariamente). La castración tendría por figura la Intermitencia (acepto dejar un poco al otro, "sin llorar", asumo el duelo de la relación, sé *olvidar*). La Ausencia es la figura de la privación; a un tiempo deseo y tengo necesidad. El deseo se estrella contra la necesidad: está ahí el hecho obsesivo del sentimiento amoroso.

Rusbrock ("El deseo está ahí, ardiente, eterno: pero Dios es más alto que él, y los brazos levantados del Deseo no alcanzan nunca la plenitud adorada." El discurso de la Ausencia es un texto con dos ideogramas: están *los brazos levantados del Deseo* y están *los brazos extendidos de la Necesidad*. *Oscilo*, vacilo entre la imagen fálica de los brazos levantados y la imagen infantil de los brazos extendidos.)

7. Me instalo solo, en un café; vienen a saludarme; me siento rodeado, solicitado, halagado. Pero el otro está ausente; lo convoco en mí mismo para que me retenga al margen de esta complacencia mundana, que me acecha. Apelo así a su "verdad" (la verdad de la que él me da la sensación) contra la histeria de seducción en la que siento deslizarme. Hago responsable a la ausencia del otro de mi mundanidad: *invoco* su protección, su regreso: que el otro aparezca, que me retire, como una madre que viene a buscar a su hijo, del brillo mundanal, de la infatuación social, que me restituya "la intimidad religiosa, la gravedad" del mundo amoroso.

(X... me decía que el amor lo había protegido de la mundanidad: camarillas, ambiciones, promociones, tretas, alianzas, escisiones, funciones, poderes: el amor había hecho de él un desecho social, de lo que se regocijaba.)

8. Un koán búdico dice lo que sigue: "El maestro mantiene la cabeza del discípulo bajo el agua, mucho tiempo, mucho; poco a poco las burbujas se espacian; en el último momento, el maestro saca al discípulo, lo reanima: cuando hayas deseado la verdad como has deseado el aire, entonces sabrás lo que es." La ausencia del otro me

S.S

mantiene la cabeza bajo el agua; poco a poco, me ahogo, mi aire se rarifica: en esta asfixia reconstruyo mi "verdad" y preparo lo Intratable del amor.

HUGO: "Mujer, ¿a quién lloras? – Al ausente" (*L'absent*, poema al que puso música Fauré).

E.B.: carta.

DIDEROT: "Inclina tus labios sobre mí
Y que al salir de mi boca
Mi alma se vierta en ti."
(*Chanson dans le goût de la romance.*)

GRIEGO: Détiene, 168.

RUSBROCK, 44.

s. s.: Koán relatado por S. S.

La carta de amor

CARTA: La figura enfoca la dialéctica particular de la carta de amor, a la vez vacía (codificada) y expresiva (cargada de ganas de significar el deseo).

- Werther 1. Cuando Werther (en su puesto con el Embajador) escribe a Carlota, su carta sigue el siguiente plan: 1. ¡Qué gozo pensar en usted! 2. Me encuentro aquí en un ambiente mundano y sin usted me siento muy solo. 3. Me encontré con alguien (la señorita de B...) que se le parece y con quien puedo hablar de usted. 4. Hago votos por que nos reunamos. –Una sola información va variando, a la manera de un tema musical: *pienso en usted*. ¿Qué quiere decir “pensar en alguien”? Quiere decir: olvidarlo (sin olvido no hay vida posible) y despertar a menudo de ese olvido.
- Freud Muchas cosas, por asociación, te recuerdan en mi discurso. “Pensar en ti” no quiere decir otra cosa que esa metonimia. Puesto que, en sí, ese pensamiento está vacío: no te pienso; simplemente, te hago aparecer (en la misma proporción en que te olvido). Es esta forma (este ritmo) que llamo “pensamiento”: *no tengo nada, que decirte*, sino que este nada es a ti a quien lo digo:
- Goethe “¿Por qué he recurrido de nuevo a la escritura?
No hace falta, querida, plantear cuestión tan clara, porque, en verdad, no tengo nada que decirte; tus queridas manos, de todos modos, recibirán esta esquila.”
- Gide (“Pensar en Hubert”, escribe cómicamente en su agenda el narrador de *Paludes*, que es el libro de la Nada.)
- Liaisons Dangereuses 2. “Observe bien –escribe la marquesa de Merteuil– que, cuando escribe a alguien, es para él y no para usted: debe pues buscar menos decirle lo que piensa que lo que le agrada más.” La marquesa no está enamorada; lo que ella postula es una *correspondencia*, es decir una empresa táctica destinada a defender posiciones, a asegurar conquistas; esta empresa debe reconocer los lugares (los subconjuntos) del conjunto adverso, es decir detallar la imagen del otro en puntos variados que la carta intentará tocar (se trata pues de una verdadera correspondencia, en el sentido casi matemático del término). Pero la carta, para el enamorado, no tiene valor táctico: es
- A.C.

puramente *expresiva* – en rigor adulatora (pero la adulación no es aquí en absoluto interesada: no es sino la palabra de la devoción)—; lo que entablo con el otro es una *relación*, no una correspondencia: la relación pone en contacto dos imágenes. Usted está en todas partes, su imagen es total, escribe de diversas maneras Werther a Carlota.

Etimología
Freud

Como deseo, la carta de amor espera su respuesta; obliga implícitamente al otro a responder, a falta de lo cual su imagen se altera, se vuelve otra. Es lo que explica con autoridad el joven Freud a su novia: “No quiero sin embargo que mis cartas queden siempre sin respuesta, y dejaría de inmediato de escribirte si no me respondes. Perpetuos monólogos a propósito de un ser amado, que no son ni rectificadas ni alimentados por el ser amado, desembocan en ideas erróneas sobre las relaciones mutuas, y nos vuelven extraños uno al otro cuando nos encontramos de nuevo y hallamos cosas diferentes a las que, sin asegurarnos de ello, habíamos imaginado.” (Aquel que aceptara las “injusticias” de la comunicación, que continuara hablando ligera mente, tiernamente, sin que se le responda, adquiriría una gran maestría: la de la Madre.)

WERTHER, 75.

FREUD: a su novia Martha: “¡Ah, ese hortelano Bünslow! ¡Qué oportunidad tiene de poder albergar a mi bienamada!” (*Correspondance*, 49).

GOETHE: citado por Freud.

LIAISONS DANGEREUSES, carta CV.

A. C.: conversación.

FREUD, *Correspondance*, 39.

La catástrofe

CATÁSTROFE. Crisis violenta en cuyo transcurso el sujeto, al experimentar la situación amorosa como un atolladero definitivo, como una trampa de la que no podrá jamás salir, se dedica a una destrucción total de sí mismo.

- Mlle. de
Lepinasse
1. Hay dos regímenes de desesperación: la de desesperación lenta, la resignación activa (“Te de amo como es preciso amar, en la desesperación”), y la desesperación violenta: un día, después de no sé qué incidente, me encierro en mi habitación y rompo en sollozos: me lleva una ola poderosa, asfixiado de dolor; todo mi cuerpo se resiste y se revuelve: veo, como en un relámpago claro y frío, la destrucción a la que estoy condenado. Ninguna relación con la humillación insidiosa y en suma civilizada de los amores difíciles; ninguna relación con el pasmo del sujeto abandonado: no me autocompadezco. Es puro como una catástrofe: “¡Estoy perdido!”

(¿Causa? Nunca solemne, de ningún modo por declaración de ruptura; llega sin advertencia, ya sea por el efecto de una imagen insoportable o por el brusco rechazo sexual: lo infantil –verse abandonado por la Madre– pasa brutalmente a lo genital.)

- Bruno
Bettelheim
2. La catástrofe amorosa está quizás próxima de lo que se ha llamado, en el campo psicótico, una *situación extrema*, que es “una situación vivida por el sujeto como algo que debe destruirlo irremediablemente”; la imagen surge de lo que pasó en Dachau. ¿No es indecente comparar la situación de un sujeto con mal de amores a la de un recluso de Dachau? ¿Una de las injurias más inimaginables de la Historia puede reencontrarse en un incidente fútil, infantil, sofisticado, oscuro, ocurrido a un sujeto cómodo, que es sólo presa de su Imaginario? Estas dos situaciones tienen, sin embargo, algo de común: son, literalmente, pánicas: son situaciones sin remanente, sin retorno: me he proyectado en el otro con tal fuerza que, cuando me falta, no puedo recuperarme: estoy perdido, para siempre.
- Etimología
F.W.

BETTELHEIM, *La fortaleza vacía*, introducción y p. 89. 54

ETIMOLOGÍA: “pánico” se relaciona con el dios Pan; pero se pueden emplear las etimologías como las palabras (se hace siempre) y fingir creer que “pánico” viene del adjetivo griego que quiere decir “todo”,
F.W.: conversación.

Los celos

CELOS. "Sentimiento que nace en el amor y que es producido por la creencia de que la persona amada prefiere a otro" (Littré).

- Werther 1. El celoso de la novela no es Werther; es el señor Schmidt, el novio de Friederike, el hombre del mal humor. Los celos de Werther llegan a través de las imágenes (ver a Alberto rodear con el brazo el talle de Carlota), no del pensamiento. Se trata (y ahí está una de las bellezas del libro) de una disposición trágica y no psicológica. Werther no odia a Alberto; simplemente, Alberto ocupa una plaza deseada: es un adversario (un competidor, en sentido propio), no un enemigo: no es "odioso". En sus cartas a Guillermo, Werther se muestra poco celoso. Solamente cuando se deja la confidencia para pasar al relato final, ahí se hace aguda, acre, la rivalidad, como si los celos advinieran por ese simple pasaje del yo al él, de un discurso imaginario (saturado del otro) a un discurso del Otro –del que el Relato es la voz estatutaria.
- Proust
Talleyrand El narrador proustiano tiene poca relación con Werther. ¿Está solamente enamorado? Únicamente está celoso; en él no hay nada de "lunar" –salvo cuando ama, amorosamente, a la Madre (la abuela).
- Hördelin 2. Werther es capturado por esta imagen: Carlota corta rebanadas de pan y las distribuye a sus hermanos y hermanas. Carlota es un pastel, y ese pastel se reparte: a cada uno su tajada: no soy el único –en nada soy el único, tengo hermanos, hermanas, debo compartir, debo inclinarme ante el reparto: ¿las diosas del Destino no son también las diosas del Reparto, las Parcas (de las que la última es la Muda, la Muerte)? Además, si no acepto la partición del ser amado niego su perfección, puesto que pertenece a la perfección de repartirse: Melite se reparte porque ella es perfecta, e Hiperión sufre por ello: "Mi tristeza verdaderamente carecía de límites. Fue preciso que me alejara." Así, sufro dos veces: por el reparto mismo, y por mi impotencia para soportar su nobleza.
- Freud 3. "Cuando amo, soy muy exclusivo", dice Freud (que se tomará aquí por arquetipo de la normalidad). Ser celoso es algo propio. Rechazar los celos ("ser perfecto") es pues transgredir una ley. Zulayha intentó seducir a José y el marido no se indignó por ello; es preciso dar una explicación de ese escándalo: la escena transcurre en Egipto y Egipto
- Djedidi

Etimología

está bajo un signo zodiacal que excluye los celos: Géminis. (Conformismo inverso: no es más celoso, se condenan las exclusividades, se vive entre varios, etcétera – ¡Realmente! –, ver qué pasa realmente: ¿y si me forzara a no ser más celoso por vergüenza de serlo? Son feos, son burgueses, los celos: son un afán indigno, un *celo* – y es este celo el que nosotros rechazamos.)

Como celoso sufro cuatro veces: porque estoy celoso, porque me reprocho el estarlo, porque temo que mis celos hieran al otro, porque me dejo someter a una nadería: sufro por ser excluido, por ser agresivo, por ser loco y por ser ordinario.

TALLEMANT DES RÉAUX: Luis XIII: “Sus amores eran extraños amores: no tenía nada de enamorado, más que los celos” (*Historiettes*, I, 338).

HÖLDERLIN, *Hypérion*, 127 (señalado por J.-L. B.).

FREUD, *Correspondance*, 19.

DJEDIDI, 27. Zulayha lo logra “un poquito”. José cede “en la medida de un ala de mosquito” para que la leyenda no pueda poner en duda su virilidad.

ETIMOLOGÍA: ζήλος (*zéllos*) – *zelosus* – *jaloux* (palabra francesa tomada de los trovadores).

Laetitia

CIRCUNSCRIBIR. Para reducir su infortunio, el sujeto pone su esperanza en un método de control que le permita circunscribir los placeres que le da la relación amorosa: por una parte, guardar estos placeres, aprovecharlos plenamente, y, por la otra, cerrar la mente a las amplias zonas depresivas que separan estos placeres: “olvidar” al ser amado fuera de los placeres que da.

- Leibniz
1. Cicerón, y después Leibniz, opusieron *gaudium* y *laetitia*. *Gaudium* es el “placer que el alma experimenta cuando considera la posesión de un bien presente o futuro como asegurada; y estamos en posesión de ese bien cuando se encuentra de tal suerte en nuestro poder que podemos gozar de él cuando queremos”. *Laetitia* es un placer alegre, “un estado en que el placer predomina en nosotros” (en medio de otras sensaciones, a veces contradictorias). *Gaudium* es aquello con lo que sueño: gozar de una posesión vitalicia. Pero no pudiendo acceder a *Gaudium*, del que estoy separado por mil obstáculos, sueño con replegarme en *Laetitia*: ¿si pudiera obtener de mí mismo limitarme a los placeres alegres que el otro me da, sin contaminarlos, sin mortificarlos con la angustia que les sirve de juntura? ¿Si pudiera tener, de la relación amorosa, una visión antológica? ¿Si comprendiera, en un primer momento, que una gran preocupación no excluye momentos de puro placer (como el capellán de *Madre Coraje* al explicar que “la guerra no excluye la paz”) y si consiguiera, en un segundo momento, olvidar sistemáticamente las zonas de alarma que separan estos momentos de placer? ¿Si pudiese ser atolondrado, inconsecuente?
- Brecht
2. Ese proyecto es loco, puesto que lo Imaginario es *precisamente* definido por su coalescencia (*su engrudo*), o todavía más: su poder de impregnación: nada, de la imagen, puede ser olvidado; una memoria extenuante impide abandonar *a voluntad* al amor, en suma, habitarlo sabiamente, razonablemente. Puedo muy bien imaginar procedimientos para obtener la circunscripción de mis placeres (convertir la escasez de frecuentación en lujo de la relación, a la manera epicúrea; o, más aún, considerar al otro como perdido, y por lo tanto experimentar, cada vez que él vuelve, el alivio de una resurrección), pero es trabajo perdido: la *miseria*, amorosa es indisoluble; se debe sufrir o salirse: *arreglar* es imposible (el amor no

es ni dialéctico ni reformista). (Versión triste de la circunscripción de los placeres: mi vida es una ruina: algunas cosas quedan en su lugar, otras están disueltas, derrumbadas: es el deterioro.)

LEIBNIZ, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*. II, XX, 141.
BRECHT, *Madre Coraje*, cuadro VI.