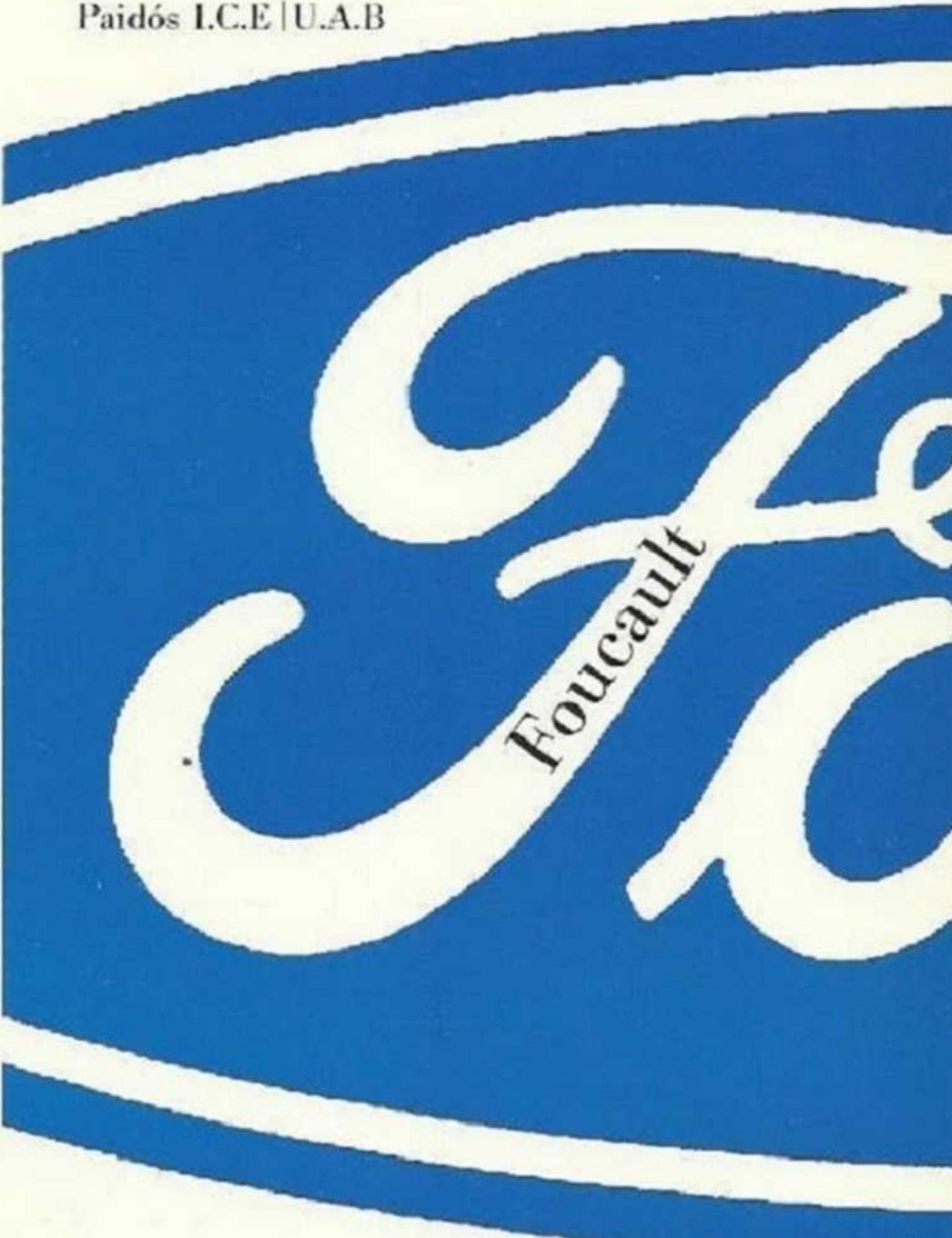


**Michel Foucault**

**De lenguaje y literatura**

Introducción de Ángel Gabilondo

Paidós I.C.E | U.A.B



**Foucault**

Pensamiento Contemporáneo 42

Títulos originales: «Le “non” du père»; «Préface à la transgression»; «Le langage à l’infini»; «Guetter le jour qui vient»; «Distance, aspect, origine»; «La prose d’Actéon»; «Le langage de l’espace»; «Le Mallarmé de J.-P. Richard»; «L’arrière-fable»; y *Langage et littérature*.

Los nueve primeros textos pertenecen al primer volumen de *Dits et écrits, 1954-1988*, de Michel Foucault, publicado en francés por Gallimard, París, 1994, págs., 189-203, 233-268, 272-285, 326-337, 407-412, 427-437 y 506-513, respectivamente.

Por lo que toca a *Langage et littérature*, Paidós quiere hacer constar un agradecimiento especial a Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis de Bruselas, por su amable autorización para la edición castellana de este texto inédito de Foucault.

Traducción de Isidro Herrera Baquero

Cubierta de Mario Eskenazi

Obra publicada con la ayuda del Ministerio de Cultura francés

R-21467

1.ª edición, 1996

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier método o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1994 by Éditions Gallimard, París  
© de todas las ediciones en castellano,  
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,  
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona  
e Instituto de Ciencias de la Educación  
de la Universidad Autónoma de Barcelona, 08193 Bellaterra

ISBN: 84-493-0227-7  
Depósito legal: B-770/1996

Impreso en Novagràfik, S. L.,  
Puigcerdá, 127 - 08018 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

## SUMARIO

INTRODUCCIÓN, <i>Ángel Gabilondo</i> . . . . .	9
Las palabras que sangran . . . . .	9
La experiencia del lenguaje . . . . .	12
• El retorno del ser del lenguaje . . . . .	16
La locura del lenguaje . . . . .	21
Transgresión e impugnación . . . . .	24
La conspiración del silencio . . . . .	30
Los límites del lenguaje . . . . .	34
• El habla del habla . . . . .	39
La memoria sin recuerdo . . . . .	43
NOTA SOBRE LA EDICIÓN . . . . .	49
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	53
PRIMERA PARTE	
<b>Lenguaje y literatura</b> . . . . .	<b>63</b>
SEGUNDA PARTE	
<b>El «no» del padre</b> . . . . .	<b>107</b>
<b>Prefacio a la transgresión</b> . . . . .	<b>123</b>
† <b>El lenguaje al infinito</b> . . . . .	<b>143</b>
<b>Acechar el día que llega</b> . . . . .	<b>157</b>
<b>Distancia, aspecto, origen</b> . . . . .	<b>165</b>
<b>La prosa de Acteón</b> . . . . .	<b>181</b>
<b>El lenguaje del espacio</b> . . . . .	<b>195</b>
<b>El Mallarmé de J.-P. Richard</b> . . . . .	<b>201</b>
<b>La trasfábula</b> . . . . .	<b>213</b>

## INTRODUCCIÓN

Unos textos sobre Bataille, Klossowski, Veyne... que se incorporan a los ya traducidos sobre, por ejemplo, Roussel o Blanchot, conforman un espacio *de lenguaje y literatura*<sup>1</sup> en el que nos encontramos con el gesto de Foucault. No ha de olvidarse, en todo caso, que él explícitamente señala: «No soy en absoluto un crítico literario, no soy un historiador de la literatura».<sup>2</sup> Sin embargo, Foucault atraviesa ciertos caminos como quien ha sostenido interesantes perspectivas sobre la literatura, esquivándola a la par constantemente, y nos ha mostrado que, sin duda, era necesario situarse *fuera* de ella.<sup>3</sup>

### LAS PALABRAS QUE SANGRAN

Si «“hablo” pone a prueba toda la ficción moderna»,<sup>4</sup> los «dichos» (*dits*) que acompañan los «escritos» (*écrits*) de Foucault fuerzan a quebrar la recopilación reciente de sus textos,<sup>5</sup> más allá de la estruc-

1. *Langage et littérature*: tal es el título de la hasta ahora inédita intervención de Foucault en los años que nos ocupan y que, a su modo y en cierto silencio (mecanografiada, guardada en la Universidad Saint-Louis de Bruselas y en la Bibliothèque du Saulchoir, en el Centro Michel Foucault de París), convoca sin presidir estos textos, abriendo un espacio en el que caben los ahora presentados.

2. *Archéologie d'une passion*, D.E., IV, págs. 599-608, pág. 607.

3. «Es Blanchot quien nos ha indicado la vía.» *Folie, littérature, société*, D.E., II, págs. 104-128, pág. 126.

4. *La pensée du dehors*, D.E., I, págs. 518-539, pág. 518 (trad. Valencia, Pre-textos, 1988, pág. 7).

5. FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits (1954-1988)*, (D.E.), ed. dirigida por Daniel Defert y François Ewald, París, Gallimard, 1994, 4 vols.

tura de libro. Y no sólo porque evidentemente encontramos escritos los dichos (leídos y revisados en una publicación), sino porque así las entrevistas, alocuciones y conversaciones se tejen con las recensiones, presentaciones y artículos hasta configurar un espacio de materiales que convoca a la necesidad, además de la lectura, de otras intervenciones, en ese despliegue del lenguaje en el modo de una tarea por hacer, más semejante a la inmersión arriesgada que a las certidumbres de algún tipo de visión. La mera reproducción mecánica de los «dichos» no parece suficiente. El magnetófono no permite escucharlos. No es, sin más, la voz de Foucault la que buscamos oír.

Quizás la traducción sea otro modo de no limitarse a su reproducción, ni de preservar su recuerdo, sino una manera privilegiada de memoria, la de reconducir los textos a un fecundo olvido, aquel en el que no es cuestión de reconciliarse con ellos sino de padecer su erosión, reitinerarlos, no cesar de recomenzar. Y parece necesario hacerlo. Nos encontramos ante textos que brotan entre 1962 y 1966. No son todos los que de uno u otro modo firmó Foucault, ni quizás esto sea ahora lo decisivo. En efecto sigue siendo necesario acercarlos y quede abierta esta necesidad. El período elegido es importante y singular: desde *Historia de la locura en la época clásica*, en 1961, hasta 1966, con *Las palabras y las cosas*. Resulta complicado para el hegeliano que por ahora descansa más o menos en vigilia en el pensamiento renunciar a la publicación de todos los textos. Cabe en cualquier caso inscribirse en una labor que se viene haciendo. Y tal es el sentido de esta relación, relacionarse con otras ediciones y traducciones al español que aquí se consideran para evitar repeticiones. En espera de esa recopilación más amplia, quizás como de *un libro que vendrá*, es hora más de abrir que de cerrar.

Sin embargo, sólo ciertas palabras preservan y procuran un fecundo olvido. No basta con ignorar. *De lenguaje y literatura* responde a una experiencia, la que permanentemente se recrea en el trágico peligro de la traducción: «En su desenvolvimiento, las palabras no se contentan con decir lo que cuentan; imitan, forman, mediante su choque, su dispersión y su encuentro, el “doble” de la aventura».<sup>6</sup> De

6. «Son las palabras las que toman una actitud, no los cuerpos; las que se tejen, no los vestidos; las que brillan, no las armaduras; las que retumban, no las tormentas. Son las palabras las que sangran, no las heridas.» Así da pie Klossowski, en el prefacio de su versión al francés de la *Eneida* de Virgilio (París, Gallimard, 1956), al título de la recensión de Foucault: *Les mots qui saignent*, D.E., I, págs. 424-427.

ahí que esta aventura ni siquiera esté ya cumplida en la traducción. Es la tarea de todo lector que sepa oír. Los *dichos*, entonces, llaman, convocan, sentencian... están por decir, precisamente en la medida en que, a su modo, a otro modo, se dicen también como escritura.

Lejos, pues, de toda voluntad de agotar un espacio y un tiempo, los textos recogidos resultan, sin embargo, especialmente significativos. Y no sólo para el conocimiento de una época de Foucault no siempre bien atendida, o para hacerse cargo de los avatares del pensamiento francés contemporáneo, o para ampliar horizontes filosóficos supuestamente hacia perspectivas más literarias. Los trabajos, en efecto, ofrecen esbozos de una crítica literaria, quizás incluso muestran cómo ésta puede llegar a ser, en este corte, fecunda. Pero, más aún, se sitúan en el murmullo incesante en el que se despliega y derrama hoy nuestro lenguaje, casi como lamento de un silencio inconveniente e imposible. Los textos *despojan* hacia la superficie, en la que la experiencia del límite y la de permanecer en él sin defraudar ni abandonar el lenguaje no pueden identificarse, inocentemente, con la de alguna disciplina académica: es la tarea de otro pensar y no la del pensamiento del pensamiento. Y más propiamente, la del habla.

Efectivamente, todo está poblado de tareas. Si ya en *Nietzsche, Freud, Marx*, Foucault propone la necesidad de establecer el catálogo de todas las técnicas de interpretación,<sup>7</sup> o en *El pensamiento del afuera* la de definir las formas y categorías fundamentales de éste, a fin de encontrar las huellas de su recorrido y sus destellos, los textos aquí presentados responden a la cuestión de «si no se podría hacer, o por lo menos esbozar con el paso del tiempo, una ontología de la literatura a partir de estos fenómenos de autorrepresentación del lenguaje»,<sup>8</sup> tal vez a partir de las formas de reduplicación que corresponden a su ser y que ofrecen signos que han de leerse como indicaciones ontológicas, signos para el propio lenguaje. Tales tareas se confirman ahora y quedan en suspenso como labor no exclusiva de Foucault. No será suficiente, por tanto, con rastrear hasta qué punto se cumple

7. Foucault señala que tras los temas relativos a las *técnicas de interpretación* está el sueño de hacer en su día una especie de corpus general, de enciclopedia de todas las técnicas de interpretación hasta hoy conocidas. *Nietzsche, Freud, Marx*, D.E., I, págs. 564-579. Véase pág. 564 (trad. cast.: Anagrama, Barcelona, 2ª, 1981, pág. 23).

8. *Le langage à l'infini*, D.E., I, págs. 250-261, pág. 253 (trad. pág. 140).

en sus textos posteriores. Este importante estudio, quizás imprescindible, no supondría para sujeto alguno la contemplación del ser del lenguaje. La ontología de la literatura habrá de alumbrarse como ontología en ella. Más exactamente, quizás, como sus propios límites.

Estos textos convocan hasta el extremo de invitar. Pueden considerarse, en efecto, invitaciones, gestos hechos en público, más que enseñanzas. No se reducen a una mera constatación personal, son experiencias.<sup>9</sup> De algún modo su interés radica, a la par, en la capacidad de procurar la refutación pública de lo que somos. Del mismo modo, «dichos» y «escritos» se impugnan mutuamente. Ya no son unos «dichos» y otros «escritos». Todos los textos quedan escritos y dichos, esto es, reclaman el habla, que ya no es, sin más, de Foucault.

#### LA EXPERIENCIA DEL LENGUAJE

«En el fondo, nuestro problema —como el de la filosofía actualmente— es pensar y hablar.»<sup>10</sup> No es suficiente, sin embargo, con dejar constancia de ello. Ahora bien, ni siquiera esto sería posible si no correspondiera a un cierto número de experiencias, una verdadera constelación, como el sueño, la locura, la sinrazón, la repetición, el doble, el retorno... Foucault ha reconocido y valorado la mano y el dibujo de los surrealistas pero lejos de quedar abocado a un terreno que podría considerarse psicológico, sitúa la experiencia no en el espacio de la *psyché* sino en el del pensamiento: «Se intenta mantener al nivel de una experiencia muy difícil de formular —la del pensamiento— un cierto número de pruebas límite como la de la razón, el sueño, la vigilia, etc., de mantenerlas al nivel del pensamiento».<sup>11</sup> Es evidente que no es cuestión de considerar el lenguaje como un instrumento de acceso o una superficie de reflexión para determinadas experiencias. Foucault va más allá de estas lecturas del surrealismo,

9. Foucault ha insistido en que rechaza para su labor la palabra «enseñanza»: «Mis libros no tienen exactamente ese valor. Son más bien invitaciones, gestos hechos en público». *Entretien avec Michel Foucault*, D.E., IV, págs. 41-95, pág. 47 y véase pág. 41.

10. *Débat sur le roman* (dirigido por Foucault, con G. Amy, J.-L. Baudry, M.-J. Durry, J.P. Faye, M. de Gondillac, C. Ollier, M. Pleynet, E. Sanguineti, P. Sollers, J. Thibaudeau, J. Tortel), D.E., I, págs. 338-339, pág. 340.

11. *Ibíd.*, pág. 339.

más exactamente de esta lectura de cierto surrealismo. Su tarea se reconoce en cauces seguidos por escritores como Philippe Sollers quien, en su opinión, retoma el esfuerzo tan frecuentemente quebrado y que es asimismo el de Georges Bataille y Maurice Blanchot.

En septiembre de 1963, en el contexto del debate sobre «¿Una literatura nueva?», organizado por *Tel Quel*, periódico y a la par plataforma para la teoría y la práctica vanguardistas, fundado en 1960 por Sollers, Hollier y otros, las referencias y citas llegan a ser inscripción en cuestiones, reconocimiento de tareas y no sólo un acopio de nombres y deudas. «¿Por qué Bataille ha sido para el equipo de *Tel Quel* alguien tan importante sino porque ha hecho emerger de las dimensiones psicológicas del surrealismo algo que ha llamado “límite”, “transgresión”, “risa”, “locura”, para hacer de ello experiencias del pensamiento? Diría de buen grado que entonces se plantea la cuestión: ¿qué es pensar, qué es esta experiencia extraordinaria del pensamiento? Y la literatura en la actualidad redescubre esta pregunta próxima pero diferente de la que recientemente ha sido abierta por la obra de Roussel y de Robbe-Grillet: ¿qué es ver y hablar?»<sup>12</sup>

Resultaría desacertado, por tanto, considerar filosóficamente irrelevantes una serie de textos supuestamente literarios, o relegarlos a ejercicios de lenguaje en los que el desvarío es juego de palabras. El lenguaje corre su suerte y es atravesado por sus propios peligros, aquellos en los que reconoce su camino. No son experiencias *con* el lenguaje, ya que el lenguaje mismo es el espacio denso en el que dichas experiencias se hacen. Se trata de una verdadera restitución, la del ámbito en el que tienen lugar, surgen y se cumplen. El lenguaje no se limita a relatar lo que parece haber sucedido lejos de él. La experiencia es la que en el volumen del lenguaje lo desdobra y hace aparecer en él «un espacio vacío y pleno a la vez que es el del pensamiento» que es «quien habla, el de la palabra que piensa».<sup>13</sup>

Los textos aquí recogidos son experiencias, ejercicios de experiencia en los que el propio lenguaje se conmina a abrir en su seno, a reconocer en él, la distancia fecunda respecto de sí que le da que decir: lenguaje dice lenguaje. Lejos de una simple tautología, los riesgos son tan posibles como necesarios y fecundos. Y lo son en la medida

12. *Ibíd.*, pág. 339.

13. *Débat sur le roman*, o.c., pág. 340.

en que «vivimos en un mundo de signos y de lenguaje» y «la realidad no existe, lo único que hay es el lenguaje y de lo que hablamos es del lenguaje, hablamos en el interior de él».<sup>14</sup> Convocados a este campo de experiencias del lenguaje, se tratará más bien de experimentar (no de hacer el experimento de) los avatares de sus peripecias y peligros.

Más aún, la cuestión no consiste simplemente en hacerse cargo de la estructura de la lengua o en encadenar psicológicamente lo vivido: «Lo que debe ser el objeto propio de cualquier discurso crítico no es la relación de un hombre con un mundo, ni la de un adulto con sus fantasmas o su infancia, ni la de un literato con una lengua, sino la de un sujeto hablante con este ser singular, difícil, complejo, profundamente ambiguo (ya que designa y da su ser a todos los demás, incluido a sí mismo) y que se llama lenguaje».<sup>15</sup> Con independencia del reconocimiento que en este punto hace Foucault de la aportación «históricamente única» de Mallarmé,<sup>16</sup> los textos no nos convocan a una mera aceptación o imposición. En la medida en que la correspondencia lo es al efectivo modo de proceder del propio lenguaje, que se va trastornando en su quehacer, no estamos simplemente ante anécdotas y curiosidades de determinados itinerarios y viajes, en los que siempre hay lugar y momento para el comentario. Es un acontecimiento, el de «la experiencia desnuda del lenguaje, la relación del sujeto hablante con el ser mismo del lenguaje».<sup>17</sup>

La experiencia *del* lenguaje no es entonces una experiencia más que «hacemos». Los escritos de Foucault no son simplemente ejercicios con el lenguaje o acerca de él. Y no sólo porque afectan de modo singular a quien los lee —como a quien los escribe—, hasta alterar aspectos concretos de su modo de ser. «Una experiencia es algo de lo que uno mismo sale transformado.»<sup>18</sup> Se trata de «textos-experien-

14. *Ibíd.*, pág. 380.

15. *Le Mallarmé de J.-P. Richard*, D.E., I, págs. 427-437, pág. 436 (trad. pág. 211).

16. Véase asimismo *L'homme est-il mort?*, D.E., I, págs. 540-544, pág. 543.

«La experiencia es única entre otras razones porque el libro de Mallarmé hace casi visible el invisible espacio del lenguaje.» (*Langage et littérature*, trad. pág. 101). «El libro habla. El lenguaje es espacio» (*ibíd.*, pág. 81).

17. *Le Mallarmé de J.-P. Richard* D.E. I, pág. 436 (trad. pág. 211).

18. «Mis libros son para mí experiencias, en un sentido que querría lo más pleno posible (...) Si debiera escribir un libro para comunicar lo que ya pienso antes de haber comenzado a escribir, nunca tendría el valor de emprenderlo. No escribo sino porque

cia» de quien se ha reconocido como un experimentador y no un teórico.<sup>19</sup> Ello resultaría sólo en mayor o menor medida autobiográfico si no afectara de modo radical a la noción misma de experiencia, a la labor que cabe desarrollar y en definitiva a lo que, en los escritos que nos ocupan, pueda significar pensar.

Hacer la experiencia de que ya no nos tendremos nunca, sin que eso sea considerado, sin más, como una pérdida, es correr los riesgos que implica corresponder a los avatares aquí propuestos. Foucault se acompaña por quienes sin ser filósofos en el sentido institucional del término, Bataille, Nietzsche, Blanchot, Klossowski, consideran que la experiencia consiste en «intentar llegar a un cierto punto de la vida que sea lo más próximo posible a lo inviable. Lo que se requiere es el máximo de intensidad y, al mismo tiempo, de imposibilidad».<sup>20</sup> La fecundidad de los textos aquí recogidos radica en la experiencia que procuran. A través de un determinado contenido permiten no sólo hacernos cargo de lo que somos sino, a la par, de nuestro propio presente, ofreciéndonos aspectos inauditos del pensar, impidiéndonos ser lo que ya venimos siendo y ofreciendo inesperados efectos, en los que tanto lo que somos como el pensar juegan su suerte.

No se trata, sin más, de experiencias personales: «Esta experiencia, en fin, debe poder estar ligada hasta cierto punto a una práctica colectiva, a una manera de pensar».<sup>21</sup> Nos vemos constante y concretamente conminados por los gestos públicos que estos escritos implican. Nos invitan a desasirnos de lo que ya parecemos ser, de la verdad que supuestamente abrigaríamos y, en definitiva, convocan a experiencias directas que nos arrancan de lo que tenemos la certeza de poseer o de conocer. Nos impiden ser los mismos. Tal parece ser en última instancia el corazón de estos escritos: «La idea de una expe-

---

no sé aún exactamente qué pensar de algo que me gustaría tanto pensar... De modo que el libro me transforma y transforma lo que pienso.» *Entretien avec Michel Foucault*, D.E., IV, págs. 41-95, págs. 41-42.

19. *Ibíd.*, pág. 42.

20. *Ibíd.*, pág. 43.

21. *Ibíd.*, pág. 47. Foucault, aunque destaca que no se trata de trasponer en el saber experiencias personales, dado que la transformación de la experiencia no ha de ser simplemente de la de uno (*ibíd.*, pág. 46), sin embargo reconoce que en su formación intelectual resultaron decisivas un cierto número de experiencias que pueden considerarse personales (pág. 43).

riencia límite que arranque al sujeto de sí mismo». No es cuestión, por tanto, de proyectar una mirada reflexiva sobre aspectos de lo vivido, de encontrar útiles significaciones o rentables pensamientos. Lo que está (se pone) en juego en estos dichos y escritos es la verdad de lo que somos, no sólo la difícil relación con la verdad, sino una radical involuación en la experiencia hasta el extremo de que la misma verdad viene a perderse (en algo otro). Si «se escribe para ser otro que el que se es» y «hay una modificación del modo de ser que se atisba a través del hecho de escribir»,<sup>22</sup> la experiencia convoca a una determinada relación con el texto. Por ella, quien finalmente es hablando y escribiendo hasta formar parte, siquiera en los múltiples rostros de la ausencia, del texto mismo, no se reduce a ser simplemente su obra en sus libros.<sup>23</sup> Desde tal punto de vista, estos escritos son sencillamente exigentes.

#### EL RETORNO DEL SER DEL LENGUAJE

No es suficiente con destacar que estamos ante *escritos-experiencia* que en la medida en que lo son reclaman que se prosiga su quehacer correspondiendo con el encaminarse del posible lector. La cuestión llegará a ser «¿cómo se forja una experiencia?», ya que no se trata, como señalábamos, de que los textos se digan a través de un mero proceso psicológico en el que uno se complace o angustia. Es más, desde 1961, con *Historia de la locura*, se confirma un modo de proceder del que forman parte decisiva los trabajos ahora recogidos y que se presentará posteriormente en las palabras casi iniciales de su texto más conocido con una dimensión no siempre atendida. «Se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la desnuda imposibilidad de pensar *esto*.»<sup>24</sup>

La alteración no es sólo la de quien pretenda hacerlo sino la de todo lenguaje en el que quepa decirse. Cuando las palabras dejan de entrecruzarse con las representaciones, el lenguaje sólo existe en una deter-

22. *Archéologie d'une passion*, D.E., IV, págs. 509-608, pág. 605.

23. *Ibíd.*, véase pág. 607. En este caso, Foucault se refiere concretamente a Raymond Roussel.

24. El texto de Borges cumple ya lo que dice, que resuena en el de Foucault. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966, pág. 7 (trad. cast.: México, Madrid, Buenos Aires, Bogotá, Siglo XXI, 9ª, 1978, pág. 1).

minada dispersión, un desparramamiento, una multiplicidad misteriosa. La pregunta de Nietzsche *¿quién habla?*, se encuentra con la respuesta de Mallarmé *la palabra misma*, su ser enigmático y precario. Así se confirma una distancia nunca salvada entre la pregunta y la respuesta, que propicia múltiples interrogantes; entre ellos, el que recorre los escritos que nos ocupan. En la misma medida, son éstos los que además de efectuar la experiencia de las cuestiones, las hacen posibles: «¿Qué relación hay entre el lenguaje y el ser, y es al ser al que siempre se dirige el lenguaje, al menos aquel que habla verdaderamente? ¿Qué es pues este lenguaje que no dice nada, que no se calla jamás y que se llama “Literatura”?».<sup>25</sup> Es en efecto un lenguaje, pero transgresivo, entre otros motivos, porque en ella sólo hay un sujeto que habla y es el libro.<sup>26</sup> La literatura es el lenguaje del libro mismo en la desnudez de la palabra.

Pero la irrupción de la fragilidad de la palabra, de la palabra en su fragilidad, no es ningún acto de debilidad. Corresponde más bien al «pensamiento, al ras de su existencia, de su forma más matinal», donde originariamente «es en sí mismo una acción —un acto peligroso».<sup>27</sup> El juego resulta clave y resurge en él la cuestión del ser del lenguaje como interrogante sobre lo que es el lenguaje en su ser. Dicha cuestión está confiada a la palabra que no ha dejado de plantearla, pero que por primera vez se la plantea a sí misma. «El que la literatura de nuestros días esté fascinada por el ser del lenguaje esto no es ni signo de un fin ni la prueba de una radicalización: es un fenómeno que enraiza su necesidad en una configuración muy vasta en la que se dibuja toda la nervadura de nuestro pensamiento y de nuestro saber.»<sup>28</sup>

25. *Ibíd.*, pág. 317 (trad. pág. 298). Véase «L’homme et ses doubles, I. Le retour du langage», c. IX, págs. 314-318 (trad. págs. 295-299).

El reconocimiento es explícito. Tanto a la labor de Nietzsche, «el primero en acercar la tarea filosófica a una reflexión radical sobre el lenguaje», como a la de Mallarmé: «Es la que nos domina ahora; en su balbuceo encierra todos nuestros esfuerzos actuales por devolver a la constricción de una unidad quizás imposible el ser dividido del lenguaje» (pág. 316, trad. pág. 297).

26. *Langage et littérature*, trad. pág. 81.

27. Foucault nos lo recuerda: «Sade, Nietzsche, Artaud y Bataille lo han sabido por todos aquellos que han querido ignorarlo; pero también es cierto que Hegel, Marx y Freud lo sabían». (*Les mots et les choses*, pág. 339, trad. pág. 319).

28. *Les mots et les choses*, pág. 394 (trad. pág. 371).

Foucault recoge finalmente en *Las palabras y las cosas* una experiencia contemporánea que es la que se efectúa en sus propios textos, en la lectura que realizan y en su reescritura; aquella en la que se despliega de modo riguroso nuestra cultura: Es *el retorno del lenguaje*. Éste se produce no como manifestación de un poderoso fundamento, ni como proveniente de recónditos lugares por inesperados caminos. El retorno no es una simple reaparición. Exige un modo de proceder que se provoca en los escritos presentados en tanto que dan cuenta de la verdad de una experiencia. «Desde el interior del lenguaje probado y recorrido como lenguaje, en el juego de sus posibilidades tensas hasta el extremo, lo que se anuncia es que el hombre está “terminado” y que, al llegar a la cima de toda palabra posible, no llega al corazón de sí mismo, sino al borde de lo que lo limita: en esta región en la que ronda la muerte, en la que el pensamiento se extingue, en la que la promesa del origen retrocede indefinidamente.»<sup>29</sup> Se trata de un verdadero *nuevo modo de ser de la literatura*, prueba de las formas de la finitud en el lenguaje, revelado en obras como las de Artaud o Roussel y que precisamente en su fragilidad e insuficiencia conlleva una extremidad no siempre soportable: es la irrupción del lenguaje en una intemperie múltiple. Dicho modo de ser «se ha manifestado en el interior de la locura —la figura de la finitud se da así al lenguaje (como aquello que se desvela en él), pero también antes de él, más acá, como esta región informe, muda, insignificante, en la que el lenguaje puede liberarse. Y en realidad es en este espacio puesto así al descubierto, donde la literatura, primero con el surrealismo (pero bajo una forma aún muy disfrazada), después, cada vez de modo más puro, con Kafka, Bataille, Blanchot, se da como experiencia: como experiencia de la muerte (y en el elemento de la muerte), del pensamiento impensable (y en su presencia inaccesible), de la repetición (de la inocencia original, siempre en el término más cercano del lenguaje y siempre más alejado); como experiencia de la finitud (tomada en la apertura y constitución de esta finitud)».<sup>30</sup>

La literatura como experiencia de la muerte, de lo impensable, de la repetición, de la finitud abre ese espacio en el que irrumpe en efec-

29. *Ibíd.*, págs. 394-395 (trad. pág. 372).

30. *Ibíd.*, pág. 395 (trad. pág. 372).

to el lenguaje en su ser, al correr la suerte de su propio probarse y recorrerse, en el juego de sus posibilidades. Sale al encuentro de su propia desaparición. Ahí, sin embargo, el sujeto no halla su verdadero rostro. Aún más, la lectura de Bataille, de Blanchot y también a través de ellos de Nietzsche,<sup>31</sup> implica para Foucault algo diferente de una suerte de especulaciones sobre el cuestionamiento de la categoría de sujeto, su supremacía o su función fundadora: «Poner en cuestión al sujeto significaba experimentar algo que conduciría a su destrucción real, a su disociación, a su explosión, a su inversión en algo completamente otro».<sup>32</sup>

Ya desde *Historia de la locura* se provoca la suficiente convulsión como para comprender que la alteración correspondía, a su vez, al propio lenguaje y que en ella se jugaban, a la par, las posibilidades de quien atendiera sus riesgos hasta reconocerlos suyos. El destino común se cumple, por un lado, como «relación del sujeto hablante con el ser mismo del lenguaje», lo que puede denominarse, como ya recordábamos, «la experiencia desnuda del lenguaje».<sup>33</sup> Más aún, el juego propio y autónomo del lenguaje encuentra su campo donde el hombre no cesa de borrarse y desaparecer, y la literatura es el lugar en el que se cumple el vacío de tal esfumación en beneficio del lenguaje.<sup>34</sup> Pero la irrupción del lenguaje en ese vacío es el reconocimiento de que en efecto era *su* no-lugar. De ahí que la experiencia de la literatura moderna resulte clave para la configuración de la *episteme* de la modernidad, aquella en la que el hombre es contemporáneo del espacio de su finitud. Precisamente la literatura moderna surge en la misma *episteme* en que aparecen las ciencias humanas, en la misma experiencia de disolución del hombre en el ser del lenguaje. Pero la propia literatura trasciende la modernidad y vislumbra una nueva experiencia, aquella que procu-

31. «Sé muy bien por qué he leído a Nietzsche: he leído a Nietzsche gracias a (*à cause de*) Bataille y he leído a Bataille gracias a Blanchot.» *Structuralisme et poststructuralisme*, D.E., IV, págs. 431-457, pág. 437.

La lectura de Nietzsche supone para Foucault una auténtica fractura: «Hay una historia del sujeto del mismo modo que hay una historia de la razón». (Ibíd., pág. 436).

32. *Entretien avec Michel Foucault*, (con D. Trombadori, en París, a finales de 1978), D.E., IV, págs. 41-95, pág. 48.

33. Véase *Le Mallarmé de J.-P. Richard*, págs. 427-437, pág. 436 (trad. pág. 211).

34. *L'homme est-il mort?*, D.E., I, págs. 540-544, véase pág. 544.

ra la dispersión del espacio representativo en el que se asienta el lenguaje discursivo, a fin de entregarse en la búsqueda del ser del lenguaje en su silencio.<sup>35</sup>

Con ello se produce una auténtica convulsión en el seno de la literatura, un trastorno interior, en cierto sentido sin bullicio, discreto, que obedece a la liberación de nuevos modos de la ficción en la obra literaria («lenguaje neutro hablando completamente solo y sin lugar, en un murmullo ininterrumpido, hablas ajenas irrumpiendo...»),<sup>36</sup> que supone el retorno a la propia literatura, desde el interior de ella, de textos olvidados. Más bien se recupera una memoria que quizás carece de recuerdo, en la que brotan en su aventura *dichos y escritos* nunca vistos. En tal caso, nada menos acertado que desatender no sólo la literatura como experiencia sino además la efectiva experiencia de la literatura. «Toda literatura está en una relación con el lenguaje que es en el fondo la que el pensamiento mantiene con el saber. El lenguaje dice el saber no sabido de la literatura.»<sup>37</sup> Los escritos de Foucault que ahora nos ocupan cobran en esta perspectiva todo su alcance filosófico y más que filosófico. Se inscriben en la labor del lenguaje por decirse lo que nunca se dijo, por decirse a *sí mismo* como nunca lo hizo porque, sin ocultárselo, jamás lo necesitó como sólo ahora puede más que saberlo. La labor es tarea del pensar, pero de otro modo. El pensamiento no es ya una mirada abierta sobre formas claras y fijadas en su identidad; «es gesto, salto, danza, desviación extrema, tensa oscuridad».<sup>38</sup>

35. «Quizás eso que se debe llamar con todo rigor “literatura” tiene su umbral de existencia allí precisamente, en ese fin del siglo XVIII, cuando aparece un lenguaje que recupera y consume en su rayo cualquier otro lenguaje, alumbrando una figura oscura pero dominadora, donde desempeñan su papel la muerte, el espejo y el doble, el en-sortijamiento al infinito de las palabras.» *Le langage à l’infini*, D.E., I, págs. 250-261, pág. 260 (trad. págs. 153-154).

36. *L’arrière fable*, D.E., I, págs. 506-513, pág. 507 (trad. pág. 214).

37. *L’homme est-il mort?*, a.c., pág. 544.

38. El recurso a Deleuze (*Différence et répétition*) permite a Foucault la sentencia: «Es el fin de la filosofía (la de la representación). *Incipit philosophia* (la de la diferencia)». *Ariane s’est pendue*, D.E., I, págs. 767-771, pág. 769.

La tarea es tarea filosófica. Podría incluso esbozarse el carácter del nuevo pensamiento, que se abre paso frente a las exigencias de totalización o de fundamentación. Así procede, por ejemplo, NAVARRO CORDÓN, Juan Manuel, «Project und Philosophie, zum “philosophischen Projekt” Foucaults», en RÜHLE, Volker (comp.), *Beiträge zur Philosophie aus Spanien*, Friburgo/Munich, Aber-Reihe Philosophie, 1992.

## LA LOCURA DEL LENGUAJE

El lenguaje vuelve en sí curiosamente ganando la constancia de su propia insuficiencia. La *Historia de la locura* es un cierto retorno no sólo del lenguaje en la historia sino, y de modo más decisivo, de inversión de la historia en lenguaje,<sup>39</sup> de recuperación —como de una enfermedad— no tanto de sus palabras cuanto del *vacío* que da permanentemente que decir las. «Descubierta como un lenguaje que se callaba en su superposición a sí mismo, la locura no manifiesta ni cuenta el nacimiento de una obra (o de cualquier cosa que, con genio o con buena suerte, habría podido llegar a ser una obra); designa la forma vacía de la que viene esa obra, es decir, el lugar donde no deja de estar ausente, donde jamás se la hallará, porque nunca se ha encontrado allí. Allí, en esta región pálida, en este escondite esencial, se revela la incompatibilidad gemelar de la obra y de la locura; es el punto ciego de la posibilidad de cada una y de su exclusión mutua.»<sup>40</sup> Foucault insiste en que desde Roussel, desde Artaud, la cuestión no consiste en enunciar con determinada habilidad, calidad o genio dicha forma vacía. «Ha llegado el tiempo de percibir que el lenguaje de la literatura no se define por lo que dice, ni por esas estructuras que lo hacen significativo, sino que, en cambio, tiene un ser, y es sobre este ser sobre el que hay que interrogarlo.»<sup>41</sup>

Quede de lado en este momento lo que el texto de *Historia de la locura* ha podido significar para la consideración de ésta, para la puesta en juego de tantas posiciones ya preestablecidas, para la apertura de nuevas perspectivas de lectura, para la actitud social ante ella. Pero subrayemos la experiencia del lenguaje que conlleva. La *historia* de la locura es locura del *lenguaje*. Sin olvidar el dolor y sufrimiento de esta experiencia, la cuestión será cómo podemos hacernos cargo

39. Refiriéndose al siglo XIX, Foucault señala que «el papel que jugó entonces la historia lo juega ahora el lenguaje». *Débat sur la poésie* (con J.-L. Baudry, M.-J. Durry, J.P. Faye, M. Pleynet, E. Sanguinetti, P. Sollers, J. Tortel), D.E., I, págs. 390-406, pág. 400.

40. *La folie, l'absence d'oeuvre*, D.E., I, págs. 412-420, pág. 419 (trad. apéndice a *Historia de la locura en la época clásica*, México, F.C.E., 2ª, 1976, 2 t., t. II, págs. 328-340, págs. 337-338).

41. *Ibíd.*, pág. 419 (trad. pág. 338).

de una palabra que ni siquiera se limita a encontrar obstáculos para ser proferida, es palabra, la palabra en que uno mismo consiste, y que no se posee. Ni se tiene a mano, ni se tiene en absoluto. La incompatibilidad y el desgarramiento sin reconciliación laten en el lenguaje de la locura, y «del lado del lenguaje, ahí donde se repliega sin decir nada aún, está a punto de nacer una experiencia, en la que va nuestro pensamiento; su inminencia, ya visible pero absolutamente vacía, no puede aún nombrarse».<sup>42</sup>

Es esta experiencia la que nos convoca y a la que somos convocados por la necesidad. Precisamente en el mismo año en que se publica *Historia de la locura*, Foucault destaca en la *Introducción* a los *Diálogos* de Rousseau<sup>43</sup> hasta qué punto es el propio lenguaje el que delira. En la medida en que él prescribe a una obra su espacio, su estructura formal y su existencia como obra de lenguaje, puede conferir al lenguaje segundo, que reside en el interior de la obra, una analogía con el delirio. «Hay que distinguir: el lenguaje de la obra, éste es, más allá de ella misma, aquello hacia lo que se dirige, es lo que dice; pero también, más acá de ella misma, es aquello a partir de lo que habla.»<sup>44</sup> Se produce de este modo un desplazamiento que subraya un aspecto clave. La categoría de locura se aplica al lenguaje, en la medida en que éste desde el fondo de sí mismo la hace posible, cabe en él.<sup>45</sup> Se cumple entonces un lugar en el que la ausencia (de obra) es viable gracias a la presencia de la obra del lenguaje, del lenguaje como obra. En su seno, se abre una ausencia constitutiva. La locura es un modo de ser del lenguaje, aquel en el que la transgresión es su propia confirmación.

Lo que ahora resultaría interesante es concretamente un discurso que se emplazara en la postura gramatical —y más que gramatical—, «de esa “y” de la locura y de la obra, un discurso que interrogara este entredós en su indivisible unidad y en el espacio que abre no podría sino cuestionar el Límite, es decir, esa línea donde la locura es ruptu-

42. *Ibíd.*, pág. 420 (trad. pág. 340).

43. *Introduction*, en *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*, D.E., I, págs. 172-188.

44. *Ibíd.*, pág. 188.

45. Efectivamente es el lenguaje el que, a partir de sí, abre el delirio al espacio empírico de la locura (como lo hizo también al del erotismo o al del misticismo). Véase *ibíd.*, pág. 188.

ra perpetua».<sup>46</sup> Es, por tanto, una tarea. No cualquier lenguaje, sin más, se hace cargo de esta profunda «incompatibilidad», ni lo hace como espacio de *la falta*.

Foucault muestra con alguna solemnidad el momento crucial en el que esta experiencia se hace posible: «Es en nuestro lenguaje donde la muerte de Dios ha repercutido profundamente, por el silencio que ella ha situado en su principio, y que ninguna obra, a menos que no sea sino pura charlatanería, puede recubrir. El lenguaje ha adquirido entonces una estatura soberana: surge como llegado de otra parte, de allí donde nadie habla; pero sólo es obra si, remontando su propio discurso, habla en la dirección de esa ausencia».<sup>47</sup> No basta, por tanto, con decir que el siglo XIX es el de la historia y el nuestro el del lenguaje. Más bien, se trata de hacerse cargo de la vértebra y matriz del lenguaje y no como garante fundamentador en el que reposa el sentido, ni como supuesto sustento en el que descansa el discurrir de los acontecimientos. La ausencia de obra se hace factible. La locura inaugura el tiempo de la verdad de aquélla. La «incompatibilidad» se muestra porque hay un espacio común en el que puede tener lugar «y es que la *continuidad del sentido* entre la locura y la obra sólo es posible a partir del *enigma de lo mismo* que deja que aparezca lo *absoluto de la ruptura*. La abolición de la obra en la locura, el vacío al que es atraída el habla poética como hacia su desastre, es lo que autoriza entre ellas el texto de un lenguaje que les sería común».<sup>48</sup> Esto es así porque la partición forma parte de nuestra cultura y ello se corresponde al vínculo entre la obra y la ausencia de ésta,<sup>49</sup> aquel en el que la obra lleva en sí su borrarse y abolirse, al estar constituida no sólo por lo que carece sino, y de modo decisivo, por su propio *faltar*. Las diferencias corresponden al enigmático diferenciarse de *lo mismo*.

Tal vínculo cobra cuerpo en la escritura que se cumple con independencia de todo posible lector, de todo placer, de toda utilidad. Ello confirma su parentesco con la locura. Lo que antes era «incom-

46. Un discurso así sería, para Foucault, el de Maurice Blanchot. *Le «non» du père*, D.E., I, págs. 189-203, págs. 201-202 (trad. pág. 121).

47. *Ibíd.*, pág. 202 (trad. pág. 122).

48. *Ibíd.*, pág. 202 (trad. pág. 121).

49. Es aquí donde Foucault destaca el lugar único y ejemplar de Hölderlin. (*Ibíd.*, pág. 203, trad. pág. 122.)

patibilidad» es ahora la constatación de que no se vive ni muere sino de escribir, es decir, la de la gemela posibilidad e imposibilidad de escribir y de ser.<sup>50</sup> El asunto, por tanto, no se reduce a que la locura es, en cierto modo, un lenguaje que no se identifica con la palabra transmitida, moneda de cambio, sino que a la par «esta escritura no circulatoria, esta escritura que se tiene en pie es justamente un equivalente de la locura»,<sup>51</sup> de aquella que se produce en el acto mismo de escribir, acto transgresivo. En su experiencia extrema, *el lenguaje de la locura* es ahora, gracias a la escritura en la que se cumple su carácter subversivo, *la locura del lenguaje*, su decisión sagital hacia el vacío de sentido.<sup>52</sup>

### TRANSGRESIÓN E IMPUGNACIÓN

El interés de Foucault por la experiencia de la literatura contemporánea viene a ser, desde este punto de vista, una ocasión central y privilegiada para hacerse cargo, con todos los riesgos, del retorno del ser del lenguaje. En él y con él la ausencia se muestra constitutiva, la distancia se confirma en cada curso, y en toda posible posesión no es uno mismo ni el que posee ni el que se posee. Entonces la pérdida no es mero extravío. Precisamente el mismo 1964 en que aparece, en *La Table Ronde, La folie, l'absence d'oeuvre*, Foucault lee, en el mes de julio, una significativa ponencia en el Coloquio de Royaumont sobre Nietzsche,<sup>53</sup> un año después de la conferencia de *Tel Quel* celebrada en Cérisy. No es cuestión de centrarse ahora en su exposición sobre la interpretación, ni en la importancia del texto entonces presentado y su relación con momentos clave de *Les mots et les choses*. Se ha destacado,<sup>54</sup> en todo

50. Foucault subraya por ello la mutua pertenencia de la escritura y la locura, que Nerval ha hecho surgir en los límites de la cultura occidental. *L'obligation d'écrire*, D.E., I, pág. 437.

51. *Folie, littérature, société*, D.E., II, págs. 104-128, pág. 114.

52. Véase GROS, Frédéric, «Littérature et folie», *Magazine littéraire*, Dossier «Foucault aujourd'hui», octubre, 1994, págs. 46-48.

53. *Nietzsche, Freud, Marx*. El texto se publica en 1967. Véase D.E., I, págs. 564-579 (trad. Barcelona, Anagrama, 1970).

54. MACEY, David, *Las vidas de Michel Foucault*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 207.

caso, el entorno más propiamente filosófico en el que se encuentra Foucault. Presidida por Martial Guérault, la reunión de distinguidos pensadores y escritores como Pierre Klossowski, Gilles Deleuze, Jean Beaufret, Jean Wahl, además de editores y especialistas como Giorgio Colli y Mazzino Montinari, consolida, si cabe, la posición de Foucault, que llegará a ser profusamente leído. Él, en todo caso, puede ser considerado un lector de Nietzsche.<sup>55</sup> Tal vez decir eso resulte ahora poco clarificador ya que toda la filosofía contemporánea, con independencia de que en muchos casos no se haya detenido explícitamente en sus textos, lo es. Lejos de la presunta inocencia desinteresada de las palabras, éstas imponen interpretación, desean, buscan, procuran efectos. En ocasiones tan inesperados e imprevisibles que no cabe declararse sujeto sino en tanto que desconsiderado y supuesto controlador de sus procesos.

Si la tarea de la versión francesa del proyecto común, con italianos y holandeses, de traducir a Nietzsche corrió a cargo de Foucault y Deleuze, es significativo que la publicación de las *Oeuvres philosophiques* se inicie, en 1967, tras la introducción general, con *Le gay savoir*, en versión de Pierre Klossowski. Y lo es porque el interés y la atracción que suscita en Foucault este magnífico e inclasificable pensador puede considerarse, en primera instancia, al menos perturbadora. Los escritos aquí recogidos se ven envueltos en este entorno en el que hacia 1963 Foucault conoce a Klossowski. No es cuestión de presentar a quien no lo precisa.<sup>56</sup> Escritor y traductor, en toda su labor no parece dejar de dibujar escenas en las que la representación trata de representarse a sí misma. La escena es siempre instantánea y no hay tiempo para retener en verdad lo ocurrido sino en el modo de una representación en la que lo que se diga implique lo que otros denominarían contradicción. El simulacro no simula nada. Presenta la imposibilidad de la absoluta presentación. Y si simula algo es concretamente que uno ya es. El simulacro se confirma cuando uno se

55. Un lector invertido y descompuesto por esa lectura: «Seguí siendo ideológicamente “historicista” y hegeliano hasta que leí a Nietzsche». *Qui êtes-vous professeur Foucault?*, D.E., I, págs. 601-620, pág. 613. Esta cuestión exigirá un mayor detenimiento.

56. Véase en su caso el excelente trabajo de Alain ARNAUD, *Pierre Klossowski*, París, Seuil, 1990.

pierde *viéndose* venir en lo que viene y no se limita a ver, dado que es él en otro lugar, a esa distancia sin medida en la que ser *sí mismo* conlleva estar fuera de sí, tanto para ver como para ser visto.<sup>57</sup>

Sin necesidad de fingimiento, la ficción no es ya vía hacia un más acá o más allá donde aguardan nuevos secretos. ¿Y si no fuera «sino el trayecto de flecha que nos golpea los ojos y nos ofrece todo lo que aparece? Entonces lo ficticio sería además lo que nombra las cosas, las hace hablar y da en el lenguaje su ser compartido ya por el poder soberano de las palabras»,<sup>58</sup> algo que reside como lo hace lo que no existe en lo que existe. Foucault considera, en todo caso, que la experiencia de ello exigiría borrar las palabras que, por contradictorias, permitirían dialectizarla.

En este espacio en el que la experiencia de la literatura contemporánea se entrecruza con la de la lectura de Nietzsche, brota con vigor el propio lenguaje transgrediendo sus límites, confirmando a la par su urgencia y su existencia. Es el propio ser del lenguaje el que retorna para desconcierto de Foucault, quien ya subraya con claridad la necesidad de un lenguaje no dialéctico. Tal necesidad no es resultado operativo de ciertas técnicas o procedimientos, es una experiencia, y no simplemente de Foucault. El lenguaje no puede más, y no se trata de una fatiga sino de un cierto autorrebasamiento, en la dirección de hacerse cargo de los efectos de sus acciones y de su ser, hasta el final.<sup>59</sup>

Puede decirse, por tanto, que la cuestión no se reduce a la constatación de la importancia de la lectura de Nietzsche en los textos que nos ocupan. Se trata de incidir en todo un modo de hacer, una actividad que se ejerce en diversos campos y que procura una nueva experiencia del pensar. El propio Foucault ha sido reiteradamente explí-

57. «Ser fuera de sí, consigo, en un “con” donde se cruzan los que están lejos.» *Distance, aspect, origine*, D.E., I, págs. 272-285, pág. 275 (trad. pág. 168).

58. *Ibíd.*, pág. 280 (trad. pág. 174).

59. «*Roberte*: ...Esa puesta fuera de sí que sugiere a los demás, a fuerza de explicársela mediante sus dogmas “carcomíticos”. Es eso exactamente lo que hay que destruir.

»*Octave*: Entonces, anule la conciencia humana.

»*Roberte*: Al contrario, es a curarla de su infección dialéctica a lo que yo aspiro.(...) desafiarlo a sufrir fríamente la consecuencia de sus actos.» KŁOSSOWSKI, Pierre, *Roberte esta noche*, Barcelona, Montesinos, 1989, págs. 100-102.

cito al respecto. «Nietzsche, Blanchot y Bataille son los autores que me permitieron liberarme de quienes dominaron mi formación universitaria, a comienzos de los años cincuenta: Hegel y la fenomenología.»<sup>60</sup> Tal «liberación» es tarea de toda la vida filosófica de Foucault y la constatación de su dificultad.<sup>61</sup> Pero se trata de un concreto Hegel, el de su configuración «francesa», el reescrito por la portentosa lectura de Kojève (de directa influencia en Bataille, Breton, Klossowski, Lacan), el vertido por el cuidado de Hyppolite (a partir de su traducción y comentario de la *Fenomenología*), el de las lecciones de Jean Wahl. El Hegel sin duda presente en la disertación de Foucault hoy desconocida sobre «La constitution d'un transcendantal dans la Phénoménologie de l'esprit», presente siquiera en el modo de algo a partir de lo cual pensar de otra manera. Más aún y con carácter bien próximo, el Hegel del renombrado Sartre. Y con ello, diversas preferencias, por Merleau-Ponty, por Husserl. La «liberación» de Foucault es, en alguna medida, la de la sujeción radicalizada de la filosofía a la historia de la filosofía, hasta el extremo de una cierta reducción. Así, el hegelianismo fuertemente penetrado de fenomenología y de existencialismo parecería en ocasiones no tener más que proponer que una conciencia desdichada, ni más que ofrecer que una determinada filosofía del sujeto de corte más dramático que trágico.

60. *Entretien avec Michel Foucault*, D.E., IV, págs. 41-95, pág. 48.

No debe dejarse al menos de mencionar que en esa liberación del universo dialéctico supone una auténtica sacudida intelectual la influencia de músicos seriales y dodecafonistas franceses como Boulez o Barraqué, autor precisamente este último de una cantata, interpretada en 1955, y con texto, entregado por Foucault, de Nietzsche (*Qui êtes-vous professeur Foucault?*, a.c., véase pág. 613).

Foucault reconoce que el problema del signo material ha sido abordado por la música con técnicas más avanzadas que las de la literatura y la filosofía. (*Débat sur le roman*, o.c., pág. 381.) Pero no sólo la música. Foucault habla de *una cultura no dialéctica*. Klee, al hacer aparecer en forma visible todos los gestos, actos, grafismos, rasgos, alineamientos y superficies que pueden constituir la pintura, hace del acto mismo de pintar el saber de la pintura misma (*L'homme est-il mort?*, a.c., pág. 544).

61. Baste recordar el texto bien conocido de *L'ordre du discours*: escapar de Hegel supone contar con él y saber lo que es todavía hegeliano en aquello que nos permite pensar contra él (París, Gallimard, 1971, págs. 74 y sigs., trad. Barcelona, Tusquets, 1973, págs. 58 y sigs.). Dicha tarea compleja y dificultosa es en efecto «también y sobre todo filosófica, la de buscar lo que es el pensamiento sin aplicar las viejas categorías, intentando ante todo salir de esta dialéctica del espíritu que una vez definiera Hegel» (*Débat sur le roman*, o.c., pág. 340).

En estos textos Foucault se encuentra entre aquellos que cometieron la «insensatez» de leer tanto a Hegel como a Nietzsche, soportando las consecuencias. Más aún, se hace cargo de la experiencia del lenguaje que ello conlleva y que a su modo se hace patente no sólo «filosóficamente». De hecho Foucault, que reconoce haber crecido encerrado en un horizonte marcado por el marxismo, la fenomenología, el existencialismo, etc., no cesa de considerarlos no sólo extremadamente interesantes sino incluso estimulantes. Sin embargo, con el tiempo —y no simplemente con él— la sensación de ahogo y el deseo de otros lugares le conducen a unas lecturas quizás incatalogables, diferentes, que pasan entre otras por Beckett, Robbe-Grillet, Blanchot, Bataille, Butor, Barthes, Lévi-Strauss... en una relación clave en los escritos aquí recogidos.<sup>62</sup>

Se trata de una nueva experiencia que viene a ser sin duda una transformación, un tornar, un dar la vuelta (*retournement*), un cierto retorno, pero a la par un bien determinado trastorno, aquel en el que quizás el sujeto no sea la única forma de existencia posible y en el que quepan experiencias en el curso de las cuales el sujeto ya no sea dado, en sus relaciones constitutivas, en lo que tiene de idéntico a sí mismo; experiencias en las que el sujeto pueda disociarse, quebrar la relación consigo mismo, perder su identidad.<sup>63</sup>

La cuestión podría alterarse si no se otorgara un decisivo protagonismo a los autores que son objeto de estudio en los textos aquí recogidos. Podría decirse que más bien es la lectura de, por ejemplo Blanchot o Bataille, la que acerca a Foucault a Nietzsche y a Heidegger.<sup>64</sup> Con independencia de que le interesaran, parece fundado considerar que estos escritos alumbran en Foucault perspectivas realmente originales, en las que no se limita a pensar *en* ellos, sino *con* ellos, hasta abrirlos más allá de sí. El entorno Nietzsche es un entorno suyo en el que se halla «como emparentado una suerte de punto de encuentro entre el discurso sobre las experiencias límite, donde se trataría para el sujeto de transformarse a sí mismo, y el discurso sobre la transformación del sujeto mismo mediante la constitución de un saber».<sup>65</sup>

62. Véase *Archéologie d'une passion*, o.c., pág. 608.

63. Foucault se pregunta: «¿No ha sido ésta la experiencia de Nietzsche con el eterno retorno?». *Entretien avec Michel Foucault*, D.E., IV, pág. 50.

64. *Ibíd.*, pág. 48.

65. *Ibíd.*, pág. 57.

De este modo cobra una importancia filosófica decisiva, ya que uno mismo está involucrado y comprometido en el seno de su propio saber. Aquí no hay dos historias. Este aspecto resulta clave para comprender con Foucault cómo el hombre vive transformando en objetos de conocimiento ciertas de sus experiencias límite, desde la muerte hasta la locura. Y entonces los textos que nos ocupan muestran su alcance. «Se trata siempre de experiencia límite y de historia de la verdad»,<sup>66</sup> ya que ésta forma parte de la historia del discurso y de su práctica. En los textos se juega en efecto la verdad, que corre su suerte y su destino.

La proximidad vendrá a ser intimidad, una vez que la distancia ya no es sin más la de quien habla respecto de lo que dice, la de quien escribe respecto de él mismo, ni siquiera, sin más, la del lenguaje con las cosas. El propio lenguaje es su distancia, difiere de sí, y toda ficción se nutre y se sostiene en la fecunda afirmación de esta quiebra y falla que le da que decir. La cuestión no consistiría en hablar de ellas cuanto en hacerlo a partir de esta experiencia que sólo se cumple como tal, a su vez, como lenguaje. Él mismo es el lugar de *la falta*, y tal distancia, fractura y dispersión no es sólo lo que nos hace hablar. Más exactamente responde a lo que el propio lenguaje es. Como nos recuerda Foucault, no son los temas de la literatura de hoy sino lo impensable de ella lo que la hace posible en los textos que leemos, lo que posibilita a éstos, «aquello en lo que el lenguaje ahora nos es dado y viene hasta nosotros: lo que hace que hable».<sup>67</sup>

Los pasos del grupo de *Tel Quel* (Robbe-Grillet como referencia) no hacían sino confirmar ciertas coherencias de un lenguaje común, que es más que un simple lenguaje de época o una visión del mundo y que responde a una serie de isomorfismos, pliegues interiores al lenguaje a través de los cuales pasa cada palabra.<sup>68</sup> Ahora hablamos no ya de una región o de una estructura, sino de una relación constante interior al propio lenguaje, que ha de hacerse patente en las palabras y que más bien es su propio mutismo y no una mera red. La búsqueda de una realidad que hace posible lo que se dice convoca a una ex-

66. *Ibid.*, pág. 57: «No basta con hacer una historia de la racionalidad, sino la historia misma de la verdad» (pág. 54).

67. *Le langage de l'espace*, D.E., I, págs. 407-412, pág. 407 (trad. pág. 196).

68. *Distance, aspect, origine*, D.E., I, págs. 272-285, véase también, págs. 273-274 (trad. pág. 166).

perencia ya otra que se nutre de un fecundo desplazamiento: «¿Y si estas experiencias, por el contrario, pudieran mantenerse allí donde están, en su superficie sin profundidad, en ese volumen indeciso de donde vienen, vibrando alrededor de su núcleo inasignable, sobre su suelo que es una ausencia de suelo?». <sup>69</sup> El alejamiento propio del lenguaje es entonces murmullo incesante, no ya algo fuera del lenguaje sino aquello que no cesa de hablar ni deja de tenerse que decir.

### LA CONSPIRACIÓN DEL SILENCIO

Ahora son más bien las palabras las que vienen a decir. Tienden la mano, acarician, aprietan y esperan. Como Roberte, la gran operadora de los simulacros de Klossowski. «Sin parar, con sus manos, con sus largas y bellas manos, acaricia hombros y cabellos, alumbrando deseos, vuelve a llamar a antiguos amantes, desprende un corsé de lentes, o el uniforme de las salutistas, se entrega a soldados o busca por las miserias ocultas.» <sup>70</sup> Ella, la que refracta, ella, que es legión. Así Roberte, mano, palabra, es a la par pieza convincente, carne tendida de la palma y amplitud de los dedos que posee la particularidad de ser órgano de los sentidos. Se trata de observar lo que hace la mano que se esconde cuando la otra mano se muestra. Ésta, a su vez, se oculta en su ponerse de manifiesto. <sup>71</sup> Klossowski queda en efecto refractado para sí mismo. Amigo de Rilke y de Gide, notable teólogo, intérprete de filmes de Bresson, excelente traductor de Virgilio, Suetonio, san Agustín y Kafka, extraordinario novelista, conferencian-

69. *Ibid.*, pág. 279 (trad. pág. 173).

70. *La prose d'Actéon*, D.E., I, págs. 326-337, pág. 334 (trad. pág. 190).

71. «A la mano se le reserva un papel privilegiado: más que ninguna otra parte del cuerpo, la mano expresa el pensamiento, posee un lenguaje codificado, cuyo valor es el del ritual religioso.» ZUCCA, Pierre, «La double nature de l'image», en AA.VV., *Pierre Klossowski*, París, La Différence/Centre National des Arts Plastiques, págs. 267-270, pág. 270.

Es Heidegger quien nos ha recordado que «sólo un ser que habla, o sea, piensa, puede tener mano (...) Mas los gestos de la mano trascienden el habla por doquier, y más puramente y justo allí donde el hombre habla callando». *Was heisst denken?*, Tubinga, Max Niemeyer, 1971, págs. 50-51 (trad. Buenos Aires, Nova, 2ª, 1972, pág. 21).

te y dibujante, quizás a su modo siempre dibujante, es en los años en que Foucault escribe los textos que nos ocupan una permanente referencia. Ambos se intercambian escritos, se leen, conversan, se aprecian, se reconocen, comparten el interés por Nietzsche y Sade, que vienen a ser reescritos, recreados. Resultan simulacros, hasta decir no sólo más, sino demasiado. El propio simulacro, al decir simultáneamente todo, dice algo bien distinto y desconcertante, dice la impostura, que va no es sólo la de Roberte, sino la de la imagen, la impostura de hacerse pasar sucesivamente por única e inimitable, en una sucesión distinta de manifestaciones, que en algún modo no podrán soportarse, ofrecidas conjuntamente de un solo y conjunto golpe.

Éste es otro silencio, el más radical de los silencios, aquel que oye todo y no se refugia y detiene en aspectos aislados, aquel que quizás no tenga alguien para oír. Roberte es una extraña y desconcertante pluralidad de Robertes. Ella, que es mano, es a la par proliferación de palabras que llegan a ser gesto litúrgico, escritura que en Klossowski se prolonga en obra gráfica, en cuadro que no imita, que es simulacro<sup>72</sup> y que, como tal, no soporta «ni la exégesis que cree en los signos ni la virtud a la que le gustan los seres».<sup>73</sup>

Las palabras, entonces, gesticulan en una cierta «conspiración del silencio»,<sup>74</sup> aquella que está dispuesta a no dejar de oír nada, a escucharlo todo. Klossowski combate con esta conspiración, que tan bien conoce y tan bien le conoce, y que se trama tanto en la epidermis de Roberte como en su propia sintaxis. Este tejido será el texto al que otorgar guiños y ojeadas y en el que uno podría resultar literalmente «tocado». La extraordinaria escritura de Klossowski se ofrece a la mirada del otro para que, en efecto, éste pueda mirar. Pero tales cuadros, en la liturgia teatral, pueden traer sus propios efectos. Acteón metamorfoseado en ciervo es devorado por sus propios perros en el momento en que sorprende a Diana a punto de bañarse desnuda. ¿Cómo su cuerpo (el de Diana, el de Roberte, el del lenguaje) podría ser tan delicioso si no fuera en virtud de la palabra oculta? La palabra proliferada queda cubierta.

El reconocimiento por Foucault de *El baño de Diana* de Klos-

72. «Ceci n'est pas une pipe», dice a su vez «ceci n'est pas un tableau».

73. *La prose d'Actéon*, pág. 334 (trad. pág. 191).

74. Klossowski, Pierre, *Les lois de l'hospitalité*, «Avertissement», París, Gallimard, 1965, pág. 9.

sowski obedece a la frescura en la que se ofrece el simulacro, «sin recurrir al enigma de los signos»,<sup>75</sup> pero ello corresponde a la presencia de lo inaccesible, a lo que se ofrece a la mirada, a distancia de sí misma, que no se agota ni reposa en palabra alguna y cuya desnudez nunca conseguirá ver Acteón. La palabra no dará cuenta de algo otro sino en la medida en que dé cuenta de sí y de su ser siempre *como en otro lugar*. No hay habla pura, sólo aquella que acecha y atisba lo que habla, que lo alienta en la medida en que únicamente lo apunta.<sup>76</sup> El lenguaje impuro, obsceno, impío, es quizás el que sostiene el silencio puro. La perversión consiste en excitarse por lo que no está ahí, en entregarse al cuerpo de la representación en la lógica del libertinaje. Por ello, «el lenguaje de Klossowski es la prosa de Acteón: habla transgresora. ¿No lo es acaso cualquier habla, cuando negocia con el silencio?». <sup>77</sup> Sólo cabe concebir el propio lenguaje como un simulacro.

Ahora el soplo es aún mayor. Las palabras han sido «sopladas», tanto insufladas como birladas, hurtadas al sentido, a otro sentido que el que se apunta ausente. Ya, como Roberte, sólo ellas tomarán gusto de sí mismas y no habrá otras confirmaciones que un simple ver que crea simulacros y reflejos. «De este modo, a medida que el propio lenguaje de Klossowski se recoge, saca de quicio lo que acaba de decir (...), el sujeto hablante se dispersa en voces que se soplan, se sugieren, se apagan, se reemplazan unas a otras.»<sup>78</sup> Esas voces otorgan el único espacio posible en el que cabe todo lenguaje, incluso quizás

75. *La prose d'Actéon*, pág. 335 (trad. pág. 192). Con todo, Klossowski se ha mantenido dentro del poder del signo, en tanto que signo único, nombre arbitrariamente elegido que vale por todos los significados del mundo, cuya persistencia como signo, dentro del movimiento de las intensidades que determinan que su pensamiento lo ha conducido al arte, donde el signo se hace visible en una serie de representaciones —diálogos, cuadros vivos, descripciones de lugares que constituyen el espacio, la sombra— sobre el que se manifiesta su brillo. GARCÍA PONCE, J., *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, México, Era, 1975, pág. 188.

76. Bastaría detenerse en KLOSSOWSKI, Pierre, *Le souffleur ou Un théâtre de société*, en *Les lois de l'hospitalité*, o.c., págs. 175-332.

«*Le souffleur*» es también «el apuntador», el que sopla y sostiene el texto, su necesitado hálito. El texto concluye con la alusión a aquel día que, tal vez por su silencio, vino a resultar inolvidable. Un silencio curioso. «Todo el mundo hablaba a la vez, Roberte estaba radiante» (pág. 332). Es ese «a la vez» el que ahora subrayamos.

77. *La prose d'Actéon*, pág. 336 (trad. pág. 192).

78. *Ibíd.*, pág. 337 (trad. pág. 194).

el que denominamos «el nuestro», aquel que se hace pasar por nosotros y nos atraviesa, toda vez que nunca hicimos otra cosa que hacerlos pasar por él. Sopladas las palabras, hoy hemos de considerar la pintura de Klossowski, lejos de todo pincel, y el quehacer minucioso de sus lápices de colores, que logra quizá en otra escritura (una vez abandonada la suya) que finalmente todo coexista en la comprensión del simulacro que no se limita a ocultar ni a reproducir; su desplazamiento hace que sea posible y visible.

De este modo, la irrupción en el seno del lenguaje del espacio propio del pensamiento no hace sino confirmar la distancia de toda palabra respecto de sí, de todo pensamiento que habla como de toda palabra que piensa.<sup>79</sup> Si en efecto las palabras, como señalábamos, no indican un significado sino que ofrecen una interpretación, no sólo apuntan; hacen gestos y señas. Por ello, si Foucault llega a hablar de *una filosofía de la significación*, cuyo representante será Merleau-Ponty, lo hace como correspondencia a *una literatura de la significación*, aquella que con pretensión humanista, interesada por lo que significa el mundo o el hombre, se desarrolla en Francia desde 1945 hasta 1955. Pero en los años de los textos aquí recogidos surge algo diferente, resistente a la significación «y que es el *signo*, el lenguaje mismo», donde brilla la fecundidad de la insignificancia, la que late en *Mnemosyne* de Hölderlin, traído ahora por Foucault.<sup>80</sup> Lo que se apunta y parece significar no tiene porvenir, sino destino. No es que resulte indescifrable, es que es insignificante, distancia en sí, «como un enigma», «de nadie», que retorna cada vez como el diferenciarse de lo mismo.

Pero aquel humanismo contemporáneo, cuya molicie<sup>81</sup> se desa-

79. *Débat sur le roman*, o.c., véase pág. 340.

80. *La prose d'Actéon*, pág. 335 (trad. pág. 191). «*Zeichen sind wir, bedeutungslos.*» Los borradores para un himno recuerdan que el camino señala hacia la sustracción. (HEIDEGGER, Martín, *Was heisst denken?*, o.c., págs. 6-8; trad. págs. 15-17).

«Un lenguaje perdido en sus últimos confines, allí donde él es el más extraño para sí mismo, la región de los signos que no apuntan hacia nada, la de una resistencia que no soporta.» *Le «non» du père*, o.c., pág. 201 (trad. pág. 120).

81. El humanismo *blando* como fórmula puramente redundante, ya que «humanismo» implica para Foucault, en todo caso, «molicie» (la tecnocracia será una más de sus formas). En 1967 señala que tanto el de Camus como el existencialismo de Sartre constituyen una suerte de pequeña prostituta de todo pensamiento, cultura, moral y política de aquellos últimos veinte años. Véase *Qui êtes-vous professeur Foucault?*, o.c., págs. 616-617.

rrolla a su vez en una serie de autores con tintes más o menos morales, y en la medida en que se construye al ser humano como objeto de un saber posible, es dialéctica promesa de acceso a un supuesto hombre auténtico y verdadero. Para Foucault, la tarea es entonces la de *una cultura no dialéctica*, empeñada en la relación entre el saber y el no saber y no en edulcorar la vida de los hombres con vanas expectativas y promesas. Las preocupaciones por la literatura son, en esa medida, correspondencia con otro pensar. Foucault insiste: «Puede comprenderse perfectamente de una vez la literatura clásica y la filosofía de Leibniz, la historia natural de Linneo, la gramática de Port-Royal. Del mismo modo, me parece que la literatura actual forma parte de este pensamiento no dialéctico que caracteriza la filosofía».<sup>82</sup> Ello conlleva, como venimos insistiendo, una decisiva tarea, una vez que «la desaparición del hombre en favor del lenguaje» no es sólo empresa literaria. Robbe-Grillet, Malcolm Lowry, Borges o Blanchot lo atestiguan.<sup>83</sup> La coexistencia en ese espacio común es a la par experiencia de carencia de suelo propio. La transgresión es ya despojamiento, ese vaciar que al dejarlo todo en la ausencia de lugar, nos deja sin nada. El arrebató y el extravío son los de una mirada que en efecto vacía, fundamentalmente al sujeto del lenguaje.

### LOS LÍMITES DEL LENGUAJE

Los esfuerzos por sacudirse el lenguaje dialéctico no obedecen a una decisión de presunta innovación, sino a la voluntad de corresponder al pensar, a su retorno y devolución a la filosofía, y quizás de ella al lenguaje, para «dejar a este pensamiento el juego sin reconciliación, el juego absolutamente transgresor de lo Mismo y de la Diferencia (es quizás así como hay que comprender a Bataille y las últimas obras de Klossowski), la urgencia de pensar en un lenguaje que no sea empírico, la posibilidad de un lenguaje del pensamiento».<sup>84</sup> Este juego, que es el de dicho pensamiento, es a la par el de su posibilidad y necesidad. El lenguaje se juega en él su destino ya que es en su interior (mejor, inti-

82. *L'homme est-il mort?*, D.E., I, págs. 540-544, pág. 543.

83. *Ibíd.*, véase pág. 544

84. *Guetter le jour qui vient*, D.E., I, págs. 261-268, pág. 269 (trad. pág. 164).

midad) en el que puede brotar un pensamiento así, siempre y cuando el propio lenguaje se conduzca hasta su misma imposibilidad. Un lenguaje del pensamiento dice, a su vez, el límite del ser del lenguaje.<sup>85</sup>

Distancia y límite juegan su mutua correspondencia. El lenguaje se recorre sin recogerse para confirmar permanentemente sus posibilidades. Siempre que dice algo, se dice. La distancia respecto de sí es el límite en que experimenta su doble, no ya como mero desdoblamiento sino como muerte en el seno del lenguaje. Cuestiones de este tipo vienen a ser lugares permanentes en los textos en los que Foucault trabaja en los años sesenta. Y no tanto como «tema de consideración» cuanto como lectura y escritura cuya experiencia no es siempre ni la que uno decide hacer, ni la que «se hace» «con ello». Más bien, parece cobrarse otros planes para ganar una presencia e inminencia trágicas.

Sin embargo, no se trata de «hacer» sin más una determinada experiencia. Si la tarea viene a ser una tarea del pensar, lo es porque, a su vez, hay que dar lugar a ella, procurar los desplazamientos y las aperturas para que sea, a la par, la que hace el propio lenguaje. Éste comienza por ponerse sin cesar en cuestión, y en un contexto de proliferación de la palabra en el que lo que se ofrece en el modo de atracción y de empacho ha de experimentarse como gesto de derroche y exceso. Entonces se dice *transgresión*, que es la permanente afirmación del murmullo incesante, del mundo centelleante sin negatividad ni contradicción. Foucault sitúa así «filosóficamente» a Georges Bataille, al fecundo precio, quizás, de descolocar a la filosofía. Este *dejar ser* conlleva reconocer que el lenguaje nos desborda y que conducir por ejemplo la sexualidad al límite, como hace Sade, es constatar el límite de nuestro lenguaje, la escisión y fractura que lo traza en nosotros y nos designa a nosotros mismos como límite. Se reconstituye así una suerte de *profanación*, precisamente en un mundo en el que no hay ya ni objetos, ni seres, ni espacios que profanar. Esta profanación sin objeto es una transgresión. En el mismo gesto que franquea los límites se toca la ausencia misma, la ausencia del yo que responde a la ausencia de Dios.

En este aspecto, Bataille es una referencia constante para Fou-

85. «¿No nos viene, en efecto, la posibilidad de un pensamiento así dentro de un lenguaje que precisamente nos lo hurta como pensamiento y lo reconduce hasta la imposibilidad misma del lenguaje, hasta ese límite en que llega a objeto de discusión el ser del lenguaje?», *Préface à la transgression*, D.E., I, págs. 233-250, pág. 241 (trad. pág. 132).

cault. Convulsivo lector de Hegel, su risa está dispuesta a seguir a Nietzsche literalmente hasta el final, a través de la locura.<sup>86</sup> Y lo hace en el campo de juego y de batalla del lenguaje, una vez que no hay palabra que guarde y proteja de la intemperie a todas las palabras y que la ausencia, como leímos en *Historia de la locura*, no es pura nada. Hay en ello otro modo de entrega, distinta del compromiso de Sartre. La tarea consistiría en abrirse a nuevos textos, lecturas e interpretaciones. Entre otros aspectos, Foucault destaca el carácter tutelar de aquellos que también contribuyeron a que «la cultura francesa» se halle protegida por obstinados heraldos empeñados en preservarla, por ejemplo de Hölderlin, Rilke o Fichte. Bien concretamente, cabe hacer una relación de quienes se inscriben en el encabalgamiento de una evolución empeñada en ese momento en conjurar la danza brincadora de Nietzsche. En concreto, «Sartre, el tutor, nos ha protegido contra Heidegger».<sup>87</sup> Bataille se opone claramente a este acordonamiento e interpretación desde su posición como director de *Critique*, en los años de la posguerra.<sup>88</sup> Precisamente, en el número especial dedicado por dicha revista como homenaje a Bataille, fallecido en julio de 1962, publica Foucault *Prefacio a la transgresión*, junto a importantes trabajos de, entre otros, Blanchot, Barthes, Klossowski, Wahl, Sollers, Queneau y Leiris. El lugar y la ocasión ofrecen una cierta solemnidad. Y ciertamente hay momentos en los que el tono tiene el sabor de retorno de cuestiones originarias en el modo de nuevas preguntas.

86. «Por esta razón, no podía escribir sino *con mi vida* este libro proyectado sobre Nietzsche, en el que quería plantear, y si pudiera resolver, el problema íntimo de la moral.» BATAILLE, Georges, *Sur Nietzsche, volonté de chance*, París, Gallimard, 1945, pág. 21.

87. «Los románticos nos han protegido de Hölderlin, como Valéry de Rilke o de Trakl, Proust de Joyce. Saint-John Perse de Pound. El esfuerzo de Maine de Biran fue saludable contra Fichte (...) Pronto se cumplirán dos siglos desde que estamos en defensa. Vivimos en el corazón de un discurso almenado» (*Une histoire restée muette*, D.E., I, págs. 545-549, pág. 545). *La critique de la raison dialectique* sería el magnífico y patético esfuerzo de un hombre del siglo XIX por pensar el siglo XX, el del último hegeliano e incluso el último marxista: Sartre (*L'homme est-il mort?*, a.c., págs. 541-542).

88. Puede encontrarse una curiosa e interesante presentación de Bataille en *Eros y contrasentido: Georges Bataille*, firmada por Michel Beaujour, nombre que no hubiera disgustado a otro Michel, Foucault, tan aficionado por otra parte a seudónimos. (Véase en SIMON, J. K., *La moderna crítica literaria francesa*, Madrid, F.C.E., 1984, págs. 163-185).

En efecto la filosofía, desde Nietzsche, se hace cuestión de una apertura que ignora la paciencia de lo negativo. No hay auxilio dialéctico para pensar la experiencia de «una filosofía que se interroga sobre el ser del límite». «¿El juego instantáneo del límite y de la transgresión sería en nuestros días la prueba esencial de un pensamiento del “origen” al que Nietzsche nos ha encomendado desde el comienzo de su obra —un pensamiento que sería, de un modo absoluto y en el mismo movimiento, una Crítica y una Ontología, un pensamiento que pensaría la finitud y el ser?»<sup>89</sup>

Aquí Bataille, Blanchot o Klossowski, por ejemplo, con sus formas extremas de pensamiento, parecen haber respondido de modo más adecuado a la apertura radical de Kant —al cuestionar el ser y el límite— y a las figuras nietzscheanas que otros lenguajes discursivos. De ahí que Foucault se vea atraído por este cuestionamiento que proponen sin cesar, hasta el extremo de transgredir incluso los propios textos de Bataille, más allá de sí mismos, y se sienta convocado a una experiencia «allí donde precisamente las palabras le faltan».<sup>90</sup> Y no sólo a Bataille, sino al propio lenguaje. Pensar en un lenguaje que falta, desde él, es confirmar una cierta imposibilidad. Para empezar, la de todo sujeto «filosofante». Las aristas del lenguaje se hacen patentes en su propio interior. Y aquí «interior» es el extremo de lo posible. El ojo no es sólo de Bataille sino también de Kant y Nietzsche. Más aún, ya no tiene dueño. «El ojo extirpado o invertido es el espacio del lenguaje filosófico, el vacío en que se derrama y se pierde pero donde no deja de hablar.»<sup>91</sup>

El ojo de Bataille ya no es el de un sujeto. Foucault escribe desde éste, desde donde ha quedado el ojo de su lenguaje filosófico. Pero así se confirma, en efecto, como ojo de Bataille, el que tuvo y siempre tendrá, el que «dibuja el espacio de pertenencia del lenguaje y de la muerte, allí donde el lenguaje descubre su ser en el salto por encima de sus límites».<sup>92</sup> Este salto es el franquear (*le franchissement*) que abre posibilidades para un lenguaje no dialéctico de la filosofía, en el que quepa decir, a la par, finitud y ser.

89. *Préface à la transgression*, o.c., pág. 239 (trad. pág. 130).

90. *Ibíd.*, pág. 241 (trad. pág. 132).

91. *Ibíd.*, pág. 247 (trad. pág. 139).

92. *Ibíd.*

Pero esta perspectiva resultaría insuficiente si no se viera acompañada de un proceso que atraviesa el tiempo de los textos que nos ocupan. No se trata sólo de esos itinerarios a los que aludimos, mediante los cuales, en los años sesenta, el recurso a Nietzsche y a sus lectores y lecturas podría entenderse como un mero salir del marxismo. Ni siquiera muchos de sus lectores estaban en él, y buscaban más bien dejar la fenomenología.<sup>93</sup> Y eso no es todo. Se trataba de una aproximación y de una toma de distancia. Ésta, respecto de un mundo insatisfactorio, aquélla, de lo que con mayor o menor ingenuidad se consideraba que pudiera encarnarse en el comunismo. El camino de ser «comunista nietzscheano»,<sup>94</sup> quizás inviable y que podría considerarse tal vez ridículo, es transitado a su modo por Foucault. Pero la insistencia en Nietzsche lo es, a la par, en unos hilos de lectura, los que Bataille o Blanchot esbozan. Dichos hilos tejen los procesos por los que Foucault va cuidándose de sí, en los que la experiencia es un auténtico ensayo del vivir.

Las necesidades llegarán a ser auténtico reconocimiento: «Debemos a Bataille gran parte del momento en que existimos; pero sin duda también le debemos, y así será durante largo tiempo, lo que queda por hacer, pensar y decir».<sup>95</sup> Estas palabras reclaman tarea filosófica. Así se desprende de la presentación que el propio Foucault hace de las *Obras Completas* de Bataille. Más aún, son convocatoria a un espacio que se abre en la lectura de sus textos. Y no sólo porque Foucault está en condiciones de saber lo que ya en 1970 puede saberse («Bataille es uno de los escritores más importantes de su siglo») sino porque su obra, en efecto abierta, «se engrandecerá».<sup>96</sup>

La experiencia filosófica se desfonda y se hunde en el lenguaje: «es en él y en el movimiento en que dice lo que no puede ser dicho donde se realiza una experiencia del límite tal como la filosofía, ahora, deberá efectivamente pensarla».<sup>97</sup> Con ello, el ojo es, de hecho, la experiencia extrema de lo posible, aquella en la que el sujeto que ha-

93. *Structuralisme et poststructuralisme*, a.c., pág. 437.

94. *Entretien avec Michel Foucault*, o.c., pág. 50.

95. FOUCAULT, Michel, «Présentation» a BATAILLE, Georges, *Oeuvres Complètes* (vol. I, «Premiers écrits, 1922-1940», París, Gallimard, 1970, pág. 5), D.E., II, págs. 25-27.

96. *Ibíd.*

97. *Préface à la transgression*, o.c., pág. 249 (trad. pág. 142).

bla ya no se reduce a expresarse sino que corre la suerte de una auténtica exposición, en la que va a la búsqueda de su propia pérdida, sale al encuentro de la confirmación de su finitud y se ve remitido a su propia muerte. La experiencia de lo imposible es entonces lo que constituye la experiencia. El límite de nuestro lenguaje nos alumbra a nosotros mismos como límite, en un único gesto en el que se toca la ausencia misma. La transgresión dice lo que siempre quiso negarse: en el límite, las palabras nos entregan al silencio, en la medida en que el lenguaje irrumpe fuera de sí y ya habla de sí mismo en ausencia de un sujeto.

### EL HABLA DEL HABLA

Si bien en Foucault no es infrecuente encontrar hasta la reiteración la tríada «Klossowski, Bataille, Blanchot», en referencias a la experiencia del lenguaje, al alcance ontológico de la literatura contemporánea, a la influencia de Nietzsche (su cómplice también en múltiples relaciones), «Bataille y Blanchot» son citados con frecuencia juntos como los inmediatos interlocutores de sus ocupaciones en los años sesenta. Pero «Blanchot» es quien le ofrece todo un depósito de posibilidades, un auténtico murmullo incesante que recorre explícitamente sus *Dichos y escritos*.

Blanchot viene a ser en efecto un *espacio literario* y, además, hasta cierto extremo: «Blanchot es, de alguna manera, el Hegel de la literatura (...) Si en el lenguaje que hablamos, Hölderlin, Mallarmé, Kafka existen plenamente, es justamente gracias a Blanchot. Esto se asemeja a la manera en que Hegel ha reactualizado en el siglo XIX la filosofía griega, Platón, la escultura griega, las catedrales medievales, *El sobrino de Rameau* y tantas otras cosas».<sup>98</sup> Dicho extremo llegará a ser incluso el de la necesidad de «salir de la literatura», el de no permanecer en su «dentro», en el supuesto cómodo calor de cierta comunicación y reconocimiento, el de, precisamente en las vías indicadas por Blanchot, esquivar lo que la literatura definida por la sociedad

98. *Folie, littérature, société*, D.E., II, págs. 104-128, pág. 124.

«El Hegel de la literatura» es, en cierto sentido, «el último escritor» (véase *ibíd.*, pág. 123).

burguesa moderna va llegando a ser.<sup>99</sup> Pero, en todo caso, los textos de Foucault se inscriben en un clima en el que no es difícil reconocer la terminología, los asuntos, las deudas, las lecturas, los escritos que ocupan a Blanchot. Y sobre todo, su sabor.

Ciertamente Foucault está en la tarea de Blanchot, en la medida en que éste «se encuentra fuera de todas sus obras», y todos nos vemos abocados fuera de la literatura, hasta el extremo de las relaciones que se nutren del olvido, y no tanto de representación y de memoria. Aquí Blanchot es Hegel en tanto que opuesto y diferente de sí mismo y de él (de sí y del otro); es su toma de distancia. Sin duda es en el espacio en el que se dicen los escritos de Blanchot, poblado de textos y referencias clave, donde Foucault reconoce tejido nuestro lenguaje, si bien en la experiencia de que tales escritos existen fuera de nosotros y nosotros de ellos. Blanchot se ve traspasado, a su vez, por los escritos de Foucault y por la presencia de «esta nueva manera de ser que consiste en la desaparición o incluso dispersión»,<sup>100</sup> y no en el aniquilamiento. Estar ausente, como a su modo lo está el hombre de acción, solitario, secreto;<sup>101</sup> ausente de la existencia precisamente por la maravillosa fuerza de una existencia. Estar ausente en el «hablo» como el discurso mismo lo está.<sup>102</sup>

En esta perspectiva, la experiencia literaria no es la que ha de hacerse *con* la obra, no es un estado del alma. El tránsito al afuera que da lugar a la literatura es un acontecimiento: «El lenguaje escapa al modo de ser del discurso —es decir, a la dinastía de la representación—, y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma».<sup>103</sup> De este modo, el *afuera* dice precisamente que no cabe explicarse la obra desde *fuera*, ya que ella carece de *dentro* y no pide una profundización. Si está a distancia de sí, lo está impregnándose y afirmándose cada vez, entregándose a la dispersión. No es que no esté porque es-

99. *Ibíd.*, págs. 125-126. En cierto modo, para Foucault, «Blanchot es el último escritor» (véase pág. 123).

100. BLANCHOT, Maurice, *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*, Pre-textos, Valencia, 1988, pág. 29.

101. Así imagina Blanchot a Foucault. *Ibíd.*, pág. 15.

102. Véase *La pensée du dehors*, D.E., I, págs. 518-539, pág. 519 (trad. Valencia, Pre-textos, 1988, pág. 9).

103. *Ibíd.*, pág. 520 (trad. pág. 12).

tará. No está y ése es su modo de ser. Pero en la medida en que dicho modo de ser se corresponde al del «lenguaje alejándose de sí, poniéndose fuera de sí»,<sup>104</sup> puede experimentarse esa ausencia. Ahora bien, ni siquiera ella está simplemente dada. Incluso la propia pregunta «¿qué es la literatura?» es en cierto modo un *hueco* que se abre en la literatura misma, y en el que recoge su ser.<sup>105</sup>

No hay más efectiva experiencia literaria que la que tiene lugar cuando se corre la suerte del obrar de la obra. Esto sólo sucede en Blanchot si se persigue en cada caso hasta el final, hasta padecer la pérdida de sí en una imposible constatación de lo impersonal. Entonces, la experiencia literaria es la de una literatura que convoca a salir de sí, la que no permite reposar en sus textos. Este diferir de sí se corresponde no con la unidad de la obra sino con su propia disipación. Sin embargo, en ella está más que en cualquier otro posible lugar. Los escritos de Blanchot convocan la lectura de Foucault y su propio quehacer, en los que sólo el olvido de dicho lugar puede propiciar ciertas presencias, las de lo que pasa porque no ha quedado pasado, las de lo que procura un determinado pasar.<sup>106</sup>

Se trata de la experiencia de algo que no es. En efecto, la literatura es lo que no hay, y su proliferación. Ser lo que no hay, tal parece ser su destino en Blanchot. Su «sujeto» (lo que en ella habla y de lo que ella habla) «no sería tanto el lenguaje en su positividad cuanto el vacío en el que encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del “hablo”»,<sup>107</sup> en el que espejea un pronombre personal que no está en lugar de nombre alguno. Entonces se presenta la línea del *afuera* como nuestro *doble*, en la necesidad de curvarla, de plegarla, hasta lograr que se autoafecte, subjetivación como producción de modos de existencia, estilos y posibilidades de vida.<sup>108</sup> Soportar un lenguaje que no se reduce a lo que alguien quiso decir y que dice tanto más cuanto que precisamente no dice nada, éste es su lenguaje imposible. La filosofía hace la experiencia, también en

104. *Ibíd.*, pág. 520 (trad. pág. 12).

105. *Langage et littérature*, trad. pág. 63.

106. COLLIN, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, París Gallimard, 2ª, 1986. Véase c. I, págs. 27-54.

107. *La pensée du dehors*, o.c., pág. 520 (trad. pág. 13).

108. Véase DELEUZE, Gilles, «Michel Foucault», en *Conversaciones*, Valencia, Pre-textos, 1995, págs. 133-189, págs. 159-161.

Foucault, de que esta literatura es una cuestión que aquélla ha de tener siempre en cuenta, no para aportarle supuestas respuestas sino a fin de hacerse cargo de un lenguaje adecuado para no decir nada, ése que salpica definitivamente todo otro lenguaje.

Sin embargo, algo se dice en él. El murmullo incesante al que se refiere Foucault es ahora, a la par, lenguaje literario que brota y surge *cada vez* y no reposa en un origen *de una vez por todas*. Preservar el silencio en un lenguaje que se limite a ese murmullo incesante confirma al que habla «como la inexistencia en cuyo vacío se prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje».<sup>109</sup> Tal derramamiento preserva el silencio en un lenguaje que incomoda a otros rumores y que es capaz de reconocer lo insignificante incluso de todo silencio. Es aquí donde el lenguaje, como Blanchot recuerda, es silencio. Pero la insignificancia no es la carencia de importancia, es la ausencia de significado, la pérdida de interés por zanjar la cuestión en el sentido, incluso en la muerte. Entonces, la intimidad no es ninguna mayor posesión de sí y el estar fuera de sí es estarlo de tal sentido. Se muere. Sin embargo, se está sustraído a la muerte, en una palabra en la que ya se es lo que todavía y siempre parece no haber muerto suficientemente y en la que se muere sin fin. Efectivamente se muere y no cabe la palabra del sujeto que, sin más, lo hable, de sujeto alguno que hable. Es «el habla del habla».<sup>110</sup> El «hablo» (a diferencia del «pienso») no trae la afirmación del «existo». La muerte se confirma como «el más esencial de los accidentes del lenguaje (su límite, su centro)». El murmullo nace del día en que se ha hablado de ella, hacia ella, contra ella. Ahí «se aloja y se oculta nuestro lenguaje de hoy».<sup>111</sup> El lenguaje alejándose de sí, poniéndose fuera de sí se abre al distanciarse, descubre su propio ser y destella el afuera. De este modo, su autoimpugnación no es contradicción sino refutación, no reconciliación sino reiteración, un permanente recomenzar, un indefinido despliegue de las palabras.

109. *La pensée du dehors*, o.c., pág. 519 (trad. pág. 11).

110. No será la profunda interioridad a la que se accede en «el pensamiento del pensamiento», sino la desnuda experiencia del lenguaje, el riesgo de pensar su ser». *La pensée du dehors*, pág. 520 (trad. pág. 14).

111. *Le langage à l'infini*, D.E., I, págs. 250-261, y pág. 252 (trad. pág. 145).

## LA MEMORIA SIN RECUERDO

En este período hay un texto que, si bien podría considerarse en principio ajeno a lo que nos ocupa, explícitamente y según señala Foucault, «trata del espacio, del lenguaje y de la muerte». A su modo es otra historia del ojo o, mejor, de la mirada. En el corazón de los primeros años sesenta, en 1963, Foucault publica *Nacimiento de la clínica*.<sup>112</sup> El libro resulta decisivo para la constatación de la trama de nuestra experiencia y para la articulación y toma de distancia de lo que *ve* y lo que *dice*. El lenguaje encuentra en la muerte la ley del discurso, lo «no pensado» que sistematiza los pensamientos de los hombres, «haciéndolos para el resto del tiempo indefinidamente accesibles al lenguaje y abiertos a la tarea de pensarlos de nuevo».<sup>113</sup> Esto supone la necesidad de recurrir a esta región en la cual las «cosas» y las «palabras» no están aún separadas, allí donde todavía se pertenecen, al nivel del lenguaje, los modos de *decir* y los modos de *ver*. La atención se ocupa del espacio *lleno* en el *hueco* del cual el lenguaje *gana* su volumen y su medida, en el que surge la mirada, *mirada locuaz*, sin la cual no es posible la enfermedad.<sup>114</sup> Esa mirada que crea, que procura cuerpos e individuos, da a luz sujetos concretamente enfermos.

Podría hablarse aquí de un auténtico *procedimiento*, como el que es capaz de corresponder a una suerte de locura organizada de las palabras. No es casual que Foucault se ocupe explícitamente de que en ese mismo año 1963, y sólo unos meses después del *Nacimiento de la clínica*, se publique *Raymond Roussel, escrito*, a su vez, sobre *decir* y *ver*,<sup>115</sup> y sobre alguien del que «nunca había oído hablar», hasta que cayó en sus manos precisamente su libro *La vue*. Este juego de los

112. *Naissance de la clinique*. Las palabras citadas se encuentran en el inicio del «Prefacio», (trad. Siglo XXI, pág. 1).

113. *Ibíd.*, (trad. pág. 15).

114. En este caso, la tarea crítica consistirá en la determinación de las condiciones de posibilidad de la mirada médica. (*Ibíd.*, pág. 15.)

115. Ya en 1962 publica lo que, con diversas modificaciones, será el primer capítulo de *Raymond Roussel*, cuyo título resulta ahora clarificador. «Dire et voir chez Raymond Roussel», *Lettre ouverte*, n.º 4, verano, 1962, págs. 38-51. (Véase D.E., I, págs. 205-215.)

sentidos será el del hablar, leer y escribir que sostienen en una pasión (casa secreta de Foucault, ignorada historia de amor), un libro quizás «aparte», escrito con otra facilidad, otro placer.<sup>116</sup> Foucault lee a Roussel mientras redacta *Historia de la locura*, y publica el libro sobre él a la vez que *Nacimiento de la clínica*. Ello aísla un modo de proceder singular que condujo a Sollers a destacar que con este texto se produce una suerte de *Nacimiento de la crítica*.<sup>117</sup> Se trata del ejercicio de una escritura y la relación de una experiencia que queda abierta, en efecto, según un modo de proceder que quizás filósofos, críticos, estudiosos de la literatura y pensadores de todo corte y mal asiento, encontrarán como un desafío. Todos los textos aquí recogidos acechan, velan y atisban este escrito «aparte» de Foucault que, a su manera, está presente en ellos y podrían considerarse, en cierto sentido, sus *infidelidades* a Roussel, ya que lo «normalizan» como un autor entre otros.<sup>118</sup> Pero a la par confirman una repetición, la del fantasma del *procedimiento*, repetición al infinito que trama la escritura. Gracias a él, los encuentros de sus seres parecerían obedecer a cierta «ontología descarrilada». El lenguaje es devuelto a sí mismo, sin su voz, para ser disuelto a continuación en un cierto silencio. Dicho lenguaje «no obedece a las percepciones, les traza un camino y, en su estela, vuelta a ser muda, las cosas se ponen a centellear por sí mismas, olvidando que habían sido, previamente, “habladas”». <sup>119</sup> Pero a su vez las letras, los sonidos y las sílabas llegan a incorporarse y desembarcan, siquiera en la quiebra de navegantes y tripulantes.<sup>120</sup> Las frases-espectáculo son escenificaciones situadas en la articulación del lenguaje, máquinas que dan contenido en su reiteración, hasta traer un lenguaje mudo y roto.

116. *Archéologie d'une passion*, D.E., IV, págs. 599-608. Véanse págs. 607-608.

117. SOLLERS, Philippe, «Logicus Solus», *Tel Quel*, 14, verano, 1963, págs. 46-50, nota 50.

Para una lectura de la historia del olvido del texto de Foucault, véanse las referencias de MACEY, David, *Las vidas de Michel Foucault*, o.c., págs. 194 y sigs.

118. Véase *Archéologie d'une passion*, a.c., pág. 607.

119. *Pourquoi réédite-t-on l'oeuvre de Raymond Roussel? Un précurseur de notre littérature moderne*, D.E., I, págs. 421-424.

Efectivamente las construcciones de Roussel se inscriben en el lenguaje encontrado. Sólo cabe construir a partir de *lo ya dicho*. *Archéologie d'une passion*, o.c., véanse págs. 602-603.

120. Véase ROUSSEL, Raymond, *Impressions d'Afrique*, París, Pauvert, 1979 (trad. Madrid, Siruela, 1990).

Roussel, de manías precisas, gran imitador, amigo de las repeticiones y del orden, torturado por lo imprevisto, se somete, en el aparente domeñar las palabras, a su más fecundo juego. Al instalar en el interior del lenguaje un sistema de vías invisibles, de ardidés y de sutiles prohibiciones, oculta en un luminoso olvido, y con el pretexto de una revelación, la fuerza subterránea de donde brota el lenguaje.<sup>121</sup> Éste viene a ser, como el texto que nos ocupa, la autobiografía escrita por un autor muerto, en el que el propio sujeto parecería ser el mecanismo de la lengua en favor de una máquina de escritura.

Las aparentes locuras de Brisset cobran, a su lado, todos sus sentidos. La liberación de la palabra en carne y hueso se produce en ese silencio que sólo se atiende cuando todo se escucha, en el ruido repetitivo que poco a poco se conforma. «La palabra no aparece cuando el ruido cesa; acaba naciendo con su forma bien recortada, con todos sus múltiples sentidos, cuando los discursos se han amontonado, acurrucado, aplastado unos contra otros, en el recorte escultórico del murmullo.»<sup>122</sup>

La manipulación de los sonidos llega a serlo de las cosas imbricadas en las palabras, una suerte de esterilización de las cosas que a su vez espera el discurso, capaz ya de procurar un espectáculo, aquel en el que «Roussel hace surgir sus enanos, sus rieles de bofe de ternera, sus autómatas cadavéricos en el espacio, extrañamente vacío y tan difícil de colmar, que está abierto, en el corazón de una frase arbitraria, por la herida de una distancia casi imperceptible».<sup>123</sup> Los

121. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, (trad. pág. 16) y ROUDINESCO, Elisabeth, «La mort de Raymond Roussel, en *Raymond Roussel, L'Arc*, 1990, págs. 3-6.

122. *Sept propos sur le septième ange*, D.E., II (1970-1975), págs. 13-25, pág. 20. No es posible ahora dar más cuenta de este magnífico texto en el que se subrayan tres formas de procedimiento presentes en Wolfson, Roussel y Brisset, que logran que finalmente la boca se cierre al solaparse las cosas con las palabras. «Cuando la comunicación de las frases por el sentido se interrumpe, entonces el ojo se dilata ante el infinito de las palabras» (pág. 24).

123. *Ibid.*, pág. 20. En la reciente edición de D.E., los enanos (*nains*) que hace surgir Roussel pasan a ser, por la prestidigitación de una errata, sus propias manos (*mains*). Si las escenas maravillosas logran que las palabras tomen cuerpo, la tipografía es ahora un procedimiento rousseliano. (Véase la versión del texto de Foucault que precede a BRISSET, Jean Pierre, *La grammaire logique* seguida de *La science de Dieu*, París, Claude Tchou, 1970, págs. VII-XIX, pág. XIV.)

saltos de Brisset de palabra en palabra procuran irrupciones inesperadas de sonidos capaces de conformar nuevas palabras; sonidos que se encuentran y sorprenden como viejos conocidos ahora irreconocibles.

Este lenguaje que nace de un cierto lenguaje abolido cuya aniquilación ha sido procurada por sí mismo, lenguaje desdoblado de sí, viene a producir una promiscuidad aparentemente inverosímil de los seres. Es «la dinastía de lo improbable»,<sup>124</sup> que trata de sobreponerse a la dispersión, «como si el lenguaje solo, en su posibilidad fundamental de repetir y ser repetido, pudiera dar lo que el ser retira y sólo pudiera darlo mediante una presencia desbocada, que va sin descanso de uno al otro».<sup>125</sup> Lenguaje y ser, tal es ahora el espacio del incansable recorrido de las palabras y las cosas en su permanente desencontrarse. Tal recorrido logra «dejar que llegue al lenguaje el espacio de todo lenguaje, el espacio en el que las palabras, los fonemas, los sonidos, las siglas escritas pueden ser, en general, signos».<sup>126</sup>

La materialidad de los enunciados es entonces materia verbal pulverizada y arrojada al aire, que cae según figuras que Foucault considera, estrictamente hablando, *disparates*. Tales disparates confirman una nueva impugnación y transgresión. Cuando todo se organiza para impedir el roce y el combate de las palabras, o cuando se pretende evitar dicha materialidad y controlar los efectos de su azar, como de otro deseo, cuando el propio lenguaje parece necesitar eludir cualquier incontrolada convulsión, dichos disparates se revelan, no como productos de extravagancias más o menos geniales: «Es el azar del lenguaje instaurado en todo su poder en el interior de lo que dice; y el azar no es sino una manera de transformar en discurso el improbable encuentro de las palabras».<sup>127</sup>

Es así como la *pacotilla* de las especulaciones sobre el lenguaje viene a ser, en manos de Brisset, palabra literaria,<sup>128</sup> en la que la intervención procura saltos que llegan a ser los de las propias palabras

124. *Raymond Roussel*, (trad. pág. 50).

125. *Ibíd.*, (trad. pág. 167).

126. *Langage et littérature*, trad. pág. 101.

127. *Pourquoi réédite-t-on l'oeuvre de Raymond Roussel?*, a.c., pág. 423.

128. *Le cycle des grenouilles*, D.E., I, págs. 203-205, pág. 204.

que, liberadas, nos sorprenden *diciéndonos*, hasta el extremo de decirnos no sólo *a* nosotros, ni de decir sólo *de* nosotros, sino de que somos nosotros lo que resulta «lo dicho».<sup>129</sup> Tras una arriesgada peripécia literaria, y más que literaria, el murmullo llega.

El discurso ya perfilado se ve sometido al azar de su propia materialidad. Su recreación, bien sea por el procedimiento rousseaiano, o por los saltos de Brisset, o por los relatos de Julio Verne, supone el retorno de la improbabilidad. Que las frases hayan resultado pulverizadas y sacudidas o la voz helada de su verdad científica sometida a la polifonía de voces que, a su estilo, corresponden a modos de ser del discurso, no es ahora lo decisivo. Se «restituye al rumor del lenguaje el desequilibrio de sus poderes soberanos», gracias a las voces de la trasfábula cuyo intercambio dibuja la trama de la ficción y a los fuegos ardientes de ésta.<sup>130</sup> La capacidad de la ciencia para reabsorber las voces múltiples de la ficción permitiría un sujeto, tal vez sabio, al margen de la aventura. Pero no es el saber el que procura el retorno, son las aventuras de las voces y de los discursos encabalgados, impugnándose unos a otros, las que conllevan la insurrección silenciosa de las palabras, su callado quehacer, que se introduce en el ojo locuaz y enturbia toda visión, una vez que el ojo sólo podrá ver viéndose especularmente desdoblado.

Las palabras en su juego y en sus luchas confirman aquel matinal presagio: no nos tendremos nunca. Los amagos serán todo, la memoria será «a la vez»; se dirá y su repetición no guardará su secreto. No habrá tiempo de añorar. El desconcierto y la sorpresa sin recuperación nos atravesarán y darse cuenta no resolverá nada. Este «arte de la palabra», que Foucault reconoce en Marguerite Duras, es ya, a partir de Blanchot, «la memoria sin recuerdo», «una especie de niebla que reenvía permanentemente a la memoria, una memoria sobre la memoria, y cada memoria borrando todo recuerdo, y esto indefinidamente».<sup>131</sup> Entonces la dicha se ganará por des-

129. Ahora, en verdad, el autor-sujeto es una función variable y compleja del discurso, un efecto del funcionamiento de los enunciados. Sólo cabe definir de qué manera se ejerce esta función, en qué condiciones, en qué campo. Véase *Qu'est-ce qu'un auteur?*, D.E., I, págs. 789-821 (trad. págs. 35-68).

130. *L'arrière-fable*, D.E., I, págs. 506-513, pág. 512 (trad. pág. 220).

131. *À propos de Marguerite Duras*, D.E., II, págs. 762-771, pág. 763.

posesión y despojamiento, no como un don, sino como serena acción, la de vivir generosamente, en la irrupción del acontecimiento, la pérdida de lo que no somos.<sup>132</sup> La memoria *seca* el recuerdo, pero las palabras sangran...

ÁNGEL GABILONDO  
Universidad Autónoma de Madrid

132. El cuidado de sí es, en Foucault, cuidado del lenguaje, cuyo retorno es, como es bien sabido, una *pérdida* del sujeto; su verdadero trastorno en la palabra. En esta dirección los primeros textos de Foucault encuentran su verdad en los últimos, más aún en ese *texto-Foucault*, tejido como cuerpo de juego y de lucha, que es, a la par, el cuerpo de Foucault. Las palabras sangran y no las heridas, pero las palabras sangran a través de las heridas. Sin embargo, no son éstas las que brotan. Las heridas sólo desvelan el murmullo incesante de sangrar lo que *no es suyo*.

## NOTA SOBRE LA EDICIÓN

Se ofrece en primer lugar el texto titulado *Langage et littérature* que corresponde al mecanografiado y depositado tanto en la Bibliothèque du Saulchoir, del Centro Michel Foucault de París, como en la de la Universidad donde se celebraron en 1964, en el apogeo de los años que nos ocupan, las dos sesiones de conferencia hasta ahora inéditas: Saint-Louis de Bruselas. Por ello y por el carácter de reunión o conversación, que se ha pretendido preservar, el texto tiene un carácter singular que simplemente se subraya aislándolo espacialmente, ya que acompaña, brota y resurge en los restantes. La traducción se ha efectuado de dicha reproducción mecanografiada y únicamente se ha modificado la división de sus párrafos para ajustarla a las necesidades de una edición. El tono y el estilo son, por lo demás, distintos, menos tejidos y cuidados que los de los otros escritos, como cabe esperar de unas palabras no concebidas inicialmente para su publicación, si bien los apartados I y II se reclaman y convocan permanentemente.

Los demás textos recogidos se encuentran en el primer tomo de la reciente recopilación *Dits et écrits* y fueron originalmente publicados entre los años 1962 y 1966. La presente traducción toma en consideración las versiones al castellano ya existentes de otros textos *de lenguaje y literatura* y trata de evitar repeticiones inútiles. Sólo este motivo y los necesarios límites de toda colección explican que, por ejemplo, *La pensée du dehors* o *Raymond Roussel* estén de otro modo presentes y no expresamente incluidos. Se ha optado por textos que no fueran introducciones (como el que acompaña a los *Diálogos* de Rousseau), ni postfacios (como el que sigue a *La tentación de san Antonio* de Flaubert), ni apéndices, como el interesante *La folie, l'absence d'oeuvre*, insertado finalmente como tal, en 1972, en la ree-

dición de *L'histoire de la folie à l'âge classique*. Se ha considerado que es junto a los escritos que los provocan y en esos espacios y lugares donde deben encontrarse. Por otra parte, el carácter singular de las referencias, no siempre cercanas, ha forzado otras ausencias, como la de los textos dedicados a J.-P. Brisset (el brevísimo *Le cycle des grenouilles* o el desconcertante *Sept propos sur le septième ange*). En alguna ocasión, las palabras de Foucault respondían a obras no fácilmente asequibles ni conocidas. Sin ellas, su indiscutible interés resultaba demasiado extravagante. Tal es el caso del magnífico *Un si cruel savoir*. Sin embargo, estos textos han sido tenidos en cuenta en la «Introducción» a la presente edición, y en el modo y gusto de Foucault, a saber, atendiendo no tanto a cómo se dijeron o cuándo, sino al funcionamiento de sus enunciados. La selección ofrecida recoge otros aspectos especialmente significativos que acercan cuestiones y plantean asuntos que ocupan a Foucault en esos años clave, en un afán más diversificador que englobante, sin reducirse a las perspectivas consideradas habituales en una tópica lectura.

A continuación, se relacionan los restantes textos contenidos en la presente edición, y tras la cita del lugar de la publicación original de los trabajos, se hacen constar, entre paréntesis, las páginas correspondientes a la edición de *Dits et écrits*, Éditions Gallimard, París, 1994 (abreviado D.E.). Finalmente, se menciona alguna traducción castellana existente, aunque de no fácil acceso, que ha sido consultada y tenida en cuenta para la presente edición:

— «Le “non” du père», *Critique*, n.º 178, marzo, 1962, págs. 195-209. (D.E., I, págs. 189-203.) [Trad. de Irene Agoff en ABRAHAM, T., *Los senderos de Foucault*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989.] Acerca del libro que Laplanche publicó sobre Hölderlin: *Hölderlin et la question du père* (París, P.U.F., 1961).

— «Préface à la transgression», *Critique*, n.º 195-196, agosto-septiembre, 1963, págs. 751-769. (D.E., I, págs. 233-250.) Tras la muerte de Bataille, en 1961, *Critique*, la revista que el propio Bataille fundara en 1945, dedica un número monográfico a su obra con la colaboración entre otros, además de Foucault, de Blanchot, Barthes, Wahl, Klossowski y Leiris.

— «Le langage à l'infini», *Tel Quel*, otoño, 1963, n.º 15, págs. 44-53. (D.E., I, págs. 250-261.) Es el único artículo que Foucault publicó en *Tel Quel*, grupo al que trata con entusiasmo, en contraste con la frialdad y la «distancia» con las que fue acogido (muy diferente fue el tra-

to que ahí mismo se le dio a los primeros escritos de Derrida, y evidentemente a Barthes).

— «Guetter le jour que vient», *La Nouvelle Revue française*, n.º 130, octubre, 1963, págs. 709-716. (D.E., I, págs. 261-268.) La novela comentada, *La Veille*, de Laporte (Gallimard, París, 1963), aparte de sus valores propios, tiene la virtud de ser una de las recreaciones más notables del mundo literario de Blanchot.

— «Distance, aspect, origine», *Critique*, n.º 198, noviembre, 1963, págs. 931-945. (D.E., I, págs. 272-285.) [Trad. de S. Oliva, N. Comadira y D. Oller en AA. VV., *Teoría de conjunto*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1971.] Con ocasión de la aparición de diversas obras de miembros del grupo *Tel Quel* (Sollers, Pleynet y Baudry), Foucault enjuicia los 14 primeros números de la revista, su labor renovadora y su relación de conjunto con la obra de Robbe-Grillet.

— «La prose d'Actéon», *La Nouvelle Revue française*, n.º 135, marzo, 1964, págs. 444-459. (D.E., I, págs. 326-337.) Estudio general de los principales temas de Klossowski, que dirá posteriormente: «Fue mi mejor comentador».

— «Le langage de l'espace», *Critique*, abril, 1964, n.º 203, págs. 378-382. (D.E., I, págs. 407-412.) Comentario muy sintetizado de novelas de Laporte, Ollier, Le Clezió y Butor, alguna de ellas atendida más detenidamente en otros lugares. Sin embargo, importa que todas ellas queden agrupadas en la temática común del espacio.

— «Le Mallarmé de J.-P. Richard», *Annales*, n.º 5, septiembre-octubre, 1964, págs. 996-1004. (D.E., I, págs. 427-437.) J.-P. Richard es, con Starobinski, representante de lo que en crítica literaria se ha llamado «tematismo». Su voluminoso trabajo sobre Mallarmé (publicado en 1962) causó tras su publicación una viva polémica.

— «L'arrière-fable», *L'Arc*, n.º 29, mayo, 1966, págs. 5-12. (D.E., I, págs. 506-513.) [Trad. de Noé Jitrik en *Julio Verne: un revolucionario subterráneo*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1968.] En el mismo número de la revista colaboran Brion, Butor, Serres, Moré, Bellour, etc. También se incluye una carta de Raymond Roussel en la que manifiesta su admiración desmedida por Verne.

La versión presentada contiene tres tipos de *notas*. Las escritas por el propio Foucault y que se incluyen en su primera publicación (correspondientemente numeradas), las añadidas por los editores de *Dits et écrits* (señaladas con asteriscos) y las notas de traducción [N. de T.]. Se ha evitado, en todo caso, complicar la presentación de los textos con más citas o referencias que las alusiones del estudio introductorio.

# PRIMERA PARTE

# LENGUAJE Y LITERATURA

## PRIMERA SESIÓN

Como ustedes saben, la pregunta, que ha llegado a ser célebre, «¿Qué es la literatura?», está asociada para nosotros al ejercicio mismo de la literatura, no como si esta pregunta estuviera planteada a destiempo por una tercera persona que se interroga acerca de un objeto extraño y que le fuera exterior, sino como si tuviera su lugar de origen exactamente en la literatura, como si plantear la pregunta «¿Qué es la literatura?» se fundiera con el acto mismo de escribir.

«¿Qué es la literatura?» no es en absoluto una pregunta de crítico, ni una pregunta de historiador o de sociólogo que se interrogan ante cierto hecho de lenguaje. Es en cierto modo un hueco que se abre en la literatura, hueco donde tendría que alojarse y que recoger probablemente todo su ser. Hay sin embargo una paradoja, en cualquier caso una dificultad. Acabo de decir que la literatura se aloja en la pregunta «¿Qué es la literatura?». Pero, después de todo, esta pregunta es muy reciente; es apenas más antigua que nosotros. En suma, la pregunta «¿Qué es la literatura?» se puede decir que en líneas generales ha llegado hasta nosotros y ha podido formularse sólo después del acontecimiento que ha sido la obra de Mallarmé. Mientras que la literatura no tiene edad, no tiene más cronología o estado civil que el propio lenguaje humano.

Sin embargo, no estoy seguro de que la propia literatura sea tan antigua como habitualmente se dice. Sin duda hace milenios que existe eso que retrospectivamente tenemos el hábito de llamar «literatura». Creo que es precisamente esto lo que habría que preguntar. No es tan seguro que Dante o Cervantes o Eurípides sean literatura. Pertenecen desde luego a la literatura; eso quiere decir que forman parte en este momento de nuestra literatura actual, y forman parte de

la literatura gracias a cierta relación que sólo nos concierne de hecho a nosotros. Forman parte de nuestra literatura, no de la suya, por la magnífica razón de que la literatura griega no existe, como tampoco la literatura latina. Dicho de otro modo, si la relación de la obra de Eurípides con nuestro lenguaje es efectivamente literatura, la relación de esa misma obra con el lenguaje griego no era ciertamente literatura.

Por eso, quisiera distinguir muy claramente tres cosas. En primer lugar, está el lenguaje. El lenguaje es, como saben, el murmullo de todo lo que se pronuncia, y es al mismo tiempo ese sistema transparente que hace que, cuando hablamos, se nos comprenda; en pocas palabras, el lenguaje es a la vez todo el hecho de las hablas acumuladas en la historia y además el sistema mismo de la lengua.

Así pues, tenemos aquí, de un lado, el lenguaje. Por otro, están las obras. Digamos que está esa cosa extraña en el interior del lenguaje, esta configuración de lenguaje que se detiene sobre sí, que se inmoviliza, que constituye un espacio que le es propio y que retiene en ese espacio el derrame del murmullo, que espesa la transparencia de los signos y de las palabras, y que erige así cierto volumen opaco, probablemente enigmático. Eso es en suma lo que constituye una obra.

Hay después un tercer término, que no es exactamente ni la obra ni el lenguaje; este tercer término es la literatura. La literatura no es la forma general de cualquier obra de lenguaje, no es tampoco el lugar universal donde se sitúa la obra de lenguaje. Es de alguna manera un tercer término, el vértice de un triángulo por el que pasa la relación del lenguaje con la obra y de la obra con el lenguaje. Creo que una relación de este género es lo que se designa con la palabra «literatura» en su acepción clásica: la literatura en el siglo xvii que, sin más, quería designar la familiaridad que alguien, en el momento mismo en que utilizaba el lenguaje corriente, podía tener con las obras de lenguaje, el uso, la frecuentación por la que recuperaba poniéndolo al nivel de su lenguaje cotidiano lo que era en sí y para sí una obra. En esta época la relación que constituía la literatura en la época clásica sólo era un asunto de memoria, de familiaridad, de saber: era un asunto de recepción. Ahora bien, esta relación entre el lenguaje y la obra, relación que pasa por la literatura, a partir de cierto momento ha dejado de ser una relación puramente pasiva de saber y de memoria, se ha convertido en una relación activa, práctica, por eso mismo, en una relación oscura y profunda entre la obra en el momento en que se hace y el lenguaje mismo.

funda entre la obra en el momento en que se hace y el lenguaje mismo. En el orden de la cronología, el momento en que la literatura se ha convertido en el tercer término activo del triángulo así constituido, es evidentemente el principio del siglo XIX —o el final del XVIII en el entorno de Châteaubriand, de Madame de Staël, de Laharpe—, en el recodo del siglo XVIII, en el momento en que éste nos abandona, se cierra sobre sí y se lleva consigo algo que ahora nos está hurtado, pero que sin duda queda por pensar si queremos pensar qué es la literatura.

Habitualmente se dice que la conciencia crítica, la inquietud reflexiva sobre lo que es la literatura se ha introducido muy tarde. En cierto modo en la rarefacción, en la desecación de la obra en el momento en que, por razones puramente históricas, la literatura no ha sido capaz de darse otro objeto que ella misma.

A decir verdad, me parece que la relación de la literatura consigo misma, la pregunta acerca de lo que es formaba desde el origen parte de su triangulación de nacimiento. La literatura no es para un lenguaje el hecho de transformarse en obra, no es tampoco para una obra el hecho de ser fabricada con lenguaje; la literatura es un tercer punto, diferente del lenguaje y diferente de la obra, un tercer punto que es exterior a su línea recta y que por eso mismo dibuja un espacio vacío, una blancura esencial donde nace la pregunta: «¿Qué es la literatura?», blancura esencial que a decir verdad es esta misma pregunta. Por consiguiente, tal pregunta no se superpone a la literatura, no se añade a ella mediante una conciencia crítica suplementaria: es el ser mismo de la literatura, originariamente cuarteado y fracturado.

Bien es cierto que no tengo el proyecto de hablarles de lo que eso sea, ni de la obra, ni de la literatura, ni del lenguaje. Pero quisiera situar en cierto modo mi lenguaje, que desgraciadamente no es ni obra ni literatura, en esa distancia, en ese apartamiento, en ese triángulo, en esa dispersión de origen donde la obra, la literatura y el lenguaje se deslumbran mutuamente, quiero decir, se iluminan y se ciegan unos a otros, para que tal vez, gracias a ello, algo de su ser llegue taimadamente hasta nosotros. Acaso estén ustedes un poco sorprendidos y decepcionados por lo poco que tengo que decirles. Pero a este poco me gustaría mucho que le prestaran atención, porque quisiera que llegase hasta ustedes ese hueco del lenguaje que no deja de socavar la literatura desde que él existe, es decir, desde el siglo XIX. Querría que por lo menos les resultara patente la necesidad de desembarazarse de

una idea preconcebida, de una idea que la literatura precisamente se ha hecho de sí misma, y esta idea es que la literatura es un lenguaje, un texto hecho de palabras, de palabras como las demás, pero palabras que son suficientemente y de tal manera elegidas y dispuestas que a través de ellas pase algo que es inefable.

Me parece que es todo lo contrario, que la literatura no está en absoluto hecha de algo inefable: está hecha de algo no inefable, de algo que por consiguiente se podría llamar, en el sentido estricto y originario del término, fábula. Está hecha, pues, de una fábula, de algo que está por decir y que se puede decir, pero tal fábula está dicha en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro, gracias al cual me parece que es posible un discurso sobre la literatura, un discurso que fuera algo distinto de las alusiones que nos han repicado en los oídos desde hace centenares de años, esas alusiones al silencio, al secreto, a lo indecible, a las modulaciones del corazón, finalmente a todos los prestigios de la individualidad, donde la crítica, hasta estos últimos tiempos, había arropado su inconsistencia.

La primera constatación es que la literatura no es aquel hecho bruto de lenguaje que se deja poco a poco penetrar por la pregunta sutil y secundaria de su esencia y de su derecho a la existencia. La literatura, en sí misma, es una distancia socavada en el interior del lenguaje, una distancia recorrida sin cesar y nunca realmente franqueada; finalmente, la literatura es una especie de lenguaje que oscila sobre sí mismo, una especie de vibración sin moverse del sitio. Aun estas palabras, oscilación y vibración, son insuficientes y bastante poco ajustadas, porque permiten suponer que hay dos polos, que la literatura es a la vez literatura y además, al mismo tiempo, lenguaje, y que habría entre la literatura y el lenguaje algo así como una indecisión. De hecho, la relación con la literatura está por completo atrapada en el espesor absolutamente inmóvil, sin movimiento, de la obra, y al mismo tiempo tal relación es aquello por lo que la obra y la literatura se esquivan mutuamente. Porque, en un sentido, ¿cuándo la obra es literatura? La paradoja de la obra es precisamente ésta: que sólo es literatura en el instante mismo de su comienzo, desde su primera frase, desde la página en blanco, y, a decir verdad, no es realmente literatura sino en la medida en que la página permanece en blanco, en tanto que sobre esta superficie no ha sido escrito nada

aún; ¿qué es lo que hace que la literatura sea literatura?, ¿qué es lo que hace que el lenguaje que está escrito ahí sobre un libro sea literatura? Es esa especie de ritual previo que traza en las palabras su espacio de consagración.

Por consiguiente, desde que la página en blanco comienza a rellenarse, desde que las palabras comienzan a transcribirse en esta superficie que es todavía virgen, en ese momento cada palabra es en cierto modo absolutamente decepcionante en relación con la literatura, porque no hay ninguna palabra que pertenezca por esencia, por derecho de naturaleza a la literatura. De hecho, desde que una palabra está escrita en la página en blanco, página que debe ser de literatura, a partir de ese momento no es ya literatura; es decir, cada palabra real es en cierto modo una transgresión, que se efectúa en relación con la esencia pura, blanca, vacía, sagrada de la literatura, que en modo alguno hace de toda obra la realización plena de la literatura, sino su ruptura, su caída, su expoliación. Es una expoliación que toda palabra hace, incluso la que carece de estatuto y de prestigio literario; es una expoliación que toda palabra prosaica o cotidiana realiza, es más, es una expoliación efectuada asimismo por toda palabra desde que es escrita.

«Mucho tiempo me he acostado temprano.» Ésta es la primera frase de *En busca del tiempo perdido*. Es efectivamente en un sentido una entrada en la literatura, pero es evidente que no hay una sola de estas palabras que pertenezca a la literatura; es una entrada en la literatura no porque esa frase fuera la salida a escena de un lenguaje completamente armado con los signos, con el escudo y con las marcas de la literatura, sino lisa y llanamente porque es la irrupción de un lenguaje a secas sobre una página completamente en blanco; es la irrupción del lenguaje sin señas ni armas en el umbral mismo de algo que nunca se verá en cueros: esas palabras que nos conducen hasta el umbral de una perpetua ausencia, que será la literatura.

Es por lo demás característico que la literatura, desde que existe, desde el siglo XIX, desde que ha ofrecido a la cultura occidental esta figura extraña acerca de la que nos interrogamos, se haya dado siempre cierta tarea, y que esta tarea sea precisamente el asesinato de la literatura. A partir del siglo XIX no se trata en absoluto, entre las obras que se suceden, de la relación impugnada, reversible, por lo demás ella misma muy intrigante, que es la relación de lo antiguo y lo nuevo,

y sobre la que toda la literatura clásica se ha interrogado. La relación de sucesión que aparece a partir del siglo XIX es una relación mucho más de primera hora, que sería a la vez relación de acabamiento de la literatura y de asesinato inicial de la misma. Baudelaire no es al romanticismo, Mallarmé no es a Baudelaire, el surrealismo no es a Mallarmé lo que Racine fue a Corneille o lo que Beaumarchais fue a Marivaux.

En realidad, la historicidad que aparece en el siglo XIX en el dominio de la literatura es una historicidad de un tipo completamente especial y que no se puede en ningún sentido asimilar a la que ha asegurado la continuidad o discontinuidad de la literatura hasta el siglo XVIII. La historicidad de la literatura en el siglo XIX no pasa por el rechazo de otras obras, por dejarlas atrás o por su recepción; la historicidad de la literatura pasa obligatoriamente por el rechazo de la literatura misma, y este rechazo de la literatura hay que tomarlo en toda la madeja muy compleja de sus negaciones. Cada acto literario nuevo, sea el de Baudelaire, de Mallarmé, de los surrealistas, poco importa, creo que por lo menos implica cuatro negaciones, cuatro rechazos, cuatro tentativas de asesinato: en primer lugar, rechazar la literatura de los demás; en segundo lugar, rehusar a los demás el derecho a hacer literatura, discutir que las obras de los demás sean literatura; en tercer lugar, rechazarse a sí mismo, discutirse a sí mismo el derecho a hacer literatura; y finalmente, rehusar hacer o decir en el uso del lenguaje literario algo distinto del asesinato sistemático, realizado, de la literatura.

Así pues, se puede decir, creo, que a partir del siglo XIX todo acto literario se da y toma conciencia de sí como una transgresión de esa esencia pura e inaccesible que sería la literatura. Y sin embargo, en un sentido distinto, cada palabra, a partir del momento en que es escrita en esa famosa página en blanco a propósito de la cual nos interrogamos, cada palabra, sin embargo, hace señas. Hace señas a algo porque no es como una palabra normal, como una palabra ordinaria. Señala hacia algo que es la literatura. Cada palabra, a partir del momento en que ha sido escrita en la página en blanco de la obra, es una especie de intermitente que parpadea hacia algo que llamamos literatura. Porque, a decir verdad, nada, en una obra de lenguaje, es semejante a lo que se dice cotidianamente. Nada es verdadero lenguaje. Les desafío a encontrar un solo pasaje de una obra cualquiera que se pueda considerar prestado realmente de la realidad del lenguaje cotidiano.

Y bien sé que alguna vez eso se produce, bien sé que algunos han entresacado precisamente diálogos reales, alguna vez incluso registrados con el magnetófono, como Butor acaba de hacer para su descripción de San Marco, donde en cierto modo ha pegado a la descripción misma de la catedral las bandas magnéticas que han sido efectivamente entresacadas del diálogo de los que visitaban la catedral y hacían comentarios, entre los cuales unos se referían a la propia catedral y otros a la calidad de los helados que se pueden tomar en la plaza.

Pero la existencia de un lenguaje real así entresacado e introducido en la obra literaria, cuando eso se produce, no es sino un papel pegado en un cuadro cubista. El papel pegado, en un cuadro cubista, no está ahí para convertirlo en «verdadero», está ahí, por el contrario, para horadar en cierto modo el espacio del cuadro, y, de la misma manera el lenguaje verdadero, cuando se introduce realmente en una obra literaria, está puesto ahí para horadar el espacio del lenguaje, para darle en cierto modo una dimensión sagital que, de hecho, no le pertenecería naturalmente. De tal modo que la obra finalmente no existe sino en la medida en que en cada instante todas las palabras están giradas hacia la literatura, están alumbradas por la literatura, y al mismo tiempo la obra sólo existe porque la literatura es en ese momento conjurada y profanada, la literatura que, sin embargo, sostiene todas y cada una de sus palabras, y desde la primera.

Así pues, es posible decir, si quieren, que en resumidas cuentas la obra como irrupción desaparece y se disuelve en el murmullo que es la machaconería de la literatura; no hay obra que no se convierta por ello en un fragmento de literatura, un pedazo que sólo existe porque existe a su alrededor, por delante y por detrás de ella, algo así como la continuidad de la literatura.

Me parece que estos dos aspectos, el de la profanación y el de esa seña perpetuamente renovada de cada palabra hacia la literatura, permitirían esbozar en cierto modo dos figuras ejemplares y paradigmáticas de lo que es la literatura, dos figuras ajenas y que, sin embargo, tal vez se pertenezcan mutuamente. Una sería la figura de la transgresión, la figura del habla transgresora, y otra, por el contrario, la figura de todas aquellas palabras que apuntan y hacen señas hacia la literatura; de un lado, pues, el habla de transgresión, y de otro lo que llamaría la machaconería de la biblioteca. Una es la figura de lo prohibido, del lenguaje en el límite, es la figura del escritor encerrado; la

otra, por el contrario, es el espacio de los libros que se acumulan, que se adosan unos a otros, y de los cuales cada uno sólo tiene la existencia almenada que lo recorta y lo repite hasta el infinito en el cielo de todos los libros posibles.

Es evidente que Sade ha sido el primero en articular, a finales del siglo XVIII, el habla de transgresión; se puede incluso decir que su obra es el punto que a la vez acoge y hace posible cualquier habla de transgresión. La obra de Sade, no cabe ninguna duda, es el umbral histórico de la literatura. En un sentido, saben ustedes que la obra de Sade es un gigantesco pastiche. No hay una sola frase de Sade que no esté enteramente vuelta hacia algo que ha sido dicho antes que él, por los filósofos del siglo XVIII, por Rousseau; no hay un solo episodio, una de esas escenas únicas, insoportables, que Sade cuenta, que no sea en realidad el pastiche irrisorio, completamente profanador, de una escena de una novela del siglo XVIII —es suficiente por lo demás seguir el nombre de los personajes para encontrar exactamente de qué ha querido Sade hacer el pastiche profanador. Es decir, la obra de Sade tiene la pretensión, tuvo la pretensión, de ser la borradura de toda la filosofía, de toda la literatura, de todo el lenguaje que ha podido serle anterior, y la borradura de toda esa literatura en la transgresión de un habla que profanaría la página vuelta así a tornarse blanca.

Con respecto a la nominación sin reticencias, con respecto a los movimientos que recorren meticulosamente todas las posibilidades en las famosas escenas eróticas de Sade, no se trata sino de una obra reducida al habla única de transgresión, una obra que en un sentido borra cualquier habla alguna vez escrita, y por ello abre un espacio vacío donde la literatura moderna va a tener su lugar. Creo que Sade es el paradigma mismo de la literatura. Y esta figura de Sade, que es la del habla de transgresión, tiene su doble en la figura del libro, del libro que se mantiene en su eternidad; tiene su doble, su opuesto, en la biblioteca, es decir, en la existencia horizontal de la literatura, esa existencia que no es, a decir verdad, sencilla, que no es unívoca, pero cuyo paradigma gemelo sería, creo, Châteaubriand.

No hay absolutamente ninguna duda de que la contemporaneidad de Sade y Châteaubriand no es un azar en la literatura. De entrada, la obra de Châteaubriand, desde su primera línea, quiere ser un libro, quiere mantenerse en el nivel de un murmullo continuo de la literatura, quiere transportarse inmediatamente a esa especie de eter-

nidad polvorienta que es la de la biblioteca absoluta. En seguida se orienta a alcanzar el ser sólido de la literatura, haciendo que de ese modo retroceda a una especie de prehistoria todo lo que ha podido ser dicho o escrito antes de él, Châteaubriand. De tal manera que, pasados unos cuantos años, se puede decir, creo, que Châteaubriand y Sade constituyen los dos umbrales de la literatura contemporánea. *Attala* y la *Nouvelle Justine* han salido a la luz poco más o menos al mismo tiempo. Con toda seguridad sería un fácil juego aproximarlas u oponerlas, pero lo que hay que tratar de comprender es el sistema mismo de su pertenencia mutua, el pliegue en el que nace en ese momento, a finales del siglo XVIII, al comienzo del siglo XIX, en tales obras, en tales existencias, la experiencia moderna de la literatura; creo que esta experiencia no es disociable de la transgresión y de la muerte, no es disociable de la transgresión en la que Sade ha convertido toda su vida y de la que ha pagado por lo demás el precio de la libertad que ya saben; con respecto a la muerte, saben igualmente que obsesionó a Châteaubriand desde el momento en que empezó a escribir; era evidente para él que la palabra que escribía no tenía sentido sino en la medida en que estaba en cierto modo ya muerta, en la medida en que ese habla flotaba más allá de la vida y más allá de su existencia; me parece que la transgresión y el tránsito más allá de la muerte representan dos grandes categorías de la literatura contemporánea. Se podría decir, si lo desean, que en la literatura, en esa forma de lenguaje que existe desde el siglo XIX, sólo hay dos sujetos reales, dos sujetos que hablan: Edipo para la transgresión, Orfeo para la muerte. Y no hay sino dos figuras de las que se habla, y a las cuales al mismo tiempo, a media voz y como de soslayo, se dirige, que son la figura de Yocasta profanada y la de Eurídice perdida y recobrada.

Me parece, pues, que estas dos categorías de la transgresión y de la muerte, o si se quiere, de lo prohibido y de la biblioteca, distribuyen poco más o menos lo que podría llamarse el espacio propio de la literatura. En cualquier caso, es en este lugar donde algo como la literatura nos llega. Es importante darse cuenta de que la literatura, la obra literaria, no viene de una especie de blancura anterior al lenguaje, sino justamente de la machaconería de la biblioteca, de la impureza ya asesina de la palabra, y es a partir de ese momento cuando el lenguaje realmente nos hace señas y al mismo tiempo hace señas hacia la literatura.

La obra le hace señas a la literatura; ¿qué quiere decir esto? Quiere decir que la obra llama a la literatura, que le da garantías, que se impone a sí misma cierto número de marcas que le muestran a sí y a las demás que es efectivamente literatura. A esos signos, reales, por los cuales cada palabra, cada frase indican que pertenecen a la literatura, la crítica reciente, desde Roland Barthes, los llama la escritura.

Esta escritura hace de cualquier obra, en cierto modo, una pequeña representación, algo así como un modelo concreto de la literatura. Detenta la esencia de la literatura, pero da de ella al mismo tiempo su imagen visible, real. En este sentido se puede decir que cualquier obra dice no solamente lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula, sino, además, dice lo que es la literatura. Lo que ocurre simplemente es que no lo dice en dos tiempos, un tiempo para el contenido y un tiempo para la retórica; lo dice en una unidad. Esta unidad está señalada precisamente por el hecho de que la retórica, a finales del siglo XVIII, desaparece.

La retórica desaparece, lo que quiere decir que la literatura misma está encargada, a partir de esa desaparición, de definir los signos y los juegos por los que va a ser, precisamente, literatura.

Así pues, se puede decir, si lo desean, que la literatura, tal como existe desde la desaparición de la retórica, no tendrá la tarea de contar algo y añadir después los signos manifiestos y visibles de que eso es literatura, los signos de la retórica; va a verse obligada a tener un lenguaje único, y, sin embargo, un lenguaje bifurcado, un lenguaje desdoblado, puesto que, no diciendo sino una historia, no contando sino una cosa, deberá en cada instante mostrar y hacer visible lo que es la literatura, lo que es el lenguaje de la literatura, puesto que ha desaparecido la retórica, que era en otro tiempo la encargada de decir lo que debía ser un bello lenguaje.

Es posible, pues, decir que la literatura es un lenguaje a la vez único y sometido a la ley del doble; ocurre con la literatura lo que pasaba con el doble, en Dostoievski, esa distancia ya dada en la bruma y en el anochecer, esa otra cara mediante la cual no se deja, en el recuerdo de las calles, de estar doblado y que, sin embargo, viene de hecho también al encuentro del paseante, y esto hasta el pánico, que obliga a reconocer al doble en ese mismo momento en que uno se encuentra justamente frente a él.

Un juego semejante es el que se produce entre la obra y la literatura: la obra va sin cesar por delante de la literatura, la literatura es esa especie de doble que se pasea ante la obra, la obra no la reconoce nunca, la cruza, no obstante, sin detenerse, pero, justamente, carece siempre de ese momento de pánico que se encuentra en Dostoievski. En la literatura, no hay nunca encuentro absoluto entre la obra real y la literatura en carne y hueso. La obra no encuentra nunca su doble por fin dado, y, en esta medida, la obra es aquella distancia, la distancia que hay entre el lenguaje y la literatura; es esta especie de espacio de desdoblamiento, el espacio de espejo, que se podría llamar el simulacro. Me parece que la literatura, el ser mismo de la literatura, si se la interroga sobre lo que es, sobre su ser mismo, sólo podría responder una cosa: que no hay ser de la literatura, que hay sencillamente un simulacro, un simulacro que es todo el ser de la literatura.

Creo que la obra de Proust podría mostrarnos muy bien en qué y cómo la literatura es simulacro. *En busca del tiempo perdido*, ya se sabe, es el relato de un camino que no va de la vida de Proust a la obra de Proust, sino que va del momento en que la vida de Proust, la vida real, su vida mundana, etc., se suspende, se interrumpe, se cierra sobre sí misma, y donde, en la misma medida en que la vida se repliega sobre sí, la obra va a poder inaugurarse y abrir su propio espacio. Pero la vida de Proust, la vida real, no se cuenta nunca en la obra. Y, por otro lado, esta obra por cuya causa ha suspendido su vida y decidido interrumpir su vida mundana, esta obra no está tampoco dada nunca, puesto que Proust cuenta cómo, precisamente, va a llegar a esta obra, la obra que debería comenzar en la última línea del libro, pero que, en realidad, no está nunca dada en su cuerpo propio.

De tal manera que, *En busca del tiempo perdido*, la palabra «perdido» tiene al menos tres significados. Por una parte, quiere decir que el tiempo de la vida aparece ahora como encerrado, lejano, irrecuperable, perdido. En contrapartida, en segundo lugar, el tiempo de la obra, que precisamente no tiene el tiempo de ser hecha, puesto que cuando el texto realmente escrito se acaba, la obra no está aún ahí, es decir, el tiempo de la obra que no ha podido llegar a hacerse sitio en el relato que debía contar la génesis de la obra, este tiempo de la obra ha sido en cierto modo despilfarrado de antemano, no solamente por la vida, sino por el relato que Proust hace de la manera en que va a escribir su obra. Y finalmente el tiempo sin hogar ni sede, tiempo sin

fecha ni cronología, que flota en plena deriva, como perdido entre el lenguaje sofocado de todos los días y aquel otro, centelleante, de la obra por fin iluminada, este tiempo es el que vemos en la obra misma de Proust, que vemos aparecer por fragmentos, que vemos aparecer a la deriva, sin cronología real, es un tiempo que está perdido y que no se puede recuperar sino como pepitas de oro, por fragmentos. Si bien la obra, en Proust, no es nunca la propia obra dada en la literatura, tampoco es nada distinto, la obra real de Proust, del proyecto de hacer una obra, del proyecto de hacer literatura; pero, sin cesar, la obra real está retenida en el umbral de la literatura.

En el momento en que el lenguaje real, que cuenta esta venida de la literatura, va a callarse, para que, por fin, la obra pueda aparecer, en su habla soberana, inevitable, en ese momento, la obra se acaba, el tiempo ha terminado, de tal manera que es posible decir que, en un cuarto sentido, el tiempo se pierde en el momento mismo en que se recobra.

Ven ustedes que en una obra como la de Proust no se puede decir que hay un solo momento que sea realmente la obra, no se puede decir que hay un solo momento que sea la literatura. De hecho, todo el lenguaje real de Proust, todo el lenguaje que ahora leemos y que nosotros en particular llamamos su obra, y del que decimos que es literatura, de hecho, si se le pide lo que es, no para nosotros, sino en sí, uno se apercibe de que no es ni una obra ni literatura, sino aquella especie de espacio intermedio, de espacio virtual como el que uno puede vislumbrar, pero nunca tocar, en los espejos, y este espacio de simulacro es el que da a la obra de Proust su verdadero volumen.

En esta medida es preciso convenir efectivamente que el proyecto mismo de Proust, el acto literario que realizó cuando escribió su obra, no tiene realmente ningún ser asignable, no se puede situar nunca en un punto cualquiera del lenguaje o de la literatura; de hecho, sólo es posible encontrar el simulacro, el simulacro de la literatura. Y la importancia aparente del tiempo en Proust viene lisa y llanamente del hecho de que el tiempo proustiano, que, por un lado, es dispersión y marchitamiento, retorno e identidad de los momentos dichosos, por el otro, este tiempo proustiano no es sino la proyección interna, temática, dramatizada, contada, relatada, de esta distancia esencial entre la obra y la literatura, que constituye, creo, el ser profundo del lenguaje literario.

Así pues, si tenemos que caracterizar qué es la literatura, se encontraría la figura negativa de la transgresión y de lo prohibido, simbolizada por Sade, la figura de la machaconería, la imagen del hombre que desciende a la tumba con un crucifijo en la mano, ese hombre que sólo ha escrito «ultratumba»; finalmente, pues, encontramos la figura de la muerte simbolizada por Châteaubriand, y después encontramos la figura del simulacro. Otras tantas figuras, no diría que negativas, sino sin ninguna positividad, y entre las cuales el ser de la literatura me parece fundamentalmente disperso y cuarteado.

Pero tal vez carecemos aún, para definir lo que es la literatura, de algo esencial. En cualquier caso, hay algo que todavía no hemos dicho y que es, sin embargo, históricamente muy importante para saber qué es esta forma de lenguaje que ha aparecido a partir del siglo xix. Es evidente, en efecto, que la transgresión no basta para definir del todo la literatura, puesto que había efectivamente literaturas transgresoras antes del siglo xix. Es asimismo evidente que tampoco el simulacro basta para definirla, puesto que antes de Proust había algo así como el simulacro, y si no miren a Cervantes, que escribe el simulacro de una novela, miren igualmente a Diderot con *Jacques el fatalista*. En todos estos textos se encuentra aquel espacio virtual en el que no hay ni literatura ni obra, y donde, sin embargo, hay perpetuamente intercambio entre la obra y la literatura.

«Ah, si yo fuera novelista», le dice Jacques el fatalista a su señor, «lo que cuento sería mucho más bello que la realidad que estoy narrando; si quisiera embellecer todo lo que le cuento, vería usted como, en ese momento, esto sería bella literatura, pero no puedo, no hago literatura, estoy obligado a contar lo que es...» Y en el simulacro de literatura, en el simulacro de rechazo de literatura, es donde Diderot escribe una novela que es, en el fondo, el simulacro de una novela.

Efectivamente, el problema del simulacro, por ejemplo en Diderot, y del simulacro en la literatura a partir del siglo xix, es importante para introducirnos en lo que me parece central en el hecho de la literatura. En *Jacques el fatalista*, en efecto, saben ustedes que la historia se despliega en varios niveles. Por una parte, el nivel uno es el relato, de Diderot, del viaje y de los diálogos entre Jacques, llamado el fatalista, y su señor. Después el relato de Diderot es interrumpido por el hecho de que Jacques, en cierto modo, toma la palabra en lugar de Diderot, y empieza a contar sus amores. Además, el relato de

los amores de Jacques es interrumpido de nuevo, interrumpido por un relato de tercer nivel, por una serie de relatos de tercer nivel, donde se ve, por ejemplo, que los huéspedes, o el capitán, etc., cuentan sus propias historias. Y tenemos así en el interior del relato todo un espesor de relatos que se encajan como muñecas japonesas, y eso es lo que constituye el pastiche de la novela de aventuras de *Jacques el fatalista*.

Pero lo que es importante, lo que parece del todo característico, no es tanto esa encajadura de los relatos unos en otros, como el hecho de que en cada instante Diderot, en cierto modo, hace que el relato salte hacia atrás, y les impone, en cualquier caso, a esos relatos que se encajan, géneros de figuras retrógradas que inducen sin cesar hacia una especie de realidad, realidad de lenguaje neutro, de lenguaje primero, que sería el lenguaje de todos los días, el lenguaje del propio Diderot, el lenguaje mismo de los lectores.

Y estas figuras retrógradas son de tres clases. Se dan, en primer lugar, las reacciones de los personajes del relato encajador, los cuales en cada instante interrumpen el relato que oyen; después, en segundo lugar, tienen ustedes los personajes que se ve que aparecen en un relato encajado —en un momento dado, el huésped cuenta la historia de alguien que no se ve, que simplemente está alojado ahí, virtualmente, en el relato, y después, encontramos que bruscamente, en el relato del propio Diderot, se ve que surge el personaje real, mientras que en realidad sólo tenía estatuto de realidad encajado en el interior del relato hecho por el huésped.

Más tarde, tercera figura, en cada instante, Diderot se vuelve hacia su lector, para decirle: «Debe encontrar extraordinario lo que le cuento, pero así es como ha pasado; naturalmente, esta aventura no es conforme a las reglas de la literatura, no es conforme a las reglas de los relatos bien hechos, pero no soy dueño de mis personajes, ellos me desbordan, han llegado a mi horizonte con su pasado, con sus aventuras, con sus enigmas, no hago sino contarle las cosas tal como han pasado efectivamente...».

Así, del corazón más escondido, más indirecto del relato, hasta una realidad que es contemporánea, anterior incluso a la escritura, Diderot no hace otra cosa que desengancharse, en cierto modo, con respecto a su propia literatura. Se trata en cada instante de mostrar que, de hecho, todo ello no es literatura, y que hay un lenguaje inme-

diato y primero, el único sólido, sobre el que se encuentran edificados, arbitrariamente y a capricho, los propios relatos. Esta estructura es una estructura característica de Diderot, pero que se encuentra igualmente en Cervantes, y en infinidad de relatos que van de los siglos XVI al XVIII.

Para la literatura, es decir, para la forma de lenguaje que se inaugura en el siglo XIX, juegos como el de *Jacques el fatalista*, de los que acabo de hablar, no son en realidad, más que bromas. Cuando Joyce, por ejemplo, se entretiene en hacer una novela que está, si les parece, construida por entero sobre la *Odisea*, no hace del todo como Diderot cuando construye una novela sobre el modelo de la novela picaresca; de hecho, cuando Joyce repite a Ulises, lo repite para que en ese pliegue del lenguaje, repetido sobre sí mismo, aparezca algo que no sea como en Diderot el lenguaje de todos los días, sino algo que sea como el nacimiento mismo de la literatura. Es decir, Joyce actúa de tal modo que, en el interior de su relato, en el interior de sus frases, de las palabras que emplea, del relato infinito de la jornada de un hombre como todo el mundo en una ciudad como cualquiera, algo se ahueca, bien sea a la vez la ausencia de la literatura y su inminencia, bien el hecho de que está ahí, la literatura, absolutamente, y está ahí absolutamente porque se trata de Ulises, pero al mismo tiempo, en la distancia, en cierto modo, si ustedes quieren, en la mayor cercanía de su alejamiento.

De aquí, sin duda, esta configuración que le es esencial al *Ulises* de Joyce: por una parte las figuras circulares, el círculo del tiempo, que va desde la madrugada hasta el anochecer del día, después el círculo del espacio, que da la vuelta a la ciudad, con el paseo del personaje. Después, fuera de estas figuras circulares, tienen ustedes una especie de relación perpendicular y virtual, una relación punto por punto, una relación biunívoca, entre cada episodio del *Ulises* de Joyce y cada aventura de la *Odisea*. Y mediante esta referencia, en cada instante, las aventuras del personaje de Joyce no están dobladas y sobrepresionadas; por el contrario, están socavadas por la presencia ausente del personaje de la *Odisea*, que es, él, el detentador, pero detentador absolutamente lejano, nunca accesible, de la literatura.

Tal vez se podría decir, para resumir todo esto, que la obra de lenguaje, en la época clásica, no era verdaderamente literatura. ¿Por qué no se puede decir que *Jacques el fatalista*, o Cervantes, por qué no

decir que Racine, o Corneille, o Eurípides son literatura, salvo naturalmente para nosotros, en la medida en que lo integramos en nuestro lenguaje? ¿Por qué, en aquel momento, la relación de Diderot con su propio lenguaje no era esa relación literaria de la que he hablado hace un instante? Me parece que cabría decir lo siguiente: lo que sucede es que, en la época clásica, en cualquier caso antes de finales del siglo XVIII, toda obra existía en función de cierto lenguaje mudo y primitivo que ella estaría encargada de restituir.

Ese lenguaje mudo era en cierto modo el fondo inicial, el fondo absoluto del que toda obra en lo sucesivo venía a desprenderse, en cuyo interior venía a alojarse. Ese lenguaje mudo, lenguaje anterior a los lenguajes, era la palabra de Dios, era la verdad, era el modelo, eran los clásicos, era la Biblia, dándole a la palabra misma «biblia» su sentido absoluto, es decir, su sentido común. Había una especie de libro previo, que era la verdad, que era la naturaleza, que era la palabra de Dios, y que, en cierto modo, ocultaba en él y pronunciaba al mismo tiempo toda la verdad.

Y ese lenguaje soberano y retenido era tal que, por una parte, cualquier otro lenguaje, cualquier lenguaje humano, cuando quería ser una obra, debía lisa y llanamente volver a traducirlo, volver a transcribirlo, repetirlo, restituirlo. Pero, por otro lado, el lenguaje, de Dios, de la naturaleza o de la verdad, estaba, sin embargo, oculto. Era el fundamento de cualquier desvelamiento y, no obstante, él mismo estaba oculto, no se podía transcribir directamente. De ahí la necesidad de los deslizamientos, de las torsiones de palabras, de todo ese sistema que se llama precisamente la retórica. Después de todo, ¿qué eran las metáforas, las metonimias, las sinécdoques, etc., sino el esfuerzo por, con palabras humanas que son oscuras y ocultas en sí mismas, reencontrar, mediante un juego de aberturas y como a través de enredos, ese lenguaje mudo que la obra tenía como sentido y como tarea restituir y restaurar?

Dicho de otro modo: entre un lenguaje charlatán, que no decía nada, y un lenguaje absoluto, que lo decía todo, pero no mostraba nada, era preciso que hubiera un lenguaje intermedio, lenguaje intermedio que llevaba de nuevo del lenguaje charlatán al lenguaje mudo de la naturaleza y de Dios, y era precisamente el lenguaje literario. Si llamamos signos, con Berkeley, con los filósofos del siglo XVIII, a eso mismo que antes era dicho por la naturaleza o por Dios, es posible de-

cir, lisa y llanamente, que la obra clásica se caracteriza por el hecho de que se trataba, mediante un juego de figuras, que eran las figuras de la retórica, de llevar de nuevo la espesura, la opacidad, la oscuridad del lenguaje a la transparencia, a la luminosidad misma de los signos.

Por el contrario, la literatura comienza cuando ha callado, para el mundo occidental, o para una parte del mundo occidental, aquel lenguaje que no se había dejado de oír, de percibirse, de estar supuesto durante milenios. A partir del siglo XIX, se deja de estar a la escucha de ese habla primera y, en su lugar, se deja oír el infinito del murmullo, el amontonamiento de las hablas ya dichas; en esas condiciones, la obra no tiene que tomar cuerpo en las figuras de la retórica, que valdrían como signos de un lenguaje mudo y absoluto, la obra sólo tiene que hablar como lenguaje que repite lo que ha sido dicho, y que, por la fuerza de su repetición, borra a la vez todo lo que ha sido dicho, y lo aproxima lo más cerca de sí, para volver a captar la esencia de la literatura.

Se puede decir, si quieren, que la literatura comienza el día en que algo que podría llamarse el volumen del libro sustituye al espacio de la retórica.

Por lo demás, es muy curioso constatar que el libro sólo se ha convertido en un acontecimiento en el ser de la literatura muy tarde. Cuatro siglos después del momento en que ha sido realmente, técnicamente, materialmente inventado, es cuando el libro ha obtenido estatuto en la literatura; y el Libro de Mallarmé es el primer libro de la literatura, el Libro de Mallarmé, ese proyecto fundamentalmente fracasado, ese proyecto que no podía sino fracasar, es, si les parece, la incidencia del logro de Gutenberg en la literatura. El Libro de Mallarmé, que quiere repetir y anular al mismo tiempo todos los demás libros, ese libro que, en su blancura, roza el ser definitivamente escapado de la literatura, responde al gran libro mudo, pero lleno de signos, que la obra clásica procuraba copiar, procuraba representar. El Libro de Mallarmé responde a aquel gran libro, pero, al mismo tiempo, lo sustituye, es el atestado de su desaparición.

Se comprende por qué, ahora, en su celebridad, y no solamente en ella, sino en su esencia, por una parte, la obra clásica no era algo distinto de una re-presentación, porque tenía que re-presentar un lenguaje que estaba ya hecho, y por eso, en el fondo, la esencia misma de la obra clásica, se la encuentra siempre, ya sea en Shakespeare o en

Racine, en el teatro, porque se está en el mundo de la representación; y, a la inversa, la esencia de la literatura, en el sentido estricto del término, a partir del siglo XIX, no es en el teatro donde se la va a encontrar, sino precisamente en el libro.

Y es finalmente en el libro, ese libro asesino de todos los otros libros, que asume al mismo tiempo en él el proyecto, siempre frustrado, de hacer literatura, donde la literatura encuentra y funda su ser. Si el libro existía, y con una realidad muy densa, desde hace siglos, antes de esta invención de la literatura, él no era, en realidad, el lugar de la literatura, sólo era una ocasión material de hacer que transite el lenguaje. La mejor prueba es que *Jacques el fatalista* escapaba o buscaba escapar, sin cesar, del embrujo de los libros de aventuras, mediante aquellos saltos hacia atrás de los que hemos hablado; del mismo modo Don Quijote y Cervantes.

Pero, de hecho, si la literatura realiza su ser en el libro, no acoge plácidamente la esencia del libro —por lo demás el libro, en realidad, no tiene esencia, no la tiene fuera de lo que contiene—, por eso, la literatura será siempre el simulacro del libro; hace como si fuera un libro, hace que semeje ser una serie de libros. Por eso, igualmente, no puede realizarse sino mediante la agresión y la violencia contra todos los demás libros, mucho más, mediante la agresión y la violencia contra la esencia plástica, irrisoria, femenina del libro. La literatura es transgresión, la literatura es la virilidad del lenguaje contra la feminidad del libro, pero, ¿qué puede ser finalmente ella sino un libro entre todos los demás, un libro junto a todos los demás, en el espacio lineal de la biblioteca? Que acaso la literatura no pueda ser sino, precisamente, una endeble existencia póstuma del lenguaje responde a que a esta literatura, ahora que todo su ser está en el libro, no le es posible no ser, fatalmente, de ultratumba.

Así, en el espesor único, abierto y cerrado del libro, en las hojas que están a la vez en blanco y cubiertas de signos, en el volumen único, porque cada libro es único, pero semejante a todos porque todos los libros se parecen, lo que se recoge es algo así como el ser mismo de la literatura; literatura que no hay que comprender ni como el lenguaje del hombre, ni como el habla de Dios, ni como el lenguaje de la naturaleza, ni como el lenguaje del corazón o del silencio; la literatura es un lenguaje transgresivo, es un lenguaje mortal, repetitivo, redobrado, el lenguaje del libro mismo. En la literatura sólo hay un sujeto que

habla, habla uno solo, y es el libro, esa cosa que Cervantes, lo recuerdan, había hasta tal punto querido quemar, el libro, esa cosa de la que Diderot había querido, en *Jacques el fatalista*, tan a menudo escaparse, el libro, esta cosa en la que Sade ha estado, lo saben, encerrado, y en la que nosotros en particular estamos, también nosotros, encerrados.

#### SEGUNDA SESIÓN

Ayer sostuve ante ustedes, o procuré hacerlo, algunas propuestas acerca de la literatura, acerca de este ser de negación y de simulacro, que toma cuerpo en el libro. Esta tarde quisiera efectuar un movimiento de retroceso y procurar contornear un poco estas propuestas que yo mismo he mantenido acerca de ella. Porque, después de todo, ¿es tan claro, realmente, tan evidente, tan inmediato, que se pueda hablar de la literatura? Porque, finalmente, cuando se habla de la literatura, ¿qué se tiene como suelo, como horizonte? Nada en absoluto, sin duda, sino el vacío que ha dejado la literatura a su alrededor, y que autoriza a algo a pesar de todo extraño, acaso único; lo que ocurre es que la literatura es un lenguaje al infinito, que le permite hablar de sí misma hasta el infinito. ¿Qué es esa reduplicación perpetua de la literatura a través del lenguaje acerca de sí misma?, ¿qué es ese lenguaje que es la literatura, y que autoriza, hasta el infinito, las exégesis, los comentarios, los redoblamientos? Creo que este problema no está claro. No está claro en sí mismo, y me parece que hoy día lo está menos que nunca.

Y no lo está, por cierto número de razones. La primera sería ésta: que se ha producido un cambio muy recientemente en lo que se podría llamar la crítica. Cabría decir lo siguiente: nunca el sedimento de lenguaje crítico fue más espeso que hoy. Nunca se ha utilizado, tan a menudo, el lenguaje segundo, que se denomina crítica, y nunca, recíprocamente, el lenguaje absolutamente primero, el lenguaje que sólo habla de sí, y en su propio nombre, fue proporcionalmente más delgado que lo es hoy.

Ahora bien, el espesamiento, la multiplicación de los actos críticos se han visto acompañados por un fenómeno que es casi contrario. Este fenómeno es, creo, éste: el personaje del crítico, del «homo criticus», que fue inventado poco más o menos en el siglo XIX, entre La-

harpe y Sainte-Beuve, va borrándose en el momento mismo en que se multiplican los actos de crítica. Es decir, los actos críticos, al proliferar, al dispersarse, se esparcen en cierto modo, y van a alojarse, no ya en textos que preceden a la crítica, sino en novelas, en poemas, en reflexiones, eventualmente en filosofías. Los verdaderos actos de la crítica hay que encontrarlos en nuestros días en poemas de Char o en fragmentos de Blanchot, en los textos de Ponge, mucho más que en tal o cual parcela de lenguaje que hubiera sido, explícitamente, y por el nombre de su autor, destinada a ser acto crítico. Se podría decir que la crítica se convierte en una función del lenguaje en general, pero sin organismo ni asunto propio.

Con todo, y éste sería el tercer fenómeno que haría difícil comprender lo que es, actualmente, la crítica literaria; aparece un fenómeno nuevo: se ve cómo se establece, de lenguaje a lenguaje, una relación que no es exactamente una relación crítica, que en cualquier caso no se corresponde con la idea que uno se hacía tradicionalmente de la crítica, aquella institución juzgadora, jerarquizante, aquella institución mediadora entre un lenguaje creador, un autor creador y un público que sería sencillamente consumidor. Se forma, en nuestros días, una relación muy diferente entre el lenguaje que es posible denominar primero, y que nosotros llamaremos más sencillamente literatura, y el lenguaje segundo, que habla de la literatura, y que de ordinario se llama crítica. En efecto, la crítica se encuentra actualmente solicitada por dos formas de relación que hay que establecer entre la literatura y ella.

Me parece que en la actualidad la crítica se orienta a establecer, en relación con la literatura, en relación con el lenguaje primero, una especie de red objetiva, discursiva, justificable en cada uno de sus puntos, demostrable, una relación donde lo que es primero, lo que es constitutivo, no es el gusto del crítico, un gusto más o menos secreto, más o menos manifiesto; ahora bien, lo que es esencial, en esa relación, sería un método, necesariamente explícito, un método de análisis, que puede ser un método psicoanalítico, lingüístico, temático, formal, como ustedes quieran. Si les parece, por tanto, la crítica está planteándose el problema de su fundamento, en el orden de la positividad o de la ciencia.

Y, por otro lado, la crítica desempeña un papel completamente nuevo, que ya no es en absoluto el que tenía en otro tiempo, que era el

de intermediario entre la escritura y la lectura —después de todo, ¿qué tenía que hacer la crítica en la época de Sainte-Beuve, e incluso hasta ahora? Tenía que hacer una especie de lectura privilegiada, primera, una lectura más de primera hora que todas las demás, y que permitía que la escritura, necesariamente un poco opaca, oscura o esotérica del autor, se volviera accesible a los lectores de segunda zona que seríamos todos nosotros, lectores que tienen necesidad de pasar por la crítica para comprender lo que leen. Dicho de otro modo, la crítica era la forma privilegiada, absoluta y primera de la lectura.

Ahora bien, considero que lo que hay ahora de importante en la crítica es que se está pasando al lado de la escritura. Y esto de dos maneras. Primero, porque, cada vez más, la crítica ya no se interesa en absoluto por el momento psicológico de la creación de la obra, sino por lo que es la escritura, por el espesor mismo de la escritura de los escritores, esa escritura que tiene sus formas, sus configuraciones. Además, igualmente, porque la crítica deja de querer ser una lectura mejor o más de primera hora, o mejor armada: la propia crítica está convirtiéndose en un acto de escritura. Una escritura no cabe duda que segunda en relación con la otra, pero una escritura, a pesar de todo, que forma con todas las demás una malla, una red, un encabalgamiento de puntos y de líneas. Estos puntos y estas líneas de la escritura en general se cruzan, se repiten, se recubren, se desfazan, para formar finalmente en una neutralidad total lo que se podría llamar el total de la crítica y de la literatura, es decir, el actual jeroglífico flotante de la escritura en general.

Ven ustedes a qué ambigüedad nos encontramos enfrentados cuando se trata de intentar pensar lo que es ese lenguaje segundo que viene a añadirse al lenguaje primero de la literatura, y que pretende, a la vez, sostener acerca del primer lenguaje un discurso absolutamente positivo, explícito, enteramente discursivo y demostrable, y que además intenta al mismo tiempo ser un acto de escritura, como la literatura. Cómo llegar a pensar esta paradoja, cómo puede la crítica llegar a ser a la vez lenguaje segundo y ser al mismo tiempo como un lenguaje primero, esto es lo que quisiera intentar elucidar con ustedes, para saber en suma lo que es la crítica.

Recuerdan que, bastante recientemente, hace tal vez una docena de años, no más, para intentar explicar lo que era la crítica, un lingüista, Jakobson, introdujo una noción que había tomado prestada de

los lógicos, la noción de metalenguaje. Sugirió que, después de todo, la crítica era, como la gramática, como la estilística, como la lingüística en general, un metalenguaje.

Es evidentemente una noción muy seductora, que parece, a primera vista en todos los casos, ajustarse perfectamente, puesto que la noción de metalenguaje nos pone en presencia de dos propiedades que son, en el fondo, esenciales para definir la crítica. La primera es la posibilidad de definir las propiedades de un lenguaje dado, las formas de un lenguaje, los códigos, las leyes de un lenguaje, en otro lenguaje. Y la segunda propiedad del metalenguaje es que este segundo lenguaje, en el que pueden definirse las formas, las leyes y los códigos del primer lenguaje, no es necesariamente diferente en sustancia del lenguaje primero. Puesto que, después de todo, es posible hacer el metalenguaje del francés en francés. Es posible hacerlo, desde luego, en alemán, en inglés, en una lengua cualquiera, es posible igualmente hacerlo en un lenguaje simbólico inventado al efecto, pero también es posible hacer el metalenguaje del francés en francés, o el metalenguaje del inglés en inglés. Por consiguiente, se halla aquí, en esta posibilidad de retroceso absoluto con respecto al lenguaje primero, una posibilidad, a la vez, de sostener acerca de él un discurso enteramente discursivo y de estar, no obstante, por completo en el mismo plano que él.

No estoy seguro, sin embargo, de que la noción de metalenguaje, que parece definir, por lo menos abstractamente, el lugar lógico donde podría alojarse la crítica, se deba mantener para definir lo que es la crítica. En efecto, acaso habría que regresar, para explicar esta reticencia con respecto a la noción de metalenguaje, un poco sobre lo que dijimos ayer a propósito de la literatura.

Recordarán que el libro se nos había aparecido como el lugar de la literatura, es decir, como el espacio en que la obra se concede el simulacro de la literatura en cierto juego de espejo y de irrealidad, donde el problema era a la vez el de la transgresión y el de la muerte. Si procuramos expresar lo mismo, pero en el vocabulario de los especialistas del lenguaje, se podría decir tal vez algo como esto: la literatura, sin lugar a dudas, es uno de los innumerables fenómenos de habla pronunciados efectivamente por los hombres. Como todos los fenómenos de habla, la literatura sólo es posible en la medida en que esas hablas son conformes a la lengua, al horizonte general que constituye el código de una lengua dada. Así pues, toda literatura, como

acto de habla, sólo es posible en relación con aquella lengua, en relación con las estructuras de códigos que hacen que cada palabra de la lengua sea efectivamente pronunciada, que la hacen transparente, que permiten que sea comprendida. Si las frases tienen un sentido, es porque cada fenómeno de habla se encuentra alojado en el horizonte virtual, pero absolutamente apremiante, de la lengua. Todo esto, queda claro, son nociones muy conocidas.

Pero, ¿no sería posible decir que la literatura es un fenómeno de habla extremadamente singular, y que se distingue probablemente de todos los demás fenómenos de habla? En efecto, la literatura, en el fondo, es un habla que obedece quizás al código en que está situada, pero que, en el mismo momento en que comienza, y en cada una de las palabras que pronuncia, compromete el código donde se halla situada y comprendida. Es decir, cada vez que alguien coge la pluma para escribir algo, eso es literatura, en la medida en que, si ustedes quieren, el apremio del código se halla suspendido en el acto mismo que consiste en escribir la palabra, y hace que, llevada al límite, esa palabra pudiera muy bien no obedecer al código de la lengua. Si, efectivamente, cada palabra escrita por un literato no obedeciera al código de la lengua, no se podría comprender en modo alguno, sería un habla absolutamente de locura, y acaso ahí está la razón de la pertenencia esencial de la literatura y de la locura, en nuestros días.

Ahora bien, ése es otro problema. Podemos decir sencillamente que la literatura es el riesgo siempre corrido y siempre asumido por cada palabra de una frase de literatura, el riesgo de que, después de todo, esa palabra, esa frase, y a continuación lo demás, no obedezcan al código. Hay diferencia entre las dos frases siguientes: «Mucho tiempo me he acostado temprano» y «Mucho tiempo me he acostado temprano», siendo la primera la que yo digo y siendo la segunda la que leo en Proust, que son verbalmente exactamente idénticas; en realidad, son profundamente diferentes. A partir del momento en que la frase está escrita por Proust en el umbral de *En busca del tiempo perdido*, es posible, al final, que ninguna de estas palabras tenga exactamente el sentido que les demos, a estas mismas palabras, cuando las pronunciamos cotidianamente, y es también muy posible que el habla haya suspendido el código en el que ha sido tomada. Hay, si quieren, un riesgo siempre esencial, fundamental, siempre indeleble en cualquier literatura: es el del esoterismo estructural. Muy bien podría

suceder que el código se respetara. En todo caso, el habla literaria tiene siempre el derecho soberano de suspender el código, y la presencia de esta soberanía, incluso aunque no sea, de hecho, ejercida, es lo que constituye probablemente el peligro y la grandeza de cualquier obra literaria.

En la misma medida, no me parece que el metalenguaje se pueda realmente aplicar como método para la crítica literaria, que pueda proponerse como horizonte lógico en el que pudiéramos situar lo que es la crítica. Porque el metalenguaje implica precisamente que se haga la teoría de toda habla efectivamente pronunciada, a partir del código establecido por la lengua. Si el código se halla comprometido en el habla, si, al final, el código puede no valer absolutamente, en ese momento, no es posible hacer el metalenguaje de semejante habla, y se está obligado a recurrir a otra cosa.

¿A qué recurrir, por consiguiente, para definir la literatura, si no es a la noción de metalenguaje? Tal vez hay que ser más modesto y, en lugar de adelantar sin ninguna prudencia esa palabra entera transida de lógica, como la de metalenguaje, ¿no se podría constatar todo lo más esta evidencia casi imperceptible, pero que me parece decisiva, de que el lenguaje es acaso el único ser que existe en el mundo y que sea absolutamente repetible?

Naturalmente, hay otros seres en el mundo que son repetibles: uno encuentra dos veces el mismo animal, la misma planta. Pero, en el orden de la naturaleza, la repetición no es en realidad sino una identidad parcial, por lo demás perfectamente analizable de una manera discursiva. No hay repeticiones, en sentido estricto, creo, sino en el orden del lenguaje. Y, sin duda, habrá de hacerse algún día el análisis de todas las formas de repetición posibles que hay en el lenguaje, y quizás en el análisis de las formas de repeticiones es donde se pudiera esbozar algo similar a una ontología del lenguaje. Por ahora digamos sencillamente que el lenguaje no cesa de repetirse.

Bien lo saben los lingüistas, que han mostrado qué pocos fenómenos eran precisos para constituir el vocabulario total de una lengua. Los mismos lingüistas, e igualmente los autores de diccionarios, saben qué pocas palabras hacen falta finalmente para llegar a constituir todos los enunciados posibles, infinitos —cantidad necesariamente abierta—, que son los enunciados que pronunciamos todos los días. No dejamos de utilizar cierta estructura de repetición: repeti-

ción fonemática, repetición semántica de las palabras, y, además, ya se sabe que el lenguaje puede repetirse, y puede repetirse en la voz casi y en el momento casi de la elocución; cabe que se diga la misma frase, la misma cosa con otras palabras, y eso es precisamente en lo que consiste el comentario, la exégesis, etc.; puede incluso repetirse un lenguaje en su forma, suspendiendo por entero su sentido, que es lo que hacen los teóricos del lenguaje, cuando repiten finalmente una lengua, en su estructura gramatical, o en su estructura morfológica. Ya ven, en todo caso, que el lenguaje, probablemente, es en cierto modo el único lugar del ser en el que algo como la repetición resulta absolutamente posible.

Ahora bien, este fenómeno de la repetición en el lenguaje es una propiedad constitutiva, con toda seguridad, del lenguaje; pero esta propiedad no permanece neutra e inerte en relación con el acto de escribir. Escribir no es contornear la repetición necesaria del lenguaje; escribir, en sentido literario, es, creo, poner la repetición en el corazón mismo de la obra, y tendría tal vez que decirse que la literatura, occidental naturalmente —porque no conozco las otras y no sé qué podría decirse de ellas—, la literatura occidental ha debido de comenzar con Homero, Homero que precisamente ha utilizado en la *Odisea* una muy sorprendente estructura de repetición. Recuerden el canto VIII de la *Odisea*, en que se ve cómo Ulises, que ha llegado a la tierra de los feacios y aún no ha sido reconocido por ellos, es invitado al banquete. Nadie lo ha reconocido, simplemente su fuerza en los juegos y su triunfo sobre sus adversarios han mostrado que era un héroe, pero no han traicionado su verdadera identidad. Está ahí, pero oculto. Y, en medio del banquete, llega un aeda que viene a cantar, viene a cantar las aventuras de Ulises, viene a cantar las hazañas de Ulises, aventuras y hazañas que están prosiguiéndose ante los ojos del aeda, puesto que ahí está Ulises, esas hazañas que están lejos de haber acabado y que contienen, pues, su propio relato como si fuera uno de sus episodios, puesto que el relato pertenece a las aventuras de Ulises que en un momento dado oye cómo un aeda canta las aventuras de Ulises.

Y así la *Odisea* se repite en el interior de sí misma, tiene esta especie de espejo central, en el corazón de su propio lenguaje, de tal modo que el texto de Homero se enrolla sobre sí mismo, se envuelve y se desenvuelve alrededor de su centro, y se redobla, en un movimiento que le es esencial. Tengo la impresión de que se da esta es-

estructura, que por lo demás se encuentra muy a menudo —se la encuentra en las *Mil y una noches*: como saben, hay una de ellas consagrada a la historia de Shéhérazade que cuenta las mil una noches a un sultán, para escapar de la muerte. Tal estructura de repetición, pues, me parece constitutiva probablemente del ser mismo de la literatura, si no en general, por lo menos de la literatura occidental.

Hay, no cabe duda, incluso con toda certeza, una distinción muy importante entre esta estructura de repetición y la estructura de repetición interna que encontramos en la literatura moderna. En la *Odisea*, en efecto, se hallaba el canto infinito del aeda que, en cierto modo, perseguía a Ulises y procuraba atraparlo, y además, al mismo tiempo, se hallaba el canto del aeda, que ya siempre había comenzado, y que venía al encuentro de Ulises, quien lo acogía en su propia leyenda, lo obligaba a hablar en el mismo momento en que se callaba y lo desvelaba cuando se ocultaba.

En la literatura moderna, la autorreferencia es probablemente mucho más silenciosa que esa larga desencajadura contada por Homero. Es probable que en el espesor de su lenguaje sea donde la literatura se repita ella misma, y, probablemente, mediante aquel juego del habla y del código del que les hablaba hace un instante.

En cualquier caso, querría terminar estas consideraciones sobre el metalenguaje y las estructuras de repetición diciéndoles esto, sugiriéndoles esto: ¿no piensan ustedes que se podría, en este momento, definir la crítica, de una manera muy ingenua, no como un metalenguaje, sino como la repetición de lo que hay de repetible en el lenguaje? Y en esta medida la crítica literaria probablemente no hiciera sino inscribirse en una gran tradición exegética, que ha comenzado, por lo menos para el mundo griego, con los primeros gramáticos que comentaron a Homero. ¿No se podría decir, en una primera aproximación, que la crítica es pura y simplemente el discurso de los dobles, es decir, el análisis de las distancias y de las diferencias en las que se distribuyen las identidades del lenguaje?

En este momento se verían por lo demás tres formas de crítica perfectamente posibles: una, la primera, sería, si les parece, la ciencia, o el conocimiento, o el repertorio de figuras por las que los elementos idénticos del lenguaje son repetidos, variados, combinados —cómo se varían, combinan o repiten los elementos fonéticos, los elementos semánticos, los elementos sintácticos, en pocas palabras, la crítica en-

tendida, en ese sentido, como ciencia de las repeticiones formales del lenguaje—; esto tiene un nombre, existió durante mucho tiempo, es *la retórica*.

Por otra parte, hay una segunda forma de ciencia de los dobles: sería el análisis de las identidades, de las modificaciones o de las mutaciones, del sentido, a través de la diversidad de los lenguajes—cómo sucede que se pueda repetir un sentido, con palabras diferentes, y ustedes saben que poco más o menos eso es lo que ha hecho la crítica en el sentido clásico del término, desde Sainte-Beuve hasta nuestros días aproximadamente, en que se intentaba recuperar la identidad de una significación psicológica o histórica, la identidad finalmente de un tematismo cualquiera, a través de la pluralidad de una obra. Esto es lo que tradicionalmente se llama *la crítica*.

Me pregunto entonces si no podría haber lugar, y si no hay ya ahora lugar, para una tercera forma de crítica que sería el desciframiento de la autorreferencia, de la implicación que la obra se hace a sí misma, en esta espesa estructura de repetición, de la que hablaba hace poco a propósito de Homero; ¿no habría lugar para el análisis de la curva por la que la obra se designa siempre en el interior de sí misma, y se da como repetición del lenguaje por el lenguaje? Me parece que, poco más o menos, el análisis de esta implicación de la obra en sí misma, el análisis de los signos por los que la obra no deja de designarse en el interior de sí misma, esto creo que es, en suma, lo que da su significación a las empresas diversas y polimorfos que hoy día se llaman *el análisis literario*.

Y quisiera mostrarles en qué esa noción de análisis literario, que ha sido utilizada y aplicada por gente diversa: Barthes, Starobinsky, etc., o cómo el análisis literario puede, creo, fundar por fin una reflexión, abrir y desembocar en una reflexión casi filosófica, puesto que no me jacto de hacer más verdadera filosofía que lo que ayer permitía a los literatos hacer verdadera literatura—yo estaría en el simulacro de la filosofía como ayer la literatura estaba en el simulacro de la literatura. Así pues, desearía saber si es sólo a un simulacro de filosofía hacia donde podrían conducirnos los análisis literarios.

Me parece que los esbozos de análisis literario que se han hecho hasta el presente podrían reagruparse, o se les podría dar, si ustedes quieren, dos grandes direcciones diferentes. Unos conciernen a los signos por los que las obras se designan en el interior de sí mismas. Y

otros concernirían a la manera como se espacializa la distancia que las obras toman en el interior de sí mismas.

Les hablaré primero, a título puramente programático, de análisis que han sido hechos, o podrían hacerse, probablemente, para mostrar cómo las obras literarias no dejan de designarse en el interior de sí mismas. Saben que éste es un descubrimiento paradójicamente reciente, a saber, que la obra literaria está hecha, después de todo, no con ideas, no con belleza, no, sobre todo, con sentimientos, sino que la obra literaria está hecha todo lo más con lenguaje. Así pues, a partir de un sistema de signos. Pero este sistema de signos no está aislado, forma parte de toda una red de signos distintos, que son los signos que circulan dentro de una sociedad dada, signos que no son lingüísticos, sino signos que pueden ser económicos, monetarios, religiosos, sociales, etc. En cada instante que se elija estudiar en la historia de una cultura hay, pues, cierto estado de signos, un estado de los signos en general, es decir, que habría que establecer cuáles son los elementos que actúan como soportes de valores significantes y a qué reglas obedecen esos elementos significantes en su circulación.

En tanto que es una manipulación concertada de signos verbales, se puede estar seguro de que la obra literaria forma parte, como región, de una red horizontal, muda o charlatana, importa poco, pero siempre centelleante, que forma, a cada momento, en la historia de una cultura, lo que se puede llamar el estado de signos. Y, por consiguiente, para saber cómo se significa la literatura habría que saber cómo es significada, dónde se sitúa en el mundo de los signos de una sociedad, cosa que prácticamente no ha sido hecha nunca para las sociedades contemporáneas, y que habría que hacer, tomando quizás como modelo un trabajo que trata de culturas mucho más arcaicas que las nuestras —pienso en los estudios efectuados por Georges Dumézil sobre las sociedades indoeuropeas. Saben que ha mostrado cómo las leyendas irlandesas, las sagas escandinavas, los relatos históricos de los romanos, tal como son reflejados por Tito Livio, o las leyendas armenias, cómo todo ese conjunto, que se puede llamar obras de lenguaje si se quiere evitar la palabra literatura, cómo todas ellas forman parte, en realidad, de una estructura de signos mucho más general, y que sólo puede comprenderse lo que son realmente aquellas leyendas siempre y cuando se restablezca la homogeneidad de estructura que hay entre dichas leyendas y, por ejemplo, tal o cual ritual

religioso o social que se encuentre en una sociedad iraní, o en pocas palabras, en otra sociedad indoeuropea distinta. En ese momento, uno se da cuenta de que la literatura en aquellas sociedades funcionaba como un signo esencialmente social y religioso, y que en la misma medida en que ella tomaba a su cargo la función significante de un ritual religioso, de un ritual social, ella existía, era a la vez creada y consumada.

En nuestros días, es muy probable —habría que verlo, que establecer el estado de signos actualmente en nuestra sociedad—, es muy probable que la literatura no estuviera situada del lado de los signos religiosos, sino probablemente mucho más del lado de los signos, digamos, del consumo o de la economía. Pero, después de todo, aunque no se sabe nada de ello, es este primer sedimento semiológico, al fijar la región significante que ocupa la literatura, lo que habría que establecer.

Pero, en relación con dicho primer sedimento semiológico, se puede decir que la literatura es inerte; ciertamente funciona, pero la red en la que funciona no le pertenece, no la domina. ¿Habría, por consiguiente, que impulsar este análisis semiológico, o más bien desarrollarlo hacia otro sedimento que sería interno a la obra?, es decir, ¿habría que establecer cuál es el sistema de signos que funciona, no en una cultura dada, sino en el interior de la propia obra? Todavía aquí sólo se está en los rudimentos, en cierto modo en las excepciones. Saussure ha dejado cierto número de cuadernos en los que precisamente ha intentado definir el uso y la estructura de los signos fonéticos o semánticos en la literatura latina. (Estos textos han sido publicados actualmente por Starobinsky en el *Mercure de France*, y a ellos les remito.) Ahí se encuentra el esbozo de un análisis donde la literatura aparecía esencialmente como una combinación de signos verbales. Hay cierto número de autores para los que semejantes análisis son fáciles, pienso en Péguy, en Raymond Roussel, desde luego, en los surrealistas igualmente. Habría, en el análisis del signo verbal en cuanto tal, un segundo sedimento de análisis semiológico posible, no ya el de la semiología cultural, sino el de la semiología lingüística, que define las elecciones que pueden hacerse, las estructuras a las que están sometidas las elecciones, por qué se han hecho, el grado de latitud que se le ha dado a cada punto del sistema y que justifica la estructura interna de la obra.

Hay igualmente un tercer sedimento de signos, una tercera red de signos, que son utilizados por la literatura para significarse a sí misma; serían, si ustedes quieren, los signos que Barthes llama escritura. Es decir, los signos por los que el acto de escribir se ritualiza fuera del dominio de la comunicación inmediata. Escribir, ahora se sabe, no es simplemente utilizar las fórmulas de una época, mezclando con ellas algunas fórmulas individuales, escribir no es mezclar cierta dosis de talento, de mediocridad y de genio, escribir implica sobre todo la utilización de signos que no son otros que signos de escritura. Estos signos de escritura son tal vez ciertas palabras, ciertas palabras llamadas nobles, pero sobre todo son ciertas estructuras lingüísticas profundas, como por ejemplo, en francés, los tiempos del verbo —ya saben que la escritura de Flaubert, y se puede decir otro tanto de todos los relatos clásicos franceses desde Balzac a Proust, consiste esencialmente en cierta configuración, en cierta relación entre el imperfecto, el pretérito indefinido, el pretérito perfecto y el pluscuamperfecto, constelación que no se recobra nunca con los mismos valores en el lenguaje realmente utilizado por ustedes y por mí, o en los periódicos; la configuración de estos cuatro tiempos es en el relato francés clásico constitutiva del hecho de que se trata precisamente de un relato literario.

Finalmente, habría que hacer sitio a un cuarto sedimento semiológico, mucho más restringido y discreto: sería el estudio de los signos que podrían llamarse de implicación, o de autoimplicación; son los signos por los que una obra se designa en el interior de sí misma, se re-presenta bajo cierta forma, con cierto rostro, en el interior de sí misma. Hace poco hablaba del canto VIII de la *Odisea*, donde Ulises oye cantar al aeda las aventuras de Ulises. Ahora bien, hay algo muy característico, y es que en el momento en que Ulises, al escuchar al aeda cantar sus propias aventuras, cuando los feacios todavía no lo han reconocido, baja la cabeza, se vela el rostro y se pone a llorar, dice el texto de Homero, con un gesto que es el de las mujeres cuando reciben, tras la batalla, el cadáver de su esposo.

El signo de la autoimplicación de la literatura mediante ella misma, ya ven, es aquí muy significativo, es un ritual, es exactamente un ritual de duelo. Es decir, la obra sólo se designa a sí misma en la muerte, y en la muerte del héroe. No hay obra en la medida en que el héroe, que está vivo en la obra, está sin embargo muerto en relación con el relato que se ha hecho.

Si se compara ese signo de autoimplicación con el signo de autoimplicación que hay en la obra de Proust, se ven diferencias que son muy interesantes y características. ¿Cuándo está dada la autoimplicación de *En busca del tiempo perdido* por ella misma? Está dada, por el contrario, bajo la forma de la iluminación, de la iluminación intemporal, cuando bruscamente, a propósito de una servilleta adamascada, a propósito de una magdalena o a propósito de la desigualdad de las baldosas del patio de Guermantes, que recuerda la de las baldosas de Venecia, algo así como la presencia intemporal, iluminada, absolutamente dichosa, de la obra se da en aquel que está precisamente escribiéndola.

Entre esta iluminación intemporal y el gesto de Ulises que se vela el rostro y que llora como una esposa al recibir el cadáver de su marido muerto en la guerra, ven ustedes que hay una diferencia absoluta, y que una semiología de esos signos de la autoimplicación de las obras en sí mismas nos enseñaría ciertamente muchas cosas sobre lo que es la literatura.

Pero todo ello son programas que prácticamente todavía no se han cumplido nunca. Si he insistido en los diferentes sedimentos semiológicos es porque actualmente reina cierto confusionismo a propósito de la utilización de métodos lingüísticos o semiológicos en la literatura. Saben que algunos, actualmente, ponen, como se dice, en todas las salsas los métodos de la lingüística, y tratan la literatura como si fuera un hecho bruto de lenguaje.

Es verdad que la literatura está hecha con lenguaje. Como, después de todo, la arquitectura está hecha con piedra. Pero de ello no hay que sacar la consecuencia de que es posible aplicarle indiferentemente las estructuras, los conceptos y las leyes que valen para el lenguaje en general. De hecho, cuando se aplican, en estado bruto, los métodos semiológicos a la literatura, se es víctima de una doble confusión. Por una parte, se hace un uso recurrente de una estructura significativa particular en el dominio de los signos en general; es decir, se olvida que el lenguaje sólo es, en el fondo, un sistema de signos entre un sistema mucho más general de signos, que son los signos religiosos, sociales, económicos, de los que les hablé hace poco. Y además, por otra parte, al aplicar en estado bruto los análisis lingüísticos a la literatura se olvida justamente que la literatura hace uso de estructuras significantes muy particulares, mucho más finas que las estructuras

propias del lenguaje, y, en particular, aquellos signos de autoimplicación antes citados de hecho sólo existen en la literatura, y sería imposible encontrar ejemplos de ellos en el lenguaje en general.

Dicho de otro modo, el análisis de la literatura como significante y significándose a sí misma no se despliega en la sola dimensión del lenguaje. Se hunde en un dominio de signos que aún no son signos verbales, y, por otro lado, se estira, se eleva, se alarga hacia otros signos que son mucho más complejos que los signos verbales. Eso hace que la literatura sea lo que es en la medida en que no está sencillamente limitada al uso de una sola superficie semántica, de la superficie única de los signos verbales. En realidad, la literatura se mantiene en pie a través de varios espesores de signos. Es, si ustedes quieren, profundamente polisemántica, pero de un modo singular, no como se dice que un mensaje puede tener varias significaciones y que es ambiguo, sino que la literatura es realmente polisemántica; esto implica que para decir una sola cosa, o acaso para no decir nada en absoluto, porque nada prueba que la literatura deba decir algo, sea como sea, para decir algo o no decir nada, la literatura está siempre obligada a recorrer cierto número de sedimentos semiológicos —creo que, como mínimo, los cuatro de los que les he hablado—, y en estos cuatro sedimentos entresaca con qué constituir una figura, una figura que tiene la propiedad de significarse a sí misma. Es decir, la literatura no es otra cosa que la re-configuración, en una forma vertical, de signos que están dados en la sociedad, en la cultura, en sedimentos separados; es decir, la literatura no se constituye a partir del silencio, la literatura no es lo inefable de un silencio, la literatura no es la efusión de lo que no puede decirse y nunca se dirá.

La literatura, en realidad, sólo existe en la medida en que no ha dejado de hablar, en la medida en que no deja de hacer que circulen signos. Porque hay signos a su alrededor, porque ello habla, por eso algo así como un literato puede hablar.

Aquí tenemos, si ustedes quieren, muy groseramente esquematizada, la orientación en la que se podría desarrollar un análisis literario que fuera, en el sentido estricto del término, semiológico. Me parece que la otra vía sería la vía, a la vez más y menos conocida, que concerniría, ya no a las estructuras significativas y significantes de la obra, sino a su espacialidad.

Saben que, durante mucho tiempo, se ha considerado que el len-

guaje tenía un profundo parentesco con el tiempo. Así se ha creído, sin duda, por varias razones. Porque el lenguaje es esencialmente lo que permite hacer un relato y al mismo tiempo lo que permite hacer una promesa. El lenguaje es esencialmente lo que «lee» el tiempo. Además, el lenguaje deposita el tiempo en él, puesto que es escritura y, como tal, va a mantenerse en el tiempo y a mantener lo que dice en el tiempo. La superficie cubierta de signos no es, en el fondo, sino la astucia espacial de la duración.

Es, pues, en el lenguaje donde el tiempo se manifiesta a sí mismo, y es en el lenguaje, por lo demás, donde se convertirá en consciente de sí mismo como historia. Se puede decir, si ustedes quieren, que de Herder a Heidegger, el lenguaje como *logos* ha tenido siempre como función suprema conservar el tiempo, velar por el tiempo, mantenerse en el tiempo y mantener el tiempo bajo su vigilia inmóvil.

Creo que nadie había soñado que el lenguaje, después de todo, no era cosa del tiempo, sino del espacio. Nadie excepto alguien que, sin embargo, no me gusta, pero que estoy obligado a constatar: es Bergson. Bergson, que ha tenido la idea de que tras todo el lenguaje no había tiempo sino espacio. Sólo ha tenido un descuido: que ha sacado de ello una consecuencia negativa, y ésta es que se haya dicho que si el lenguaje era cosa del espacio, y no del tiempo, tanto peor para el lenguaje. Y como lo esencial de la filosofía, que es precisamente lenguaje, era pensar el tiempo, sacaba de ello dos conclusiones negativas: en primer lugar, que la filosofía tenía que desviarse del espacio y del lenguaje para poder pensar mejor el tiempo, y después que para poder pensar y expresar el tiempo debía, en cierto modo, cortocircuitar el lenguaje, en fin, tenía que desembarazarse de lo que podía haber en él de pesadez espacial. Y, para neutralizar estos poderes, esta naturaleza o este destino espacial del lenguaje, había que hacer que el lenguaje jugara consigo mismo, utilizar frente a las palabras otras palabras, contrapalabras, en cierto modo; y en el plegado, en el choque, en el entrelazado de unas palabras sobre otras, donde la espacialidad de algunas palabras habría sido matada, en cualquier caso secada con una esponja, anulada, en cualquier caso limitada por la espacialidad de las demás, en ese juego que es, en el sentido estricto del término, la metáfora —de ahí la importancia de las metáforas en Bergson— pensaba que, gracias a todo ese juego del lenguaje contra sí mismo, gracias a todo este juego de la metáfora que neutraliza

la espacialidad, algo llegaría a nacer, o por lo menos a pasar, que sería el fluir mismo del tiempo.

De hecho, lo que ahora se está descubriendo, y por mil caminos, que por lo demás son casi todos empíricos, es que el lenguaje es espacio. En efecto, el lenguaje es espacio y había sido olvidado, mucho más porque el lenguaje funciona en el tiempo. Es la cadena hablada que funciona para decir el tiempo. Pero la función del lenguaje no es su ser, y el ser del lenguaje, precisamente, si su función es ser tiempo, es ser espacio.

Espacio, puesto que cada elemento del lenguaje sólo tiene sentido en la red de una sincronía. Espacio, puesto que el valor semántico de cada palabra o de cada expresión está definido por el desglose de un cuadro, de un paradigma. Espacio, puesto que la misma sucesión de los elementos, el orden de las palabras, las flexiones, los acordes entre las diferentes palabras, la longitud de la cadena hablada obedecen, con más o menos latitud, a las exigencias simultáneas, arquitectónicas, espaciales por consiguiente, de la sintaxis. Espacio, por fin, puesto que, de una manera general, sólo hay signo signifiante, con un significado, mediante leyes de sustitución, de combinación de elementos, así pues, mediante una serie de operaciones definidas en un conjunto, por consiguiente, en un espacio. Y durante mucho tiempo, creo, hasta prácticamente ahora, se han confundido las funciones anunciadoras y recapituladoras del signo, que son de hecho funciones temporales, con lo que le permitía ser signo, ya que lo que le permite a un signo ser signo no es el tiempo, es el espacio.

La palabra de Dios, que hace que los signos del fin del mundo sean efectivamente los signos del fin del mundo, no tiene lugar en el tiempo; puede manifestarse en el tiempo, pero es eterna, es sincrónica en relación con cada uno de los signos que significan algo.

El análisis literario sólo tendrá, creo, sentido propio siempre y cuando olvide todos esos esquemas temporales en los que está preso, hasta el punto de que se ha confundido el lenguaje y el tiempo. Y, en particular, el mito de la creación. Si la crítica, durante mucho tiempo, se ha concedido la función y el papel de restituir el momento de la creación primera, que sería el momento en que la obra está naciendo y germinando, es lisa y llanamente porque obedecía a la mitología temporal del lenguaje. Siempre había la necesidad, la nostalgia de la crítica, que era encontrar de nuevo los caminos de la creación, re-

constituir en su propio discurso de crítica el tiempo del nacimiento y de la culminación que, se pensaba, debía contener de hecho los secretos de la obra. La crítica ha estado, si quieren, tan vinculada al tiempo como las concepciones del lenguaje, la crítica ha sido creacionista en la misma medida en que el lenguaje ha sido recibido como tiempo, creía en la creación lo mismo que creía en el silencio. Me parece que este análisis del lenguaje de la obra como espacio merecería intentarse. A decir verdad, lo han intentado algunas personas y en cierto número de direcciones.

Voy a ser incluso un poco dogmático, y a esquematizar cosas que no son más que programas y ensayos. Pero me pregunto si no se podría, *grosso modo*, decir algo así como lo que sigue:

En primer lugar, que es cierto que hay valores espaciales que están inscritos en configuraciones culturales complejas y que espacializan todo lenguaje y toda obra que aparecen en esta cultura. Pienso por ejemplo en el espacio de la esfera desde finales del siglo xv hasta comienzos, más o menos, del siglo xvii. Durante todo el período que cubre el extremo final de la Edad Media, el Renacimiento, hasta el comienzo de la edad clásica. La esfera, en aquella época, no fue sencillamente una figura privilegiada, en la iconografía o en la literatura, entre otras figuras; fue en realidad la figura realmente espacializante, el lugar absoluto y originario donde tenían sitio las demás figuras de la cultura renacentista y de la cultura, digamos, barroca. La curva cerrada, el centro, la cúpula, el globo que irradia no son formas simplemente elegidas por la gente de aquella época, son los movimientos por los que están dados silenciosamente todos los espacios posibles de aquella cultura —y el espacio del lenguaje. Empíricamente, sin duda, se había descubierto que la Tierra era redonda, lo que ha privilegiado, de hecho, la esfera: esto ha sido el descubrimiento de que la Tierra era la imagen sólida, sombría, amontonada sobre sí misma de la esfera celeste, y también de su bóveda, y por consiguiente de la idea de que el hombre, a su vez, sólo es una pequeña esfera microcósmica, situada en el cosmos de la Tierra y en el interior del macrocosmos del éter.

Que son estos descubrimientos, estas ideas, los que han dado a la esfera su importancia no parece muy significativo para plantear el problema. Lo cierto, lo que debería poder analizarse, es que la representación, en el sentido más general, la imagen, la apariencia, la verdad, la analogía, desde finales del siglo xv hasta comienzos del xvii están dados en el

espacio fundamental de la esfera. Lo cierto es que el cubo pictórico de la pintura del Quattrocento, por ejemplo, ha sido reemplazado por la semiesfera hueca donde están situados y desplazados los personajes de la pintura a partir del final del siglo xv y sobre todo del xvi. Lo cierto es que el lenguaje ha comenzado a curvarse sobre sí mismo, para inventar formas circulares, para regresar a su punto de partida —tomad por ejemplo el viaje fantástico de Pantagruel que se acaba en el punto ambiguo de partida, con una marcha a través de un país delicioso que evoca el Olimpo, Tesalia, Egipto, Libia y, añade Rabelais, la isla Hyperbórea en el mar judaico, pero he ahí que esa tierra que se atraviesa, al final de las islas, cuando se ha llegado a lo más lejano del viaje, cuando se está absolutamente perdido, he ahí que ese país, sigue diciendo Rabelais, tiene tanta gracia que es el suelo natal de Touraine, que es precisamente ese mismo país, sin ninguna duda, donde los compañeros encontraron su punto de partida, de donde partieron para ir a alcanzar las islas, de tal manera que para regresar a su país no era necesario hacer todo ese viaje, ya que no dejaron de estar en él, o acaso con el fin de dejarlo de nuevo, porque si ahora, en el momento en que quieren reembarcar, están ya en el suelo natal de Touraine, es quizás porque van a partir en un nuevo viaje. Y el círculo vuelve a comenzar indefinidamente.

En cualquier caso, probablemente esta esfera de la representación renacentista, disociándose, haciendo explosión literalmente o retorciéndose sobre sí misma, ha dado, en la mitad del siglo xvii, las grandes figuras barrocas del espejo, de la pompa irisada, de la esfera, de la franja en espiral, de los grandes edificios que se envuelven como hélices alrededor de los cuerpos y que ascienden en vertical.

Me parece que de la espacialidad de las obras en general se podría hacer un análisis de este tipo; y de ello se dispone por lo demás de muchos esbozos, más que de presentaciones de grandes líneas, en análisis como los que hace Poulet por ejemplo. Es probable también que esta espacialidad cultural del lenguaje en general sólo pueda, extremando el rigor, captar la obra desde el exterior. De hecho, hay también una espacialidad interior a la propia obra. Esta espacialidad interior no es exactamente su composición, no es lo que tradicionalmente se llama su ritmo o su movimiento.

De cualquier manera, el espacio profundo es de donde vienen y circulan las figuras de la obra. Y, a decir verdad, semejantes análisis ya se han hecho: en gran parte por Starovinsky en su *Rousseau* o por

Rousset en *Formes et significations* —pienso, y no hago más que citar el texto y remitirles a él explícitamente, en el muy bello análisis que Rousset ha hecho del bucle y del zarcillo en Corneille. Ha mostrado cómo el teatro de Corneille al comienzo, desde la *Galerie du Palais* hasta el *Cid*, obedece a una espacialidad de bucle; es decir, que se dan dos personajes que están juntos antes del comienzo de la pieza. Ésta sólo comienza en la medida en que esos personajes se separan, y después, en el centro de la pieza, se reencuentran, aunque no se cruzan, la reconciliación no es posible o no es perfecta; es la historia de Rodrigo y de Jimena, que no pueden llegar a juntarse absolutamente, a causa de lo que ha pasado; que se encuentran separados de nuevo, y vueltos a unir simplemente al final de la pieza. De ahí una forma de bucle, una forma de ocho, si ustedes quieren, de signo de infinito, que caracteriza la espacialidad de las primeras obras de Corneille. Y más tarde *Polyeucte* representa en cierto modo la irrupción de un movimiento ascensional que no existía, porque en *Polyeucte* se encuentra efectivamente la figura en ocho, dos personajes que están juntos antes del comienzo de la pieza, Polyeucte y Pauline, que se separan después, que se juntan y se separan para volver a encontrarse al final. Pero el juego de la separación no se debe a acontecimientos que estén en el mismo plano que los propios personajes, se debe esencialmente al movimiento ascendente provocado por la conversión de Polyeucte. Si quieren, el factor de separación y de reunión es una estructura vertical que culmina en Dios. A partir de ese momento, Polyeucte se separa de Pauline para juntarse con Dios, y Pauline, para juntarse con Polyeucte, lo va a seguir; el juego del bucle o de la espiral dará a la pieza de *Polyeucte* y a las obras posteriores de Corneille ese movimiento de hélice, esa especie de drapeado ascendente que es tal vez el mismo que el que se encuentra, en la misma época, en la escultura barroca.

Finalmente, y siendo esto la espacialidad de la obra misma, quizás se podría encontrar una tercera posibilidad de analizar la espacialidad de la obra, estudiando no ya la espacialidad de la obra en general, sino la espacialidad del lenguaje mismo en la obra. Es decir, sacar a la luz un espacio que no sería el de la cultura, que no sería el de la obra, sino el del lenguaje mismo, puesto ahí en la hoja blanca de papel, el lenguaje que, por su propia naturaleza, constituye y abre cierto espacio, un espacio a menudo muy complicado y que ha sido quizás, en el fondo, hecho sensible en la obra misma de Mallarmé —el espacio

de la inocencia, de la virginidad, de la blancura, también el espacio del cristal de la ventana, que es el del frío, de la nieve, del hielo donde el pájaro está retenido; espacio a la vez tenso y liso, además de cerrado y replegado sobre sí, que se abre en todas sus cualidades de licitud, abriéndose a la penetración absoluta de la mirada que puede recorrerlo, pero no pudiendo la mirada, en el fondo, sino resbalar sobre él. Este espacio abierto es al mismo tiempo un espacio completamente cerrado, este espacio que se puede recorrer es un espacio como congelado y enteramente cerrado. Y esto es probablemente el espacio de las palabras de Mallarmé. El espacio de los objetos mallarmeanos, el espacio del lago de Mallarmé, es igualmente el espacio de sus palabras. Tomen, por ejemplo, los valores, muy bien analizados por J-P. Richard, del abanico y del ala en Mallarmé. El abanico y el ala, cuando están abiertos, tienen la propiedad de sustraer a la vista: el ala sustrae el pájaro a la vista, más cuanto más amplia, el abanico enmascara el rostro; ambos, pues, sustraen a la vista, ocultan, ponen fuera del alcance y a distancia, pero sólo ocultan en la medida en que despliegan, es decir, en la medida en que se encuentra desplegada la riqueza esmaltada del ala o el dibujo mismo del abanico. Y, por el contrario, cuando están cerrados, el ala deja ver el pájaro y el abanico deja ver el rostro, dejan, pues, acercarse, ofrecen a la captación de la mirada o de la mano lo que hace poco ocultaban cuando estaban abiertos; pero en el mismo momento en que se repliegan se convierten en ocultadores, recelan precisamente de todo lo que estaba expuesto en el momento en que se abrían. Así pues, el ala y el abanico forman el momento ambiguo del desvelamiento y, sin embargo, del enigma; forman el momento del velo extendido sobre lo que está por ver, e igualmente el momento de la absoluta exhibición.

El espacio ambiguo de los objetos mallarmeanos, que a la vez desvelan y ocultan, es probablemente el mismo espacio de las palabras de Mallarmé, el espacio de la palabra misma; la palabra, en Mallarmé, despliega su parada, envolviendo, sumergiendo bajo esa parada lo que está diciéndose. Está a la vez replegada sobre la página en blanco, ocultando lo que tiene que decir, y hace que surja, en el mismo movimiento de repliegue sobre sí, en la distancia, lo que irremediamente permanece ausente. Es probablemente el movimiento de todo el lenguaje de Mallarmé, en cualquier caso es el movimiento del Libro de Mallarmé, libro que hay que tomar a la vez en el sen-

tido más simbólico, del lugar del lenguaje, y en el sentido más preciso de la empresa de Mallarmé, en la que está literalmente perdido, al final de su existencia; así pues, es el movimiento del Libro que, abierto como un abanico, debe ocultarlo todo mostrándolo, y que, cerrado debe dejar que se vea el vacío que en su lenguaje no ha dejado de nombrar. Por eso, el Libro es la imposibilidad misma del libro, su blancura selladora cuando se despliega, su blancura desveladora cuando se repliega. El Libro de Mallarmé, en su imposibilidad obstinada, hace casi visible el invisible espacio del lenguaje, ese invisible espacio cuyo análisis habría que hacer, no solamente en Mallarmé, sino en cualquier autor que se quiera abordar.

Me dirán que esos posibles análisis, ya esbozados en parte aquí y allá, parecen abordar la obra en un orden disperso; hay, por un lado, el desciframiento de los sedimentos semiológicos y después, por el otro, el análisis de las formas de espacialización. ¿Deben permanecer paralelos esos dos movimientos? ¿Quieren ser convergentes o quieren converger solamente en el infinito, por el lado en que la obra es apenas visible en su lejanía? ¿Cabe esperar que hubiera un día un lenguaje único que hiciera aparecer a la vez los valores semiológicos nuevos y el espacio en que se espacializan? No hay absolutamente ninguna duda; estamos lejos de poder mantener todavía un discurso así, y la dispersión de las propuestas que acabo de sostener lo atestigua.

Y, sin embargo, y más bien, ésta es sin duda nuestra tarea. La tarea del análisis literario ahora, la tarea, acaso, de la filosofía, la tarea, quizás, de todo el pensamiento y de todo el lenguaje sería actualmente dejar que llegue al lenguaje el espacio de todo lenguaje, el espacio en el que las palabras, los fonemas, los sonidos, las siglas escritas pueden ser, en general, signos; tendrá que haber efectivamente un día en que aparezca la reja que libere el sentido reteniendo el lenguaje. Pero no sabemos qué lenguaje tendrá la fuerza o la reserva, qué lenguaje tendrá tanta violencia o neutralidad como para dejar que aparezca y para nombrar él mismo el espacio que lo constituye como lenguaje. ¿Será acaso un lenguaje mucho más ceñido que el nuestro, un lenguaje que no conocerá la separación actual de la literatura, la crítica y la filosofía; un lenguaje en cierto modo absolutamente de primera hora, y que evocará, en el sentido fuerte de la palabra evocación, lo que ha podido ser el primer lenguaje del pensamiento griego? ¿No se podría decir, tal vez, otra cosa aún: que si la literatura tiene actual-

mente un sentido, y si el análisis literario tal como acabo de hablar de él actualmente también lo tiene, es porque presagian lo que será ese lenguaje, porque son quizás signos de que ese lenguaje está naciendo? ¿Qué es, después de todo, la literatura? ¿Por qué ha aparecido en el siglo XIX, como decíamos ayer, y ligada al curioso espacio del libro? Tal vez por eso precisamente, la literatura es esta invención reciente, que data de menos de dos siglos, fundamentalmente la relación constituyéndose, tornándose oscuramente visible, pero todavía no pensable, del lenguaje y del espacio.

En el momento en que el lenguaje renuncia a lo que ha sido su vieja tarea desde hace milenios, que era la de recoger lo que no se debe olvidar, cuando el lenguaje descubre que está ligado mediante la transgresión y la muerte a ese fragmento de espacio, tan fácil de manipular, pero tan arduo de pensar, que es el libro, entonces algo así como la literatura está naciendo. El nacimiento de la literatura está aún muy cerca de nosotros y, sin embargo, ya, en el hueco de sí misma, plantea la pregunta de lo que es. Lo que ocurre es que es extremadamente joven aún dentro de un lenguaje que era muy viejo. Ha aparecido dentro de un lenguaje que desde hace milenios, desde, en cualquier caso, la aurora del pensamiento griego, estaba encomendado al tiempo.

Así pues, ha aparecido dentro de un lenguaje encomendado al tiempo como el balbuceo, el primer balbuceo, de un lenguaje todavía muy largo, a cuyos comienzos estamos muy lejos de haber llegado, lenguaje que estará encomendado al espacio. El libro, en su materialidad, ha sido hasta el siglo XIX el soporte accesorio de un habla preocupada por la memoria y el retorno. Y helo ahí convertido, y esto es la literatura, más o menos en la época de Sade, en el lugar esencial del lenguaje, su origen siempre repetible, pero definitivamente sin memoria.

En cuanto a la crítica, ¿qué ha sido desde Sainte-Beuve a los demás, qué ha sido sino precisamente el esfuerzo por pensar, el esfuerzo desesperado, el esfuerzo condenado al fracaso, por pensar en términos de tiempo, de sucesión, de creación, de filiación, de influencia, aquello que era ajeno al tiempo, que estaba encomendado al espacio, es decir, la literatura?

Y este análisis literario en el que tantos se ejercitan hoy día no es la promoción de la crítica en un metalenguaje, no es la crítica por fin convertida en algo positivo, con todos sus gestos menudos, pacientes,

con todas sus acumulaciones un poco laboriosas; el análisis literario, si tiene un sentido, no hace sino borrar la posibilidad misma de la crítica. Poco a poco hace visible, pero todavía envuelto en una niebla, que el lenguaje se torna cada vez menos histórico y sucesivo, muestra que el lenguaje está cada vez más distante de sí mismo, que algo así como una red se aparta de sí, que su dispersión no se debe a la sucesión del tiempo, ni al esparcimiento del anochecer, sino al estallido, al centelleo, a la tempestad inmóvil del mediodía.

La literatura en el sentido estricto y serio de esa palabra, que he procurado explicarles, no sería sino ese lenguaje iluminado, inmóvil y fracturado, es decir, esto mismo que tenemos ahora, hoy, que pensar.

## SEGUNDA PARTE

## EL «NO» DEL PADRE

La importancia del *Hölderlin Jahrbuch*\* es extrema; paciente-mente, desde 1946, ha desembarazado la obra que comenta del espesor en que la habían sumido, durante casi medio siglo, exégesis visiblemente inspiradas por el George Kreis.\*\* El comentario de *El Archipiélago* del Gundolf sirve de testimonio: la presencia circular y sagrada de la naturaleza, la visible proximidad de los dioses que toman forma en la belleza de los cuerpos, su salida a la luz en los ciclos de la historia, su retorno por fin, ya signado por la fugitiva presencia del Niño—del eterno y percedero guardián del fuego—, todos estos temas asfixiaban en un lirismo de la inminencia de los tiempos lo que Hölderlin había anunciado en el vigor de la ruptura. El muchacho del *Río encadenado*, el héroe arrancado de la orilla estupefacta por un vuelo que lo expone a la violencia sin frontera de los dioses, vemos que se convirtió, según la temática de George, en un niño tierno, sedoso y prometedor. El canto de los ciclos hizo que se callara el habla, la dura habla que parte el tiempo. Era preciso recuperar el lenguaje de Hölderlin allí donde había nacido.

Diversas investigaciones, unas antiguas, otras más recientes, han hecho que las referencias de la tradición sufran una serie de significativos desarreglos. Desde hace ya tiempo se había enredado la sencilla

\* *Hölderlin Jahrbuch*, publicado primero bajo la responsabilidad de F. Beissner y P. Kluckhohn, a partir de 1947 (Tubinga, J. C. B. Mohr), después de W. Binder y F. Kellertat, y, finalmente, de B. Böschstein y G. Kurz.

\*\* Se trata del círculo de amigos agrupados en torno al poeta alemán Stefan George (1868-1933), que contó entre sus miembros con poetas como C. Delerth, P. Gérardy, A. Schuler y F. Walters, filósofos, germanistas e historiadores como L. Klages, F. Gundolf, E. Bertram, M. Kommerell y E. Kantorowicz.

cronología de Lange que atribuía todos los textos «oscuros» (como el *Fundamento para el Empédocles*) a un calendario patológico cuyo año cero habría estado fijado por el episodio de Burdeos; hubo que adelantar las fechas y dejar que los enigmas nacieran más temprano de lo que se hubiera deseado (todas las elaboraciones del *Empédocles* fueron redactadas antes de la partida a Francia). Pero, en sentido inverso, la testaruda erosión del sentido no cesó de crecer; Beissner interrogó incansablemente los últimos himnos y los textos de la locura; Liegler y Andreas Müller estudiaron las sucesivas figuras de un mismo núcleo poético (*El viajero y Ganimedes*). La escarpadura del lirismo mítico, las luchas en las fronteras del lenguaje, de las cuales el mismo lenguaje es el momento, la única expresión y el espacio constantemente abierto, no son ya fulgor último en un crepúsculo que asciende; se emplazan, en el orden de las significaciones como en el de los tiempos, en ese punto central y profundamente enterrado donde la poesía se abre a sí misma a partir del habla que le es propia.

El desescombros biográfico realizado por Adolf Beck prescribe, también, toda una serie de reevaluaciones. Concernientes sobre todo a dos episodios: el regreso de Burdeos (1802) y los dieciocho meses que, desde finales de 1793 hasta mediados de 1795, están delimitados por el preceptorado de Waltershausen y la partida de Jena. En este período singularmente, relaciones poco o mal conocidas se han situado bajo una nueva luz: es la época del encuentro con Charlotte von Kalb, de las estrechas y a la vez lejanas relaciones con Schiller, de las lecciones de Fichte, del brusco regreso a la casa materna; pero es sobre todo la época de extrañas anticipaciones, de ensayos a contrape-lo que conceden en tiempo débil lo que será restituído, más adelante o con otras formas, como tiempo fuerte. Charlotte von Kalb anuncia desde luego a Diotima y Susette Gontard; el extático apego a Schiller, que, desde lejos, vigila, protege y, desde lo alto de su reserva, dicta la Ley, dibuja desde el exterior y en el orden de los acontecimientos esa terrible presencia de los dioses «infieles», de los que Edipo, por haberse acercado demasiado a ellos, se apartará con el gesto que lo ciega: «Traidor según un modo sagrado». Y la huida a Nürtingen, lejos de Schiller, de Fichte el legislador, y de un Goethe ya divinizado, mudo delante de un Hölderlin silencioso, ¿no es acaso, en el punteado de las peripecias, la figura descifrable de ese dar media vuelta natal que más tarde se opondrá, para equilibrarla, a la media vuelta cate-

górica de los dioses?<sup>1</sup> Siempre en Jena, y en el espesor mismo de la situación que allí se trama, otras repeticiones encuentran su espacio de juego, pero según la simultaneidad de los espejos: el vínculo ahora cierto de Hölderlin con Wilhemine Marianne Kirmes constituye, tras la forma de la dependencia, el doble de la bella e inaccesible unión en que se juntan, como los dioses, Schiller y Charlotte von Kalb; la empresa pedagógica en la que el joven preceptor se ha sumido con entusiasmo y en la que se ha mostrado riguroso, exigente, insistiendo quizás hasta la crueldad, ofrece en relieve la imagen invertida de aquel maestro presente y amante que Hölderlin buscaba en Schiller, cuando apenas encontraba en él más que discreta solicitud, distancia mantenida y, más acá de las palabras, sorda incompreensión.

Gracias al cielo, el *Hölderlin Jahrbuch* permanece extraño al parloteo de los psicólogos; gracias al mismo cielo —o a otro—, los psicólogos no leen el *Hölderlin Jahrbuch*. Los dioses velaron: la ocasión se perdió, es decir, se salvó. La tentación de sostener sobre Hölderlin y su locura un discurso bien trabado habría sido grande, pero del mismo tono que aquel cuyos modelos repetidos e inútiles tantos psiquiatras (Jaspers en el primer y en el último puesto)<sup>2</sup> nos han dado: conservados hasta el corazón de la locura, el sentido de la obra, sus temas y su espacio propio parecen tomar prestado su perfil de una trama de acontecimientos cuyo detalle ahora se conoce. ¿No le es acaso posible al eclecticismo sin concepto de una psicología «clínica» engarzar una cadena de significaciones ligando sin ruptura ni discontinuidad la vida con la obra, el acontecimiento con el habla, las formas mudas de la locura con la esencia del poema?

1. «Dar media vuelta» vierte la palabra francesa *retournement*, la cual a su vez traduce la alemana *Umkehr*, que se encuentra en las complejas expresiones de Hölderlin: *vaterländische Umkehr* [media vuelta natal o patria] y *kategorische Umkehr* [media vuelta categórica], acciones que corresponden respectivamente a hombres y a dioses. La traducción por «retorno» o «viraje», sin duda con sentido, no es, sin embargo, satisfactoria, dado que hay muchas formas de retornar o virar (algunas incluso inadecuadas, como la nostalgia), mientras que el vuelco que supone dar media vuelta, o incluso dar la espalda, parece indicar más convenientemente el sentido de la fuga que Hölderlin intenta anunciar. [N. de T.]

2. JASPERS, K., *Strindberg und Van Gogh*, Berna, E. Bircher, 1922. (*Strindberg et Van Gogh. Swedenborg-Hölderlin*, trad. H. Naef, precedido por *La Folie par excellence*, de Maurice Blanchot, París, Éd. de Minuit, 1953, págs. 196-217.) [Jaspers, K., *Genio y locura*, trad. de Agustín Caballero, Aguilar, Madrid, 1956. No incluye el prólogo de Blanchot.]

De hecho, esta posibilidad, a quien la escuche sin dejarse atrapar por ella, le impone una conversión. El viejo problema: ¿dónde termina la obra, dónde comienza la locura? se encuentra, a causa de la apretura que enreda los datos e imbrica los fenómenos, trastornado de arriba abajo y reemplazado por una tarea distinta: en lugar de ver en el acontecimiento patológico el crepúsculo en que la obra se desmorona realizando su secreta verdad, hay que seguir ese movimiento por el que la obra se abre poco a poco sobre un espacio donde el ser esquizofrénico adquiere su volumen, revelando así, en el límite extremo, lo que ningún lenguaje, fuera de la sima en que se abisma, habría podido decir, lo que ninguna caída habría podido mostrar, si no hubiera sido al mismo tiempo acceso a la cima.

Tal es el trayecto del libro de Laplanche. Comienza con poco ruido en un estilo de «psicobiografía». Después, recorriendo la diagonal del campo que se ha asignado, descubre en el momento de concluir el planteamiento del problema que, desde el origen, le había dado a su texto prestigio y maestría: ¿cómo es posible un lenguaje que sostenga sobre el poema y sobre la locura *uno y el mismo* discurso? ¿Qué sintaxis puede pasar *a la vez* por el sentido que se pronuncia y por la significación que se interpreta?

Pero quizás, para esclarecer con una luz que es la suya el texto de Laplanche en su poder de inversión sistemática, tendría que ser, si no resuelta, por lo menos planteada en su forma de origen esta pregunta: ¿de dónde nos viene la posibilidad de semejante lenguaje que nos parece desde hace muchísimo tiempo tan «natural», es decir, tan olvidadizo de su propio enigma?

\* \* \*

Cuando la Europa cristiana se puso a dar un nombre a sus artistas, les prestó a su existencia la forma anónima del héroe: como si el nombre debiera desempeñar el pálido papel de memoria cronológica en el ciclo de las perfectas vueltas a comenzar. Las *Vite* de Vasari se imponen la tarea de recordar lo inmemorial; siguen un orden estatutario y ritual. El genio se pronuncia en ellas desde niño: no bajo la forma psicológica de la precocidad, sino por ese derecho, que es el suyo, de ser anterior al tiempo y no salir a la luz sino ya en la culminación; no hay nacimiento sino aparición del genio, sin intermediario ni du-

ración, en el desgarrón de la historia; como el héroe, el artista rompe el tiempo para volver a anudarlo con sus manos. Esta aparición, no obstante, no está libre de peripecias: una de las más frecuentes la constituye el episodio del desconocimiento-reconocimiento: Giotto era pastor y dibujaba sus borregos en la piedra cuando Cimabue lo vio y saludó en él su realeza oculta (como en los relatos medievales, el hijo de los reyes, mezclado con los campesinos que lo han recogido, es súbitamente reconocido por la gracia de una cifra misteriosa). Llega el aprendizaje; es más simbólico que real, reduciéndose al enfrentamiento singular y siempre desigual entre el maestro y el discípulo; el anciano creyó darle todo al adolescente que ya lo poseía todo; desde la primera justa, la proeza invierte las relaciones; el niño marcado con el signo pasa a ser el maestro del maestro y, simbólicamente, lo mata, puesto que su reino sólo era usurpación y el pastor sin nombre tenía derechos imprescriptibles: Verrocchio abandonó la pintura una vez que Leonardo hubo dibujado el ángel del Bautismo de Cristo, y el viejo Ghirlandaio se inclinó a su vez ante Miguel Ángel. Pero el acceso a la soberanía aún impone rodeos; debe pasar por la nueva prueba del secreto, aunque involuntario éste; como el héroe que se bate bajo una coraza y con la visera calada, el artista oculta su obra para no desvelarla sino una vez concluida; esto es lo que hicieron Miguel Ángel con su David y Uccello con el fresco que figuraba encima de la puerta de San Tommaso. Les son otorgadas entonces las llaves del reino: son las de la Demiurgia; el pintor produce un mundo que es el doble, el rival fraterno del nuestro; en el equívoco instantáneo de la ilusión ocupa su lugar y vale en función de él; Leonardo pintó sobre la rodela de San Pedro monstruos cuyos poderes horribles son tan grandes como los de la naturaleza. Y en este retorno, en esta perfección de lo idéntico, se realiza una promesa; el hombre se libera, lo mismo que Filippo Lippi, según la anécdota, se liberara realmente el día en que pintó un retrato de su señor de un parecido sobrenatural.

El Renacimiento tuvo de la individualidad del artista una percepción épica donde han llegado a confundirse las figuras arcaizantes del héroe medieval y de los temas griegos del ciclo iniciático; en esta frontera aparecen las estructuras ambiguas y sobrecargadas del secreto y del descubrimiento, de la fuerza embriagadora de la ilusión, del retorno a una naturaleza que en el fondo es *otra*, y del acceso a una nueva tierra que se revela como la *misma*. El artista sólo ha salido del

anonimato en que habían residido aquellos que habían cantado las epopeyas cuando recupera para sí las fuerzas y el sentido de aquellas valoraciones épicas. La dimensión de lo heroico pasó del héroe a aquel que lo representa, en el momento en que la propia cultura occidental se convirtió en un mundo de representaciones. La obra no extrae su único sentido de ser un monumento que figura como una memoria de piedra a través del tiempo: pertenece a esa leyenda que no hace mucho ella cantaba; es «gesto» puesto que otorga su eterna verdad a los hombres y a sus acciones percederas, pero también porque remite, como a su lugar natural de nacimiento, al orden maravilloso de la vida de los artistas. El pintor es la primera flexión subjetiva del héroe. El autorretrato no es ya, en un rincón del cuadro, una participación furtiva del artista en la escena que representa; es, en el corazón de la labor, la obra de la obra, el encuentro, al término de su recorrido, del origen y del acabamiento, la heroicización absoluta de aquél gracias al cual los héroes aparecen y permanecen.

Se ha establecido así para el artista, en el interior de su gesto, una relación de sí consigo mismo que el héroe no había podido conocer. El heroísmo se ha disfrazado aquí como modo primero de manifestación, en la frontera de lo que aparece y de lo que se representa, como una manera de identificarse, para sí y para los demás, sólo con la verdad de la obra. Precaria y sin embargo indeleble unidad. Abre, desde el fondo de sí misma, la posibilidad de todas las disociaciones; permite la existencia del «héroe extraviado», cuya vida o pasiones impugnan sin cesar su obra (Filippo Lippi atormentado por la carne y que pintaba a una mujer cuando, por no haber podido poseerla, tenía que «apagar su ardor»); del «héroe alienado» en su obra, olvidándose en ella y ella olvidándolo a él (como Uccello, que «habría sido el pintor más elegante y el más original desde el Giotto si hubiera consagrado a las figuras de hombres y de animales el tiempo que perdió en sus investigaciones sobre la perspectiva»); del «héroe desconocido» y rechazado por sus pares (como Tintoretto, expulsado por Tiziano y repudiado toda su vida por los pintores de Venecia). En estos avatares que poco a poco hacen el reparto entre el gesto del artista y la gesta del héroe, se abre la posibilidad de una aprehensión ambigua donde se trata *a la vez*, y en un vocabulario mixto, de la obra y de lo que no es ella. Entre el tema heroico y los contratiempos en que se pierde, se abre un espacio que el siglo xvi comienza a sospechar y que el

nuestro recorre con el alborozo de los olvidos fundamentales: es aquel donde viene a instalarse la «locura» del artista; ésta lo identifica con su obra volviéndolo extraño ante los demás —ante todos los que se callan—, y lo sitúa en el exterior de esa misma obra volviéndolo sordo y ciego ante las cosas que ve y ante las palabras que sin embargo él mismo pronuncia. No se trata ya de aquella embriaguez platónica que volvía al hombre insensible a la realidad ilusoria para colocarlo en la luz plena de los dioses, sino de una relación subterránea en que la obra y lo que no es ella formulan su exterioridad en el lenguaje de una interioridad sombría. Entonces es posible la extraña empresa que es una «psicología del artista», en la que anda siempre la locura, incluso cuando el tema patológico no aparece en ella. Se inscribe en el fondo de la bella unidad heroica que da su nombre a los primeros pintores, pero capaz del desgarramiento, la negación y el olvido. La dimensión de lo psicológico es en nuestra cultura el negativo de las percepciones épicas. Y estamos ahora encomendados, para interrogar lo que sea un artista, a esta vía diagonal y alusiva donde se percibe y se pierde la vieja alianza muda entre la obra y «lo otro que la obra» de la que Vasari nos ha contado en el pasado el heroísmo ritual y los ciclos inmutables.

\* \* \*

A esta unidad, nuestro entendimiento discursivo procura otorgarle de nuevo lenguaje. ¿Está perdida para nosotros? ¿O solamente comprometida, hasta llegar a ser difícilmente accesible, en la monotonía de los discursos sobre las «relaciones del arte y de la locura»? En sus machaconerías (pienso en Vinchon), en su miseria (pienso en el bueno de Fretet, y en muchos otros aún), discursos así no son posibles sino por ella; al mismo tiempo, la enmascaran, la recusan y la desparraman al hilo de sus ensayos. Duerme en ellos, y por ellos se adentra en un olvido testarudo. Pueden despertarla, sin embargo, cuando son rigurosos y sin compromiso: sirva de testimonio el texto de Laplanche, el único, sin duda, que se salva de una dinastía hasta él carente de gloria. Una notable lectura de los textos multiplica en él los problemas que la esquizofrenia plantea con una insistencia reciente al psicoanálisis.

¿Qué se dice exactamente cuando se dice que el sitio vacío del

Padre es ese *mismo* sitio que Schiller ha ocupado imaginariamente para Hölderlin y después abandonado; ese *mismo* sitio que los dioses de los últimos textos han hecho centellear desde su presencia infiel antes de dejar a los hespéricos bajo la ley regia de la institución? Y más sencillamente, ¿cuál es esa *misma* figura de la que el *Thalia-Fragment* dibuja los contornos antes del encuentro real con Susette Gontard, quien a su vez, encontrará en la Diotima definitiva su fiel repetición? ¿Qué es este «mismo» al que el análisis ha recurrido tan fácilmente? ¿Qué es esta obstinación de un «idéntico» siempre vuelto a poner en juego, que asegura, sin problema aparente, el paso entre la obra y lo que no es ella?

Hacia ese «idéntico» las rutas son diversas. El análisis de Laplanche sigue ciertamente las más seguras, adoptando unas veces unas, otras veces otras, sin que el sentido de su marcha se pierda nunca, tanta es su fidelidad a ese «mismo» que lo obsesiona con su presencia inaccesible, con su tangible ausencia. Hacia él forman como tres vías de acceso metodológicamente distintas, pero convergentes: la asimilación de los temas en lo imaginario; el dibujo de las formas fundamentales de la experiencia; el trazado por fin de esa línea a lo largo de la cual la obra y la vida se enfrentan, se equilibran y se hacen a la vez posibles e imposibles una a otra.

1) Las fuerzas míticas, cuyo extraño y penetrante vigor la poesía de Hölderlin, en él y fuera de él, experimenta, son aquellas cuya violencia divina atraviesa a los mortales para conducirlos hasta una proximidad que los ilumina y los reduce a cenizas; son las del Jungling, las del joven río encadenado y sellado por el hielo, el invierno y el sueño, que, con un movimiento, se libera para encontrar lejos de sí, fuera de sí, su lejana, profunda y acogedora patria. ¿No son acaso *también* las fuerzas del niño Hölderlin detentadas por su madre, confiscadas por su avaricia y de las que él pedirá que se le conceda «el uso inalterado» como si fuera la libre disposición de una herencia paterna? ¿O *incluso* esas fuerzas que confronta con las de su alumno en una lucha en que ellas se exasperan al reconocerse sin duda como en la imagen de un espejo? La experiencia de Hölderlin está a la vez sostenida y sacada de quicio por esta amenaza maravillosa de fuerzas que son suyas y otras, lejanas y cercanas, divinas y subterráneas, invenciblemente precarias; entre ellas se abren las distancias imaginarias que

fundan e impugnan su identidad y el juego de su simbolización recíproca. ¿Es la relación oceánica de los dioses, con su joven vigor que se desencadena, la forma simbólica y luminosa o el soporte profundo, nocturno, constitutivo de las relaciones con la imagen de la madre? Indefinidamente, las relaciones se invierten.

2) Este juego, sin salida ni llegada, se despliega en un espacio que le es propio —espacio organizado por las categorías de lo cercano y de lo lejano. Estas categorías, según un balance inmediatamente contradictorio, dominaron las relaciones de Hölderlin con Schiller. En Jena, Hölderlin se exalta con «la proximidad de espíritus verdaderamente grandes». Pero en esta profusión que lo atrae experimenta su propia miseria —vacío desértico que lo mantiene alejado y abre en él un espacio al que no cabe recurrir. Esta aridez dibuja la forma vacía de una abundancia: poder de acogida a la fecundidad del otro, de ese otro que, manteniéndose en la reserva, se rehúsa, y voluntariamente establece el apartamiento de su ausencia. Aquí adquiere su sentido la partida de Jena: Hölderlin se aleja de la vecindad de Schiller porque, en la inmediata proximidad, experimentaba que no significaba nada para su héroe y permanecía indefinidamente alejado de él; cuando intenta atraerse el afecto de Schiller, sucede que quería «atraerse el Bien» —lo que precisamente está fuera de su alcance; así pues, deja Jena para convertir en más cercano ese «apego» que lo liga pero que cualquier ligazón degrada y cualquier cercanía hace retroceder. Es muy probable que esta experiencia esté vinculada en Hölderlin a la de un espacio fundamental donde se le aparecen la presencia y el desvío de los dioses. Este espacio, desde el principio, y en su forma general, es el gran círculo de la naturaleza que es el «Uno-Todo de lo divino»; pero ese círculo sin falla ni mediación no sale a la luz del día sino en la luz ahora extinguida de Grecia; los dioses no están *aquí* más que cuando están *allá lejos*; el genio de la Hélade fue «el primogénito de la alta naturaleza»; es a él a quien hay que reencontrar en el gran retorno cuyos círculos indefinidos canta el *Hiperión*. Pero desde el *Thalia-Fragment*, que constituye el primer bosquejo de la novela, parece que Grecia no es la tierra de la presencia ofrecida: cuando Hiperión deja a Melita habiéndola encontrado apenas, para hacer una peregrinación por los héroes muertos a las orillas del Escamandro, ella a su vez desaparece y lo condena a regresar a aquella tierra

natal donde los dioses están presentes y ausentes, visibles y ocultos, en la manifiesta reserva del «gran secreto que otorga la vida o la muerte». Grecia dibuja esa playa donde se cruzan los dioses y los hombres, su mutua presencia y su ausencia recíproca. De ahí su privilegio de ser la tierra de luz: en ella se define una lontananza luminosa (opuesta punto por punto a la proximidad nocturna de Novalis) que atraviesa como el águila o el relámpago la violencia de un rapto a la vez mortífero y amoroso. La luz griega es la absoluta distancia que la fuerza distante e inminente de todos los dioses juntos abole y exalta. Contra esa fuga absoluta de lo que está cerca, contra la flecha amenazadora de lo distante, ¿dónde hay escapatoria, y quién protegerá? «¿El espacio es para siempre esta absoluta y centelleante vacancia, este raquíptico volver el rostro?»

3) En su redacción definitiva, el *Hiperión* es ya la búsqueda de un punto de apoyo: lo requiere de la improbable unidad de dos seres tan cercanos y tan inconciliables como una figura y su imagen especular; allí el límite se vuelve a cerrar en un círculo perfecto, sin nada exterior, como fue circular y pura la amistad con Susette Gontard. En esta luz donde se reflejan dos rostros que son el mismo, la fuga de los Inmortales se detiene, lo divino es atrapado en la trampa del espejo, abandonada por fin la sombría amenaza de la ausencia y del vacío. El lenguaje se adelanta ahora contra ese espacio que abriéndose lo llamaba y lo hacía posible; intenta taparlo cubriéndolo con las bellas imágenes de la presencia inmediata. La obra se convierte entonces en medida de lo que no es, en el doble sentido de que recorre toda su superficie y lo limita oponiéndose a él. Ella se instaura como expresión feliz y locura conjurada. Es el período de Francfurt, del preceptorado en casa de los Gontard, de la ternura compartida, de la perfecta reciprocidad de las miradas. Pero Diotima muere, Alabanda parte a la búsqueda de una patria perdida y Adamas a la de la imposible Arcadia; se ha introducido una figura en la relación dual de la imagen del espejo —gran figura vacía, pero cuyo boquete devora el frágil reflejo, algo que no es nada pero que designa en todas sus formas el *Límite*: fatalidad de la muerte, ley no escrita de la fraternidad de los hombres, existencia divinizada e inaccesible de los mortales. En el acierto de la obra, al borde de su lenguaje, surge, para reducirlo al silencio y culminarlo, ese Límite que era ella misma contra todo

lo que no era ella. La forma del equilibrio se convierte en aquel abrupto acantilado donde la obra encuentra un término que no logra cercarla sino sustrayéndola de sí misma. Lo que la fundamentaba la arruina. El límite a lo largo del que se equilibraban la vida dual con Susette Gontard y los espejos encantados del Hiperión surge como el límite *dentro de* la vida (es la partida «sin motivo» de Frankfurt) y límite *de* la obra (es la muerte de Diotima y el regreso de Hiperión a Alemania «como Edipo, ciego y sin patria ante las puertas de Atenas»).

En este enigma de lo Mismo en que la obra coincide con lo que ella no es: aquí está lo que ella enuncia en la forma exactamente opuesta a aquella en la que Vasari lo había proclamado resuelto. Ella se sitúa en lo que, en el corazón de la obra, consume (y desde su nacimiento) su ruina. La obra y *lo otro que la obra* sólo hablan de lo *mis-mo* y en el *mis-mo* lenguaje a partir del límite de la obra. Es necesario que cualquier discurso que intente alcanzar la obra en su fondo sea, aun implícitamente, interrogación sobre las relaciones entre la locura y la obra: no sólo porque los temas del lirismo y los de la psicosis se asemejan, no sólo porque las estructuras de la experiencia en una y en otra son aquí y allá isomorfas, sino más profundamente porque la obra en su conjunto pone y atraviesa el límite que la funda, la amenaza y la culmina.

\* \* \*

La gravitación según la ley de la mayor simpleza posible en la que está sumido, en su mayor parte, el pueblo de los psicólogos, lo ha conducido, tras muchos años, al estudio de las «frustraciones» donde el ayuno involuntario de las ratas sirve como modelo epistemológico indefinidamente fecundo. Laplanche le debe a su doble cultura de filósofo y de psicoanalista el haber conducido su investigación sobre Hölderlin hasta un profundo cuestionamiento de lo negativo, donde se encuentran *repetidas*, es decir, requeridas desde su destino, la *re-petición* hegeliana del señor Hyppolite, y la freudiana, del doctor Lacan.

Mejor que en francés, los prefijos y sufijos alemanes (*ab-*, *ent-*, *-los*, *un-*, *ver-*) distribuyen de distinta manera las formas de la ausencia, de la laguna, del abandono que, en la psicosis, conciernen ante

todo a la imagen del Padre y a las armas de la virilidad. En este «no»<sup>3</sup> del Padre, no se trata de ver una orfandad real o mítica, ni la huella de una borradura característica del genitor. El caso de Hölderlin es aparentemente claro, pero ambiguo en el fondo: perdió a su verdadero padre a los dos años; cuando tenía cuatro, su madre se volvió a casar con el burgomaestre Gock, que murió cinco años más tarde, dejando en el niño un recuerdo encantado que la presencia de un hermanastro parece no haber oscurecido nunca. En el orden de la memoria, el sitio del padre está ampliamente ocupado por una figura clara, positiva, que sólo ha sido impugnada por el acontecimiento de la muerte. Sin duda, la ausencia no hay que tomarla por el lado del juego de las presencias y de las desapariciones, sino por ese otro donde están vinculados lo que se dice y quien lo dice. Melanie Klein y después Lacan han mostrado que el padre es, como tercera persona en la situación edípica, no solamente el rival odiado y amenazante, sino aquel cuya presencia limita la relación ilimitada de la madre con el niño, al que la fantasía de la devoración le otorga su primera forma angustiada. El padre es entonces quien separa, es decir, el que protege cuando, pronunciando la Ley, anuda en una experiencia capital el espacio, la regla y el lenguaje. Están dadas de un golpe la distancia a lo largo de la cual se desarrollan la escansión de las presencias y las ausencias, el habla cuya primera forma es la de la coacción, y por fin la relación del significante con el significado a partir de la cual va a realizarse no sólo la edificación del lenguaje sino también el rechazo y la simbolización de lo reprimido. Así pues, no es en los términos alimentarios o funcionales de la carencia como hay que pensar una laguna fundamental en la posición del Padre. Poder decir que falta, que es odiado, rechazado o introyectado, que su imagen pasa por transmutaciones simbólicas, supone que no está de entrada «forcluido» como dice Lacan, que en su lugar no se abre un boquete absoluto. Esta ausencia del Padre, que la psicosis, precipitándose en ella, manifiesta, no

3. Ya desde su título (*Le «non» du père*), este artículo de Foucault, que es un comentario acerca del libro del psicoanalista Laplanche, juega con las palabras francesas *non* [no] y *nom* [nombre]. A la hora de traducir no parece conveniente introducir ningún arreglo ortográfico (como no-mbre, no/mbre o [no]mbre) que no se corresponden con el original, pero sí se ha de tener en cuenta este deslizamiento del «no» en el «nombre» y sus derivados, muestra de esa *béance* (la ausencia, el boquete) que el nombre del padre acarrea. [N. de T.]

nos lleva al registro de las percepciones o las imágenes, sino al de los significantes. El «no» por el que se abre aquel boquete indica solamente que el nombre del padre ha quedado sin titular real, que el padre no ha accedido nunca a la nominación y que ha quedado vacío el sitio del significante mediante el cual el padre se nombra y, según la Ley, nombra. Hacia este «no» es hacia donde infaliblemente se dirige la línea recta de la psicosis cuando, cayendo en picado hacia el abismo de su sentido, hace surgir en las formas del delirio o de la fantasía, y en el desastre del significante, la ausencia devastadora del padre.

Desde el período de Homburg, Hölderlin se encamina hacia esta ausencia que excavan incesantemente las elaboraciones sucesivas del *Empédocles*. El himno trágico se abalanza primeramente hacia el corazón profundo de las cosas, lo «Ilimitado» central en donde se disipa cualquier determinación. Desaparecer en el fuego del volcán es coincidir con el Uno-Todo hasta en su foco inaccesible y abierto, a la vez vigor subterráneo de las piedras y llama clara de la verdad. Pero a medida que Hölderlin recupera el tema, las relaciones del espacio fundamental se modifican: la proximidad abrasadora de lo divino (alta y profunda forja del caos donde todos los acabares vuelven a comenzar) se abre para ya no designar más que una presencia lejana de los dioses, centelleante e infiel; calificándose como Dios y adquiriendo la estatura de mediador, Empédocles desanudó la bella alianza; creía que horadaba lo Ilimitado; reactivó, con una falta que es su propia existencia y «el juego de sus manos», el Límite. Y en el retroceso definitivo de los confines, la vigilancia de los dioses trama ya su inevitable artimaña; la ceguera de Edipo pronto podrá adelantarse con los ojos abiertos hacia esta playa hecha desierto donde se alzan para el parricida charlatán, enfrentados pero fraternos, el Lenguaje y la Ley. El Lenguaje en cierto sentido es el lugar de la falta: proclamando a los dioses es como Empédocles los profana, y lanza al corazón de las cosas la flecha de su ausencia. Al lenguaje de Empédocles se opone la resistencia del enemigo fraterno; su papel consiste en fundar, en el entredós del límite, el pedestal de la Ley que vincula el entendimiento a la necesidad y prescribe a la determinación la estela del destino. Esta positividad no es la del olvido; reaparece en el último esbozo bajo los rasgos de Manès, como poder absoluto de interrogación («dime quién eres y quién soy») y férrea voluntad de guardar silencio; es la perpetua pregunta a la que nunca responde; y, sin embargo, él,

que ha venido desde el fondo del tiempo y del espacio, atestiguará siempre que Empédocles fue el Llamado, el definitivo ausente, aquel por el que «todo vuelve de nuevo y lo que debe advenir está ya consumado».

En este último y tan reñido enfrentamiento se encuentran dadas las dos posibilidades extremas —las más cercanas y las más opuestas. Por un lado se dibujan la media vuelta categórica de los dioses hacia su éter esencial, el mundo terrestre que les ha tocado en el reparto a los hespéricos, la figura de Empédocles que se borra como la del último griego, la pareja Cristo y Dionysos llegada desde el fondo de Oriente para testimoniar por el fulgurante paso de los dioses agonizando. Pero al mismo tiempo se abre la región de un lenguaje perdido en sus últimos confines, allí donde él es el más extraño para sí mismo, la región de los signos que no apuntan hacia nada, la de una resistencia que no soporta: «*Ein Zeichen sind wir, deutunglos...*».<sup>4</sup> La apertura del lirismo final es la apertura misma de la locura. La curva dibujada por el alzado del vuelo de los dioses y la, inversa, de los hombres regresando a su tierra paterna se funden con la línea recta despiadada que dirige a Hölderlin hacia la ausencia del Padre, a su lenguaje hacia el boquete fundamental del significante, a su lirismo hacia el delirio, a su obra hacia la ausencia de obra.

\* \* \*

Al principio de su libro, Laplanche se pregunta si Blanchot, hablando de Hölderlin no ha renunciado a mantener hasta el fin la unidad de las significaciones, si no ha apelado demasiado pronto al momento opaco de la locura, e invocado, sin interrogarla, la entidad muda de la esquizofrenia.\* En nombre de una teoría «unitaria» le reprocha haber admitido un punto de ruptura, una catástrofe absoluta del lenguaje cuando hubiera sido posible hacer que se comunicen durante mucho más tiempo aún —tal vez indefinidamente— el sentido del habla y el fondo de la enfermedad. Pero Laplanche sólo ha

4. Primer verso de una de las versiones del himno de Hölderlin titulado *Mnemosyne*. Traducido literalmente: «Un signo somos, sin significado...». [N. de T.]

\* Se trata del texto de Maurice Blanchot, *La Folie par excellence*, publicado como introducción al libro de Karl Jaspers (ob. cit., págs. 7-33).

conseguido mantener dicha continuidad dejando fuera del lenguaje la identidad enigmática desde la cual puede hablar de la locura y de la obra juntas. Laplanche tiene un notable poder de análisis: su discurso a la vez meticoloso y veloz recorre inequívocamente el dominio comprendido entre las formas poéticas y las estructuras psicológicas: se trata sin duda de oscilaciones extraordinariamente rápidas, que permiten, en los dos sentidos, la transferencia imperceptible de figuras analógicas. Pero un discurso (como el de Blanchot) que se emplazara en la postura gramatical de esa «y» de la locura y de la obra, un discurso que interrogara este entredós en su indivisible unidad y en el espacio que abre no podría sino cuestionar el Límite, es decir, esa línea donde la locura es, precisamente ruptura perpetua.

Estos dos discursos, a pesar de la identidad de un contenido siempre reversible de uno a otro y demostrativo para cada uno, poseen sin duda una profunda incompatibilidad; el desciframiento conjunto de las estructuras poéticas y de las estructuras psicológicas nunca reducirá su distancia. Y, sin embargo, están infinitamente próximos uno al otro, como próximo a lo posible está la posibilidad que lo funda; y es que la *continuidad del sentido* entre la obra y la locura sólo es posible a partir del *enigma de lo mismo* que deja que aparezca lo *absoluto de la ruptura*. La abolición de la obra en la locura, el vacío al que es atraída el habla poética como hacia su desastre, es lo que autoriza entre ellas el texto de un lenguaje que les sería común. Y no hay aquí una figura abstracta, sino una relación histórica donde nuestra cultura debe interrogarse.

Laplanche llama «depresión de Jena» al primer episodio patológico de la vida de Hölderlin. Se podría meditar sobre este acontecimiento depresivo: con la crisis poskantiana, la disputa del ateísmo, las especulaciones de Schlegel y de Novalis, con el ruido de la Revolución que se oía como un cercano más allá, Jena fue de hecho ese lugar donde el espacio occidental, bruscamente, se ha excavado; la presencia y la ausencia de los dioses, su partida y su inminencia han definido en él, para la cultura europea, un espacio vacío y central donde van a aparecer, ligados en una sola interrogación, la finitud del hombre y el retorno del tiempo. El siglo XIX pasa por haberse dado la dimensión de la historia; y sólo ha podido abrirla a partir del *círculo*, figura espacial y negadora del tiempo, según la cual los dioses manifiestan su venida y el alzado de su vuelo, y los hombres su retorno al

suelo natal de la finitud. Más que en nuestra afectividad por el miedo a la nada, es en nuestro lenguaje donde la muerte de Dios ha repercutido profundamente, por el silencio que ella ha situado en su principio, y que ninguna obra, a menos que no sea sino pura charlatanería, puede recubrir. El lenguaje ha adquirido entonces una estatura soberana; surge como llegado de otra parte, de allí donde nadie habla; pero sólo es obra si, remontando su propio discurso, habla en la dirección de esa ausencia. En este sentido, cualquier obra es empresa de exhaución del lenguaje; la escatología se ha convertido en nuestros días en una estructura de la experiencia literaria; ésta, por derecho de nacimiento, es última. Char ha dicho: «Cuando zozobró el dique del hombre, aspirado por la grieta gigante del abandono de lo divino, palabras en lontananza, palabras que no querían perderse intentaron resistir el exorbitante empuje. Allí se decidió la dinastía de su sentido. He corrido hasta la salida de esa noche diluviana».

En este acontecimiento, Hölderlin ocupa un sitio único y ejemplar: ha anudado y puesto de manifiesto el vínculo entre la obra y la ausencia de obra, entre el desvío de los dioses y la perdición del lenguaje. Ha borrado de la figura del artista los signos de magnificencia que se anticipaban al tiempo, fundamentaban las certezas y elevaban cualquier acontecimiento hasta el lenguaje. Hölderlin ha sustituido la unidad épica que reinaba aún en Vasari por una partición constitutiva de cualquier obra en nuestra cultura, una partición que la vincula a su propia ausencia, a su abolición desde siempre en una locura que, de entrada, formaba parte de ella. Él es quien ha permitido que, en las pendientes de esta imposible cima adonde él había llegado y que dibujaba el *límite*, nosotros en particular, cuadrúpedos positivos, ruiniemos la psicopatología de los poetas.

## PREFACIO A LA TRANSGRESIÓN

De buen grado se cree que, en la experiencia contemporánea, la sexualidad ha recuperado una verdad de naturaleza que durante mucho tiempo habría esperado pacientemente en la sombra, y bajo diversos disfraces, que sólo nuestra perspicacia positiva nos permite hoy descifrar, antes de tener el derecho de acceder por fin a la plena luz del lenguaje. Nunca, sin embargo, la sexualidad ha tenido un sentido más inmediatamente natural ni ha conocido sin duda más «feliz de expresión» que en el mundo cristiano del pecado y de los cuerpos caídos en desgracia. Toda una mística, toda una espiritualidad lo prueban, y éstas no podrían desunir las formas continuas del deseo, de la embriaguez, de la penetración, del éxtasis y del desahogo que flaquea; sentían que todos esos movimientos se prosiguen, sin interrupción ni límite, hasta el corazón de un amor divino del que eran su último ensanchamiento y su fuente originaria de regreso. Lo que caracteriza la sexualidad moderna no es haber encontrado, desde Sade a Freud, el lenguaje de su razón o de su naturaleza, sino haber sido, y mediante la violencia de sus discursos, «desnaturalizada» —arrojada a un espacio vacío donde no encuentra sino la forma sutil del límite y donde no tiene más allá ni prolongación que el frenesí que la rompe. No hemos liberado la sexualidad, sino que, exactamente, la hemos llevado al límite: límite de nuestra conciencia, puesto que dicta finalmente la única lectura posible, para nuestra conciencia, de nuestra inconsciencia; límite de la ley, puesto que aparece como el único contenido absolutamente universal de lo prohibido; límite de nuestro lenguaje: ella dibuja la línea de espuma de lo que él apenas en el último momento puede alcanzar en la arena del silencio. Así pues, no nos comunicamos a través suyo con el mundo ordenado y felizmente pro-

fano de los animales; es más bien hendidura: no a nuestro alrededor para aislarnos o designarnos, sino para trazar el límite en nosotros y dibujarnos nosotros mismos como límite.

Tal vez se podría decir que ella reconstituye, en un mundo donde ya no hay objetos ni seres ni espacios que profanar, el único reparto que sea aún posible. No porque ofrezca nuevos contenidos a gestos milenarios, sino porque autoriza una profanación sin objeto, una profanación vacía y replegada en sí misma, cuyos instrumentos no se dirigen a nada distinto de sí mismos. Ahora bien, una profanación en un mundo que ya no reconoce sentido positivo a lo sagrado, ¿no es poco más o menos lo que se podría llamar transgresión? Ésta, en el espacio que nuestra cultura da a nuestros gestos y a nuestro lenguaje, prescribe no tanto la única manera de encontrar lo sagrado en su contenido inmediato, como la de recomponerlo en su forma vacía, en su ausencia que se vuelve por ello mismo centelleante. Lo que un lenguaje, si es riguroso, puede decir a partir de la sexualidad no es el secreto natural del hombre, no es su tranquila verdad antropológica, sino que no tiene Dios; la palabra que hemos cedido a la sexualidad es contemporánea, por el tiempo y la estructura, de aquella por la que nos hemos anunciado a nosotros mismos que Dios había muerto. El lenguaje de la sexualidad, al que Sade, desde que pronunció sus primeras palabras, hizo recorrer en un solo discurso todo el espacio en cuyo soberano se convertía de repente, nos ha izado hasta una noche en la que Dios está ausente y donde todos nuestros gestos se dirigen a esa ausencia en una profanación que de una vez la designa, la conjura, se agota en ella y se encuentra reconducida por ella a su pureza vacía de transgresión.

Hay efectivamente una sexualidad moderna: es la que, sosteniendo sobre sí misma y superficialmente el discurso de una animalidad natural y sólida, se dirige oscuramente a la Ausencia, a ese lugar preeminente donde Bataille ha dispuesto, en función de una noche que no termina de acabarse, a los personajes de *Éponine*: «En esa calma tensa, a través de los vapores de mi borrachera, me pareció que el viento aflojaba; un largo silencio emanaba de la inmensidad del cielo. El cura se arrodilló suavemente... Cantó de un modo aterrado, lentamente, como en una muerte: *Miserere mei Deus, secundum misericordiam magnam tuam*. Ese lamento de una melodía voluptuosa era muy sospechoso. Confesaba estrafalariamente la angustia ante las delicias

de la desnudez. El cura debía vencernos negándose y el mismo esfuerzo con el que intentaba zafarse lo afirmaba más aún; la belleza de su canto en el silencio del cielo lo encerraba en la soledad de una deliberada complacencia en los malos pensamientos... De este modo me soliviantó en mi tranquilidad una aclamación feliz, infinita, pero ya cercana al olvido. En el momento en que vio al cura, saliendo visiblemente del sueño en que estaba aturdida, Éponine se echó a reír, tan rápido que la risa la desternilló; se revolvió e, inclinada sobre la balaustrada, apareció sacudida como un niño. Reía con la cabeza entre las manos y el cura, que había interrumpido un cloqueo mal contenido, no alzó la cabeza, con los brazos en alto, sino ante un trasero desnudo: el viento había levantado la capa que ella en el momento en que la risa la había desarmado no había podido mantener cerrada».\*

Tal vez la importancia de la sexualidad en nuestra cultura, el hecho de que desde Sade haya estado vinculada tan frecuentemente a las decisiones más profundas de nuestro lenguaje, obedecen precisamente a esta atadura que la liga a la muerte de Dios. Muerte que no hay que entender como el final de su reino histórico, ni como la constatación por fin alcanzada de su inexistencia, sino como el espacio a partir de ahora constante de nuestra experiencia. La muerte de Dios, al suprimir de nuestra existencia el límite de lo Ilimitado, la conduce a una experiencia en la que nada puede ya anunciar la exterioridad del ser, a una experiencia por consiguiente *interior y soberana*. Pero una experiencia así, en la que estalla la muerte de Dios, descubre, como su secreto y su luz, su propia finitud, el reino ilimitado del Límite, el vacío de ese salto donde desfallece y se ausenta. En este sentido, la experiencia interior es por completo experiencia de lo *imposible* (siendo lo imposible aquello de lo que se hace la experiencia y lo que la constituye). La muerte de Dios no sólo ha sido el «acontecimiento» que ha suscitado en la forma en que la conocemos la experiencia contemporánea: dibuja indefinidamente su gran nervadura esquelética.

Bataille sabía bien qué posibilidades de pensamiento podía abrir

\* BATAILLE, G., *L'Abbé C.*, 2ª parte: *Relato de Charles C.* (París, Éd. de Minuit, 1950) in *Œuvres Complètes*, París, Gallimard, «Collection blanche», t. III, 1971, págs. 263-264. [BATAILLE, G., *El cura C.*, trad. Antonio Desmond, Icaria Editorial, Barcelona 1979, págs. 39-41.]

esta muerte, y también en qué imposibilidad comprometía al pensamiento. ¿Que quiere decir, en efecto, la muerte de Dios sino una extraña solidaridad entre su inexistencia que estalla y el gesto que lo mata? Pero, ¿qué quiere decir matar a Dios si no existe, matar a Dios *que no existe*? Quizás a la vez matar a Dios porque no existe y para que no exista: y esto es la risa. Matar a Dios para librar a la existencia de esa existencia que la limita, pero también para devolverla a los límites que esa existencia ilimitada borra (el sacrificio). Matar a Dios para devolverlo a esa nada que es y para manifestar su existencia en el corazón de una luz que hace que llamee como una presencia (es el éxtasis). Matar a Dios para perder el lenguaje en una noche ensordecedora, y porque la herida debe hacerlo sangrar hasta que brote «un inmenso aleluya perdido en el silencio sin final» (es la comunicación). La muerte de Dios no nos restituye a un mundo limitado y positivo, sino a un mundo que se resuelve en la experiencia del límite, se hace y se deshace en el exceso que lo transgrede.

Es sin duda el exceso quien descubre, ligadas en una misma experiencia, la sexualidad y la muerte de Dios; o incluso quien nos muestra, como en «el más incongruente de todos los libros», que «Dios es una prostituta». Y en esta medida el pensamiento de Dios y el pensamiento de la sexualidad se encuentran, sin duda desde Sade, pero nunca en nuestros días con tanta insistencia y dificultad como en Bataille, ligados en una forma común. Y si hubiera que dar, opuesto a la sexualidad, un sentido preciso al erotismo, sería sin duda éste: una experiencia de la sexualidad que vincula en función de sí misma la superación del límite con la muerte de Dios. «Lo que el misticismo no ha podido decir (en el momento de decirlo, desfallecer), el erotismo lo dice: Dios no es nada si no es superación de Dios en todos los sentidos del ser vulgar, en el del horror y la impureza; finalmente, en el sentido de nada...»\*

Así, en el fondo de la sexualidad, de su movimiento que nada es capaz de limitar nunca (porque es, desde su origen y en su totalidad, encuentro constante con el límite), y de ese discurso sobre Dios que

\* BATAILLE, G., *L'Erotisme*, 2.<sup>a</sup> parte: *Études diverses*, VII: *Préface de «Madame Edwarda»*, París, Éd. de Minuit, en *Œuvres Complètes*, ob. cit. 1987, págs. 262-263. [BATAILLE, G., *Madame Edwarda*, trad. Antonio Escotado, Tusquets Editores, Barcelona 1977, págs. 28-29].

Occidente ha sostenido desde hace tanto tiempo —sin darse cuenta claramente de que «no podemos añadir impunemente al lenguaje la palabra que deja atrás todas las palabras» y que estamos a través de ella situados en los límites de cualquier lenguaje posible—, una experiencia singular se dibuja: la de la transgresión. Quizás un día aparezca tan decisiva para nuestra cultura, tan enterrada en su suelo, como lo ha sido hasta hace poco, para el pensamiento dialéctico, la experiencia de la contradicción. Pero, a pesar de tantos signos dispersos, el lenguaje en donde la transgresión encontrará su espacio y su ser iluminado está casi enteramente por nacer.

Es posible, sin lugar a dudas, encontrar en Bataille los tocones calcinados de tal lenguaje, su ceniza promisoria.

\* \* \*

La transgresión es un gesto que concierne al límite; es allí, en la delgadez de la línea, donde se manifiesta el relámpago de su paso, pero quizás también su trayectoria total, su origen mismo. La raya que ella cruza podría ser efectivamente todo su espacio. El juego de los límites y de la transgresión parece estar regido por una sencilla obstinación: la transgresión salta y no deja de volver a empezar otra vez a saltar por encima de una línea que de inmediato, tras ella, se cierra en una ola de escasa memoria, retrocediendo así de nuevo hasta el horizonte de lo infranqueable. Pero este juego pone en juego muchos otros elementos más; los sitúa dentro de una incertidumbre, dentro de certidumbres de inmediato invertidas, donde el pensamiento se atranca rápidamente por querer captarlos.

El límite y la transgresión se deben entre sí la densidad de su ser: inexistencia de un límite que no se podría saltar en absoluto; vanidad a cambio de una transgresión que sólo saltaría por encima de un límite de ilusión o de sombra. Pero, ¿tiene el límite una existencia verdadera fuera del gesto que gloriosamente lo atraviesa y lo niega? ¿Qué sería él, después, y que podía ser, antes? ¿Y no agota acaso la transgresión todo lo que ella es en el instante en que salta por encima del límite, no estando por lo demás en ninguna otra parte sino en ese punto del tiempo? Ahora bien, ese punto, ese extraño cruce de seres que, fuera de él, no existen, pero que intercambian en él totalmente lo que son, ¿no es además todo lo que, por todas partes, lo desborda?

Opera algo así como una glorificación de lo que excluye; el límite abre violentamente a lo ilimitado, se encuentra de repente arrastrado por el contenido que rechaza, y realizado por esa plenitud ajena que lo invade hasta el corazón. La transgresión lleva el límite hasta el límite de su ser; lo conduce a despertarse ante su desaparición inminente, a encontrarse de nuevo en lo que excluye (más exactamente quizás a reconocerse allí por primera vez), a experimentar su verdad positiva en el movimiento de su pérdida. Y, sin embargo, en este movimiento de pura violencia, ¿hacia qué se desencadena la transgresión sino hacia lo que la encadena, hacia el límite y lo que se encuentra encerrado en él? ¿Contra qué dirige su fractura y a qué vacío le debe la libre plenitud de su ser sino a eso mismo que ella atraviesa con su gesto violento y que se aplica a anular en el trazo que borra?

Así pues, la transgresión no es al límite como el negro es al blanco, lo prohibido a lo permitido, lo exterior a lo interior, lo excluido al espacio protegido del resguardo. Está vinculada a él más bien según una relación en barrena que ninguna fractura simple puede llevar a cabo. Tal vez algo así como el relámpago por la noche, que, desde el fondo del tiempo, confiere un ser denso y negro a lo que niega, la ilumina desde el interior y de arriba abajo, le debe sin embargo su viva claridad, su singularidad desgarradora y realzada, se pierde en ese espacio que firma con su soberanía y se calla al fin habiéndole dado un nombre a lo oscuro.

Para intentar pensar esta existencia tan pura y encabestrada, pensar a partir de ella misma y en el espacio que dibuja, hay que desprenderla de sus sospechosos parentescos con la ética. Liberarla de lo que es escandaloso o subversivo, es decir, de lo que está animado por la potencia de lo negativo. La transgresión no opone nada a nada, no hace que nada se deslice al juego de la chanza, no busca quebrantar la solidez de los fundamentos; no hace que resplandezca el otro lado del espejo más allá de la línea invisible e infranqueable. Porque, precisamente, no es violencia en un mundo parcelado (en un mundo ético) ni triunfo sobre límites que borra (en un mundo dialéctico o revolucionario), ella toma, en el corazón del límite, la medida sin medida de la distancia que se abre en éste y dibuja el trazo fulgurante que lo hace ser. Nada es negativo en la transgresión. Afirma el ser limitado, afirma lo ilimitado en lo que ella brinca, abriéndolo por primera vez a la existencia. Pero se puede decir que esta afirmación no

posee nada positivo: ningún contenido puede obligarla, puesto que, por definición, ningún límite puede retenerla. Quizás no es nada más que la afirmación de la partición. Aún habría que aligerar esta palabra quitándole todo lo que pueda recordar el gesto de la cortadura, o el establecimiento de una separación o la medida de un apartamiento, y dejarle solamente lo que en ella pueda designar el ser de la diferencia.

Tal vez la filosofía contemporánea ha inaugurado, al descubrir la posibilidad de una afirmación no positiva, un descalce cuyo único equivalente se encontraría en la distinción que hizo Kant entre el *nihil negativum* y el *nihil privativum* —distinción de la que se sabe efectivamente que abrió la marcha del pensamiento crítico.\* Esta filosofía de la afirmación no positiva, es decir, de la experiencia del límite, es, creo, lo que Blanchot ha definido mediante el principio de impugnación.<sup>5</sup> No se trata aquí de una negación generalizada, sino de una afirmación que no afirma nada: en plena ruptura de la transitividad. La impugnación no es el esfuerzo del pensamiento por negar existencias o valores, es el gesto que vuelve a conducir a cada uno de ellos a sus límites, y por eso al Límite donde se realiza la decisión ontológica: impugnar es ir hasta el corazón vacío donde el ser alcanza su límite y donde el límite define el ser. Allí, en el límite transgredido, resuena el sí de la impugnación, que deja sin eco al I-A del asno nietzscheano.

Así se dibuja una experiencia que Bataille, en todos los rodeos y retornos de su obra, ha querido circunvalar, experiencia que tiene el

\* KANT, E., *Versuch den Begriff der negativen Grössen in die Weltweisheit einzuführen*, Königsberg, Johann Jacob Kanter, 1763 (*Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*, trad. R. Kempf, Primera sección: *Explication du concept de grandeur négative en général*, París, Vrin, 1980, págs. 19-20).

5. La palabra francesa *contestation*, usada de una manera tan técnica como lo hacen Blanchot y Foucault, plantea alguna dificultad de traducción. Las diversas opciones, que naturalmente excluyen el sentido de «contestación» o «respuesta», como «refutación», «impugnación» e incluso «discusión» o «protesta» pueden ser válidas. Si se ha preferido «impugnación» en lugar de «refutación» es por evitar, primero, el sentido lógico que ésta conlleva y, en segundo lugar, porque parece que lo refutado es aquello que queda anulado, es decir, negado por lo que se le opone. «Impugnar» tiene el sentido de una pugna que se dirige al interior (*in-pugnare*) de aquello que combate, primordialmente mediante la palabra, y que no predetermina más que el límite de su enfrentamiento, pero no su resolución, afirmando, de esa manera que no es positiva, y liberando ambos términos. [N. de T.]

poder de «ponerlo todo en tela de juicio (cuestionarlo), sin admitir reposo» e indicar allí donde se encuentre, lo más cerca de ella, «el ser sin demora». Nada le es más ajeno que la figura de lo demoníaco que precisamente «lo niega todo». La transgresión se abre a un mundo centelleante y siempre afirmado, un mundo sin sombra, sin crepúsculo, sin ese deslizamiento del no que muerde la fruta y le hinca en el corazón la contradicción consigo misma. Es el reverso solar de la denegación satánica; ha arrancado ligada a lo divino, o más bien abre, a partir de ese límite que indica lo sagrado, el espacio donde se ventila lo divino. Que una filosofía que se interroga sobre el ser del límite encuentre una categoría como aquélla, es evidentemente uno de los innumerables signos de que nuestro camino es una vía de retorno y de que nos volvemos cada día más griegos. Este retorno todavía no hay que entenderlo como la promesa de una tierra de origen, de un suelo primero donde nacieran, esto es, se resolvieran para nosotros, todas las oposiciones. Al reemplazar la experiencia de lo divino en el corazón del pensamiento, la filosofía desde Nietzsche sabe bien, o debería saberlo bien, que se interroga por un origen sin positividad y una abertura que ignora las paciencias de lo negativo. Ningún movimiento dialéctico, ningún análisis de las constituciones y de su suelo trascendental pueden servir de ayuda para pensar semejante experiencia, ni siquiera el acceso a esta experiencia. ¿El juego instantáneo del límite y de la transgresión sería en nuestros días la prueba esencial de un pensamiento del «origen» al que Nietzsche nos ha encomendado desde el comienzo de su obra —un pensamiento que sería, de un modo absoluto y en el mismo movimiento, una Crítica y una Ontología, un pensamiento que pensaría la finitud y el ser?

¿De qué posibilidad nos viene este pensamiento del que todo hasta el presente nos ha desviado, pero como para llevarnos hasta su retorno? ¿Desde qué imposibilidad mantiene para nosotros su insistencia? Puede decirse sin duda que nos viene de la abertura practicada por Kant en la filosofía occidental, del día en que, de un modo aún muy enigmático, articuló el discurso metafísico y la reflexión acerca de los límites de nuestra razón. El propio Kant terminó por cerrar de nuevo tal abertura en la pregunta antropológica, a la cual, a fin de cuentas, ha referido toda la interrogación crítica; y sin duda se la ha entendido en lo sucesivo como demora indefinidamente concedida a la metafísica, porque la dialéctica ha sustituido el cuestionamiento

del ser y del límite por el juego de la contradicción y de la totalidad. Para despertarnos del juego combinado de la dialéctica y de la antropología, han sido precisas las figuras nietzscheanas de lo trágico y de Dionysos, de la muerte de Dios, del martillo del filósofo, del superhombre que se acerca con pasos de paloma, y del Retorno. Pero, ¿por qué en nuestros días el lenguaje discursivo se encuentra tan desprovisto cuando se trata de mantener presentes estas figuras y de mantenerse en ellas? ¿Por qué está ante ellas reducido, o casi, al mutismo, y como obligado, para que continúen encontrando sus palabras, a dejar hablar a esas formas extremas del lenguaje que Bataille, Blanchot y Klossowski han convertido en las moradas, por ahora, y las cumbres del pensamiento?

Habrá efectivamente un día que reconocer la soberanía de estas experiencias y procurar acogerlas: no que se trate de rescatar su verdad —pretensión irrisoria, a propósito de estos discursos que son para nosotros límites—, sino de liberar por fin a partir de ellos nuestro lenguaje. Baste hoy con preguntarnos cuál es ese lenguaje no discursivo que desde hará pronto dos siglos se obstina y se rompe en nuestra cultura, de dónde viene ese lenguaje que no está acabado, ni es desde luego dueño de sí, aunque para nosotros sea soberano y nos domine desde lo alto, inmovilizándose a veces en escenas que se acostumbra a llamar «eróticas» y se volatilizan de repente en una turbulencia filosófica donde parece perder hasta su suelo.

La distribución del discurso filosófico y del cuadro en la obra de Sade obedece sin duda a leyes de arquitectura compleja. Es de hecho probable que las sencillas reglas de la alternancia, de la continuidad o del contraste temáticos sean insuficientes para definir el espacio del lenguaje en que se articulan lo que se muestra y lo que se demuestra, donde se encadenan el orden de las razones y el orden de los placeres, donde se sitúan sobre todo los sujetos en el movimiento de los discursos y en la constelación de los cuerpos. Decimos sólo que este espacio está enteramente cubierto por un lenguaje discursivo (incluso cuando se trata de un relato), explícito (incluso en el momento en que no nombra), continuo (sobre todo cuando el hilo pasa de un personaje a otro), lenguaje que entretanto no tiene sujeto absoluto, ni descubre nunca a aquel que, como último recurso, habla y no deja de *sostener* el habla desde que «el triunfo de la filosofía» fuera anunciado con la primera aventura de Justine, hasta el tránsito a la eternidad

de Juliette en una desaparición sin osario. El lenguaje de Bataille, en compensación, se desmorona sin cesar en el corazón de su propio espacio, dejando al desnudo, en la inercia del éxtasis, al sujeto insistente y visible que ha intentado mantenerlo hasta el extremo de sus fuerzas, y se encuentra como rechazado por él, extenuado en la arena de lo que ya no puede decir.

Así pues, ¿cómo es posible, tras todas estas figuras diferentes, este pensamiento que se designa apresuradamente como «filosofía del erotismo», pero en el que habría que reconocer (lo que es menos y mucho más) una experiencia esencial en nuestra cultura desde Kant y Sade —una experiencia de la finitud y del ser, del límite y de la transgresión? ¿Cuál es el espacio propio de este pensamiento y qué lenguaje puede darse? Sin lugar a dudas no tiene su modelo, su fundamento, el tesoro mismo de su vocabulario, en ninguna forma hasta ahora definida de reflexión, en ningún discurso ya pronunciado. ¿Sería de gran ayuda decir, por analogía, que habría que encontrar para lo transgresivo un lenguaje que fuera lo que la dialéctica ha sido para la contradicción? Vale más, sin duda, intentar hablar de esta experiencia, hacerla hablar en el hueco mismo del desfallecimiento de su lenguaje, allí donde precisamente las palabras le faltan, donde el sujeto que habla viene a desvanecerse, donde el espectáculo se inclina al ojo en blanco. Allí donde la muerte de Bataille acaba de situar su lenguaje. Ahora que esta muerte nos remite a la pura transgresión de sus textos, cuando éstos protegen cualquier tentativa de encontrar un lenguaje para el pensamiento del límite. Cuando sirven de morada a este proyecto en ruinas, tal vez, ya.

\* \* \*

¿No nos viene, en efecto, la posibilidad de un pensamiento así dentro de un lenguaje que precisamente nos lo hurta como pensamiento y lo reconduce hasta la imposibilidad misma del lenguaje, hasta ese límite en que llega a objeto de discusión el ser del lenguaje? Y es que el lenguaje de la filosofía está, más allá de cualquier memoria, o casi, ligado a la dialéctica; ésta, desde Kant, se ha convertido en la forma y el movimiento interior de la filosofía sólo gracias a un redoblamiento del espacio milenario en que no había dejado de hablar. Es bien sabido: la apelación a Kant no ha dejado de dirigirnos obstinadamente hacia lo más matinal que hay en el pensamiento griego.

No para recuperar allí una experiencia perdida, sino para acercarnos a las posibilidades de un lenguaje no dialéctico. La época de los comentarios a la que pertenecemos, este redoblamiento histórico del que parece que no pudiéramos escapar, no indica la velocidad de nuestro lenguaje en un campo que no tiene ya objeto filosófico nuevo, y que hay que repasar bien sin cesar y con una mirada olvidadiza y cada vez rejuvenecida, sino mucho antes el atranque, el mutismo profundo de un lenguaje filosófico que la novedad de su dominio ha expulsado de su elemento natural, de su dialéctica originaria. No es por haber perdido su objeto propio o la frescura de su experiencia, sino por haber sido repentinamente desposeída de un lenguaje que le es históricamente «natural» por lo que la filosofía de nuestros días se experimenta como un desierto múltiple: no final de la filosofía, sino filosofía que sólo puede recuperar el habla, y recuperarse en ella, en los bordes de sus límites: dentro de un metalenguaje purificado o en el espesor de las palabras encerradas en su noche, en su verdad ciega. Esta distancia prodigiosa donde se manifiesta nuestra dispersión filosófica mide, más que un desconcierto, una profunda coherencia: este apartamiento, esta real incompatibilidad, es la distancia desde cuyo fondo nos habla la filosofía. En ella se debe fijar nuestra atención.

Pero, de una ausencia tal, ¿qué lenguaje puede nacer? Y, sobre todo, ¿cuál es, pues, el filósofo que toma entonces la palabra? «¿Qué es de nosotros cuando, desintoxicados, nos enteramos de lo que somos? Perdidos entre charlatanes, en una noche, donde no podremos sino odiar la apariencia de luz que viene de charlatanerías.»\* En un lenguaje desdialéctizado, en el corazón de lo que dice, pero igualmente en la raíz de su posibilidad, el filósofo sabe que «no somos todo»; pero aprende que el propio filósofo no habita la totalidad de su lenguaje como un dios secreto y omniparlante: descubre que hay, a su lado, un lenguaje que habla y del que no es dueño: un lenguaje que se esfuerza, que embarranca y se calla y que él ya no puede mover; un lenguaje que en otro tiempo él mismo habló y que ahora se ha desprendido de él y gravita en un espacio cada vez más silencioso. Y descubre sobre todo que, en el momento mismo de hablar, no está

\* BATAILLE, G., *Somme athéologique*, I: *L'Expérience intérieure* (1943), París, Gallimard, «Collection blanche», 6.<sup>a</sup> ed., 1954, prólogo, pág. 10. [BATAILLE, G., *La experiencia interior*, trad. Fernando Savater, Ed. Taurus, Madrid, 1973, pág. 10.]

siempre alojado en el interior de su lenguaje de la misma manera; y que en el emplazamiento del sujeto hablante de la filosofía —cuya identidad evidente y charlatana nadie, desde Platón hasta Nietzsche, había puesto en tela de juicio— se ha excavado un vacío en el que se liga y se desata, se combina y se excluye una multiplicidad de sujetos hablantes. Desde las lecciones sobre Homero hasta los gritos del loco en las calles de Turín, ¿quién, pues, ha hablado ese lenguaje continuo, tan obstinadamente el mismo? ¿El Viajero o su sombra? ¿El filósofo o el primero de los no filósofos? ¿Zaratustra, su mono o ya el superhombre? ¿Dionysos, Cristo, sus figuras reconciliadas o este hombre que por fin aquí tenemos? El desmoronamiento de la subjetividad filosófica, su dispersión en el interior de un lenguaje que la desposee, pero que la multiplica en el espacio de su cavidad, es probablemente una de las estructuras fundamentales del pensamiento contemporáneo. No se trata aquí todavía de un final de la filosofía. Más bien del final del filósofo como forma soberana y primera del lenguaje filosófico. Y tal vez a todos los que se esfuerzan por mantener la unidad de la función gramatical del filósofo —al precio de la coherencia, de la existencia misma del lenguaje filosófico— se les podría oponer la ejemplar empresa de Bataille, que no ha dejado de romper en él, y con encarnizamiento, la soberanía del sujeto filosofante. Con lo que su lenguaje y su experiencia fueron su suplicio. Descuartizamiento primero y repercutido de quien habla en el lenguaje filosófico. Dispersión de estrellas que cercan una noche situada en el centro para dejar que nazcan en ella palabras sin voz. «Como un rebaño perseguido por un pastor infinito, el arremolinamiento balante que somos huiría, huiría sin fin del horror de una reducción del ser a la totalidad.»\*

Esta fractura del sujeto filosófico no sólo se ha hecho sensible por la yuxtaposición de obras novelísticas y de textos de reflexión en el lenguaje de nuestro pensamiento. La obra de Bataille lo muestra mucho más de cerca, en un perpetuo tránsito a niveles diferentes de habla, a través de un desenganche sistemático con relación al Yo que acaba de tomar la palabra, listo ya para desplegarla e instalarse en ella: desenganches en el tiempo («yo escribía esto»), o incluso «volviendo atrás, si yo rehiciera ese camino»), desenganches en la distancia que hay desde el habla a aquel que habla (diario, cuadernos de notas, poemas, relatos,

\* BATAILLE, G., *ibíd.* 2.<sup>a</sup> parte: *Le Supplice*, pág. 51 [BATAILLE, G., *ob. cit.* pág. 44].

meditaciones, discursos demostrativos), desenganches interiores a la soberanía que piensa y escribe (libros, textos anónimos, prefacios a sus propios libros, notas añadidas). Y es en el corazón de esta desaparición del sujeto filosofante donde el lenguaje filosófico se adelanta como en un laberinto, no para recuperarlo, sino para experimentar (y mediante el lenguaje mismo) su pérdida hasta el límite, es decir, hasta esa abertura en que su ser surge, pero ya perdido, enteramente derramado fuera de sí mismo, vaciado de sí hasta el vacío absoluto —abertura que es la comunicación: «En este momento la elaboración ya no es necesaria; de inmediato y desde el arrebató mismo, entro de nuevo en la noche del niño extraviado, en la angustia para regresar más allá al arrebató, y así sin otro fin que el agotamiento, sin otra posibilidad de detención que un desfallecimiento. Es el gozo que da suplicio.»\*

Es exactamente lo inverso del movimiento que ha sostenido, desde Sócrates sin duda, la sabiduría occidental: a esta sabiduría el lenguaje filosófico le prometía la unidad serena de una subjetividad que triunfaría en él, habiéndose constituido enteramente por él y a través de él. Pero si el lenguaje filosófico es eso en lo que se repite incansablemente el suplicio del filósofo y en lo que se encuentra arrojada al viento su subjetividad, entonces no solamente la sabiduría ya no puede valer como figura de la composición y de la recompensa, sino que una posibilidad se le abre fatalmente, con el vencimiento del plazo del lenguaje filosófico (aquello sobre lo que cae —la cara del dado; y aquello en lo que cae: el vacío en que el dado es lanzado): la posibilidad del filósofo loco. Es decir, que encuentra, no en el exterior de su lenguaje (por un accidente llegado de fuera, o por un ejercicio imaginario), sino en él, en el núcleo de sus posibilidades, la transgresión de su ser de filósofo. Lenguaje no dialéctico del límite que sólo se despliega en la transgresión de quien lo habla. El juego de la transgresión y del ser es constitutivo del lenguaje filosófico que lo reproduce y, sin duda, lo produce.

\* \* \*

Así, este lenguaje rocoso, este lenguaje que no se deja rodear, al que ruptura, escarpadura, perfil desgarrado le son esenciales, es un lenguaje circular que remite a sí mismo y se repliega en un cuestiona-

\* *Ibíd.*, pág. 74. [*Ibíd.*, pág. 63.]

miento de sus límites —como si no fuese nada más que un pequeño globo de noche desde el que brotara una extraña luz, que designa el vacío de donde procede y hacia el que dirige fatalmente todo lo que ilumina y toca. Tal vez es esta extraña configuración lo que da al Ojo el prestigio obstinado que le ha reconocido Bataille. De un extremo a otro de su obra (desde la primera novela hasta las *Larmes d'Éros*),\* ha valido como figura de la experiencia interior: «Cuando solicito suavemente, en el corazón mismo de la angustia, un extraño absurdo, un ojo se abre en la cima, en el centro de mi cráneo».\*\* Y es que el ojo, pequeño globo blanco encerrado en su noche, dibuja el círculo de un límite tan sólo traspasado por la irrupción de la mirada. Y su oscuridad interior, su núcleo sombrío se vierten sobre el mundo como una fuente que ve, es decir, que ilumina; pero puede decirse también que condensa toda la luz del mundo en la pequeña mancha negra del iris y que, allí, la transforma en la noche clara de una imagen. Es espejo y lámpara; irradia su luz a todo su alrededor, y, con un movimiento que, quizás, no es contradictorio, precipita esa misma luz en la transparencia de su pozo. Su globo tiene la expansión de un germen maravilloso —como la de un huevo que estallara en sí mismo hacia ese centro de noche y de extrema luz que él es y que acaba de dejar de ser. Es la figura del ser que sólo es la transgresión de su propio límite.

En una filosofía de la reflexión, el ojo obtiene de su facultad de mirar el poder de volverse sin cesar más interior a sí mismo. Detrás de todo ojo que ve, hay un ojo más tenue, tan discreto, pero tan ágil que, a decir verdad, su todopoderosa mirada roe el globo blanco de su carne; y detrás de éste hay otro nuevo, luego otros más, cada vez más sutiles, y que pronto sólo tienen ya como única sustancia la pura transparencia de una mirada. Se dirige hacia un centro de inmaterialidad donde nacen y se anudan las formas no tangibles de la verdad: el corazón de las cosas que es su sujeto soberano. En Bataille, el movimiento es al revés: la mirada, al saltar por encima del límite globu-

\* BATAILLE, G., *Les Larmes d'Éros* (Jean-Jacques Pauvert, 1961), en *Œuvres Complètes*, ob. cit., t. X, págs. 573-627. [Bataille, G., *Las lágrimas de Eros*, trad. de David Fernández, Tusquets Editores, Barcelona, 1981.]

\*\* BATAILLE, G., *Le Bleu du ciel*, en *La Expérience intérieure*, 3ª parte: «Antecedentes de suplicio o la comedia», ob. cit., pág. 101. [Bataille, G., *La experiencia interior*, ob. cit., pág. 86.]

lar del ojo, lo constituye en su ser instantáneo; lo arrastra en ese chorrear luminoso (fuente que se derrama, lágrimas que se vierten, muy pronto sangre), lo arroja fuera de sí mismo, hace que pase al límite, allí donde brota en la fulguración en seguida abolida de su ser, y no deja ya entre las manos sino la pequeña bola blanca veteada de sangre de un ojo exorbitado cuya masa globular ha apagado cualquier mirada. Y en el lugar donde se tramaba esta mirada, sólo permanece la cavidad del cráneo, un globo de noche delante del cual, arrancado, acaba de cerrar su esfera, privándolo de la mirada y ofreciendo a esta ausencia, sin embargo, el espectáculo del inquebrantable núcleo que encarcela ahora la mirada muerta. En esta distancia de violencia y de extirpación, el ojo es visto absolutamente, pero fuera de cualquier mirada: el sujeto filosofante ha sido arrojado fuera de sí mismo, perseguido hasta sus confines, y la soberanía del lenguaje filosófico es quien habla desde el fondo de esta distancia, en el vacío sin medida dejado por el sujeto exorbitado.

Pero quizás al ser arrancado sin moverse del sitio, volteado por un movimiento que lo vuelca hacia el interior nocturno y estrellado del cráneo, mostrando dentro su reverso ciego y blanco, es cuando el ojo realiza lo más esencial que hay en su juego: se cierra a la luz del día en el movimiento que manifiesta su propia blancura (ésta es de hecho la imagen de la claridad, su reflejo de superficie, pero, por lo mismo, no puede ni comunicarse con ella ni comunicarla); y dirige la noche circular del iris a la oscuridad central que ilumina con un relámpago, manifestándola como noche. El globo volteado es a la vez el ojo más cerrado y el más abierto: haciendo que su esfera gire sobre su eje, permaneciendo por consiguiente el mismo y en el mismo lugar, trastorna el día y la noche, salta por encima de su límite, pero para recuperarlo en la misma línea y al revés; y la semiesfera blanca que aparece por un instante allí donde se abría la pupila es como el ser del ojo cuando salta por encima de su propia mirada —cuando transgrede esta apertura a la luz del día por la cual se definía la transgresión de toda mirada. «Si el hombre no cerrara soberanamente los ojos, terminaría por no ver ya lo que vale la pena ser mirado.»\*

\* BATAILLE, G., *La Littérature et le mal. Baudelaire* (1957), en *Œuvres Complètes*, ob. cit., t. IX, 1979, pág. 193. [Bataille, G., *La literatura y el mal*, trad. de Lourdes Muñárriz, Ed. Taurus, Madrid, 1971, pág. 61.]

Pero lo que merece ser mirado no es ningún secreto interior, ningún otro mundo más nocturno. Arrancado del lugar de su mirada, habiendo dado media vuelta hacia su órbita, ahora el ojo ya no vierte su luz más que hacia la caverna del hueso. El volteo de su globo no revela tanto la *petite mort*<sup>6</sup> cuanto la muerte a secas, la cual experimenta allí mismo donde está, en ese surgimiento sin moverse del sitio que lo obliga a caer. La muerte no es para el ojo la línea siempre alzada del horizonte, sino en su emplazamiento mismo, en el hueco de todas sus miradas posibles, el límite que no deja de transgredir, haciéndola surgir como absoluto límite en el movimiento de éxtasis que le permite brincar al otro lado. El ojo volteado descubre el vínculo del lenguaje con la muerte en el momento en que representa el juego del límite y del ser. Tal vez la razón de su prestigio esté precisamente en que funda la posibilidad de dar un lenguaje a este juego. ¿Qué son las grandes escenas en las que se detienen los relatos de Bataille sino el espectáculo de esas muertes eróticas donde ojos volteados sacan a la luz sus blancos límites y se inclinan hacia órbitas gigantescas y vacías? Este movimiento está dibujado con singular precisión en *El azul del cielo*: uno de los primeros días de noviembre, cuando las bujías y los pábilos siembran de estrellas el suelo de los cementerios alemanes, el narrador está acostado entre las losas con Dorothee; haciendo el amor en medio de los muertos, ve a todo su alrededor la tierra como un cielo de noche clara. Y el cielo por encima de él forma una gran órbita hueca, una cabeza de muerto donde reconoce su vencimiento, por una revolución de su mirada en el momento en que el placer hace que caigan los cuatro globos de carne: «La tierra bajo el cuerpo de Dorothee estaba abierta como una tumba, su vientre se abría a mí como una tumba reciente. Nos quedamos estupefactos, haciendo el amor encima de un cementerio estrellado. Cada una de sus luces anunciaba un esqueleto en una tumba; formaban un cielo vacilante tan turbio como nuestros cuerpos enmarañados... Desabroché a Dorothee, manché su ropa interior y su pecho con la tierra fresca que estaba pegada a mis dedos. Nuestros cuerpos temblaban como dos filas de dientes castañetean una contra otra».\*

6. Expresión que Bataille utiliza muy a menudo para referirse al orgasmo. [N. de T.]

\* BATAILLE, G., *Le Bleu du ciel*, (París, Jean-Jacques Pauvert, 1957), en *Œuvres complètes*, ob. cit., págs. 481-482. [Bataille, G., *El azul del cielo*, trad. de Ramón García Fernández, Ed. Ayuso, Madrid, 1976, pág. 176.]

Ahora bien, ¿qué puede significar, en el corazón de un pensamiento, la presencia de tal figura? ¿Qué quiere decir ese ojo insistente en el que parece recogerse lo que Bataille ha designado sucesivamente como *experiencia interior*, *extremo de lo posible*, *operación cómica* o sencillamente *meditación*? Sin duda no es ya una metáfora, tal como no es metafórica en Descartes la percepción clara de la mirada o esa agudeza de espíritu que llama *acies mentis*. A decir verdad, en Bataille, el ojo volteado no significa nada dentro de su lenguaje, por la sencilla razón de que marca su límite. Indica el momento en que el lenguaje, llegado a sus confines, irrumpe fuera de sí mismo, hace explosión y se impugna radicalmente en la risa, las lágrimas, los ojos trastornados de éxtasis, el horror mudo y exorbitado del sacrificio, y mora así en el límite de este vacío, hablando de sí mismo en un lenguaje segundo donde la ausencia de un sujeto soberano dibuja su vacío esencial y fractura sin tregua la unidad del discurso. El ojo extirpado o invertido es el espacio del lenguaje filosófico de Bataille, el vacío en que se vierte y se pierde pero donde no deja de hablar —un poco como el ojo interior, diáfano e iluminado de los místicos o de los espirituales marca el punto en que el lenguaje secreto de la oración se fija y se atranca en una comunicación maravillosa que lo hace callar. Igualmente, pero de una manera invertida, el ojo de Bataille dibuja el espacio de pertenencia del lenguaje y de la muerte, allí donde el lenguaje descubre su ser en el salto por encima de sus límites: la forma de un lenguaje no dialéctico de la filosofía.

En este ojo, figura fundamental del lugar desde donde habla Bataille, y donde su lenguaje quebrado encuentra su morada ininterrumpida, la muerte de Dios (sol que cae y gran párpado que se cierra sobre el mundo), la experiencia de la finitud (surgimiento dentro de la muerte, torsión de la luz que se apaga al descubrir que el interior es el cráneo vacío, la central ausencia) y el retorno a sí mismo del lenguaje en el momento de su desfallecimiento encuentran una forma de enlace anterior a cualquier discurso, que sin duda sólo tiene equivalente en el enlace, familiar para otras filosofías, entre la mirada y la verdad o la contemplación y lo absoluto. Lo que se le desvela a este ojo que al girar sobre su eje se vela para siempre es el ser del límite: «Nunca olvidaré lo que de violento y maravilloso se vincula a la voluntad de abrir los ojos, de ver de frente lo que es, lo que ocurre».

Tal vez la experiencia de la transgresión, en el movimiento que la

arrebata hacia cualquier noche, saque a la luz del día esta relación de la finitud con el ser, ese momento del límite que el pensamiento antropológico, desde Kant, sólo designaba de lejos y desde el exterior, en el lenguaje de la dialéctica.

\* \* \*

El siglo xx habrá descubierto sin duda las categorías parientes del gasto, del exceso, del límite y de la transgresión: la forma extraña e irreductible de esos gestos sin retorno que consuman y consumen. En un pensamiento del hombre que trabaja y del hombre productor —que fue el de la cultura europea desde finales del siglo xviii—, el consumo se definía por la mera necesidad, y la necesidad se medía con el simple modelo del hambre. Prolongada ésta en la búsqueda de la ganancia (apetito de aquel que ya no tiene hambre), introducía al hombre en una dialéctica de la producción donde se leía una antropología sencilla: el hombre perdía la verdad de sus necesidades inmediatas en los gestos de su trabajo y en los objetos que creaba con sus manos, pero era allí solamente donde podía recobrar su esencia y la satisfacción indefinida de sus necesidades. Pero, sin duda, no hay que entender el hambre como el mínimo antropológico indispensable para definir el trabajo, la producción y la ganancia; sin duda, la necesidad tiene un estatuto totalmente distinto o por lo menos obedece a un régimen cuyas leyes son irreductibles a una dialéctica de la producción. El descubrimiento de la sexualidad, el cielo de irrealidad indefinida donde Sade, de entrada, la ha colocado, las formas sistemáticas de prohibición donde ahora se sabe que está presa, la transgresión de la que es en todas las culturas objeto e instrumento indican de una manera bastante imperiosa la imposibilidad de prestarle a la experiencia mayor que ella constituye para nosotros un lenguaje como aquel milenario de la dialéctica.

Quizás la emergencia de la sexualidad en nuestra cultura es un acontecimiento con valor múltiple: está ligada a la muerte de Dios y al vacío ontológico que ésta ha dejado en los límites de nuestro pensamiento; está ligada también a la aparición, todavía sorda y titubeante, de una forma de pensamiento en donde la interrogación acerca del límite sustituye a la búsqueda de la totalidad y donde el gesto de transgresión reemplaza al movimiento de las contradicciones. Finalmente, está ligada a un cuestionamiento del lenguaje a través de sí

mismo, en una circularidad que la violencia «escandalosa» de la literatura erótica, lejos de romper, manifiesta a partir del uso primero que hace de las palabras. Sólo hablada, la sexualidad es decisiva para nuestra cultura, y en la medida en que es hablada. No es nuestro lenguaje el que, desde hará pronto dos siglos, ha sido erotizado: es nuestra sexualidad la que, desde Sade y la muerte de Dios, fue absorbida por el universo del lenguaje, y desnaturalizada por él, colocada por él en ese vacío donde establece su soberanía y pone sin cesar, como Ley, límites que él mismo transgrede. En este sentido, la aparición de la sexualidad como problema fundamental marca el deslizamiento de una filosofía del hombre que trabaja hacia una filosofía del ser que habla; y así como la filosofía ha sido durante mucho tiempo segunda con relación al saber y al trabajo, hay efectivamente que admitir, no a título de crisis sino a título de estructura esencial, que ahora es segunda con relación al lenguaje. Lo de segunda no quiere decir que esté encomendada a la repetición o al comentario, sino que hace la experiencia de sí misma y de sus límites en el lenguaje y en esa transgresión del lenguaje que la conduce, como ha conducido a Bataille, al desfallecimiento del sujeto hablante. Desde el día en que nuestra sexualidad se ha puesto a hablar y se ha hablado de ella, el lenguaje ha dejado de ser el momento del desvelamiento del infinito; es en su espesor donde hacemos en adelante la experiencia de la finitud y del ser. Es en su morada oscura donde encontramos la ausencia de Dios y nuestra muerte, los límites y su transgresión. Pero tal vez se ilumine para quienes, por fin, han liberado su pensamiento de todo lenguaje dialéctico, como se ha iluminado, y más de una vez para Bataille, en el momento en que experimentaba, en el corazón de la noche, la pérdida de su lenguaje. «Lo que llamo la noche difiere de la oscuridad del pensamiento; la noche tiene la violencia de la luz. La propia noche es la juventud y la embriaguez del pensamiento.»\*

Este «atranque de habla» en que se encuentra presa nuestra filosofía, y de la que Bataille ha recorrido todas las dimensiones, quizás no es esa pérdida del lenguaje que el final de la dialéctica parecía indicar: es, más bien, el propio adentramiento de la experiencia filosó-

\* Bataille, G., *Le Coupable. La Divinité du rire. III: Rire et Tremblement*, en *Œuvres Complètes*, ob. cit., t. V, 1973, pág. 354. [Bataille, G., *El culpable*, trad. de Fernando Savater, Taurus, pág. 131.]

fica en el lenguaje y el descubrimiento de que es en él y en el movimiento en que dice lo que no puede ser dicho donde se realiza una experiencia del límite tal como la filosofía, ahora, deberá efectivamente pensarla.

Tal vez él define el espacio de una experiencia en la que el sujeto que habla, en lugar de expresarse, se expone, va al encuentro de su propia finitud y bajo cada palabra se encuentra remitido a su propia muerte. Un espacio que haría de cualquier obra uno de esos gestos de «tauromaquia» de los que hablaba Leiris, pensando en sí mismo, pero sin duda también en Bataille.\* En todo caso, es en la playa blanca del ruedo (ojo gigantesco) donde Bataille ha hecho esta experiencia, esencial para él y característica de todo su lenguaje, donde la muerte *comunicaba con la comunicación* y donde el ojo arrancado, esfera blanca y muda, podía tornarse germen violento en la noche del cuerpo, y hacer presente esa ausencia de la que no ha dejado de hablar la sexualidad, y a partir de la cual ella no ha dejado de hablar. En el momento en que el cuerno del toro (cuchillo deslumbrante que anuncia la noche en un movimiento exactamente contrario a la luz que sale de la noche del ojo) se hunde en la órbita del torero al que ciega y mata, Simone hace ese gesto que ya conocemos, y engulle un germen pálido y despellejado, restituyendo a su noche originaria la gran virilidad luminosa que acaba de realizar su mortífera acción. El ojo es devuelto a su noche, el globo del ruedo se voltea y cae: pero es el momento en que el ser precisamente aparece sin demora y en que *el gesto que salta por encima de los límites toca la ausencia misma*: «Dos globos de igual color y consistencia se habían animado con movimientos contrarios y simultáneos. Un testículo blanco de toro había penetrado en la carne negra y rosa de Simone; un ojo había salido de la cabeza del joven. Esta coincidencia, ligada hasta la muerte a una especie de licuefacción urinaria del cielo, por un momento, me devolvió a Marcelle. Me pareció, en aquel instante inasible, tocarla».\*\*

\* LEIRIS, M., *De la littérature considérée comme une tauromachie*, París, Gallimard, «Collection blanche», 1946. [Leiris, M., *Edad de hombre*, «La literatura considerada como una tauromaquia», trad. de Mauricio Wacquez, Ed. Labor, Barcelona, 1976, págs. 9-22.]

\*\* BATAILLE, G., *Historie de l'œil: sous le soleil de Séville*, en *Œuvres Complètes*, ob. cit., t. I, 1970, apéndice, pág. 598. [Bataille, G., *Historia del ojo*, trad. de Antonio Escohotado, Ed. Tusquets, Barcelona, 1978, pág. 113.]

## EL LENGUAJE AL INFINITO

Escribir para no morir, como decía Blanchot, o tal vez incluso hablar para no morir, es una tarea tan vieja sin duda como el habla. Las más mortales decisiones, inevitablemente, permanecen todavía en suspenso el tiempo de un relato. El discurso, ya se sabe, tiene el poder de retener la flecha, ya lanzada, en un retrainamiento del tiempo que es su espacio propio. Es posible efectivamente, como dice Homero, que los dioses hayan enviado las desdichas a los mortales para que puedan contarlas, y que en esa posibilidad el habla encuentre su infinito recurso; es posible de hecho que la cercanía de la muerte, su gesto soberano, su resalto en la memoria de los hombres excaven en el ser y en el presente el vacío a partir del cual y hacia el cual se habla. Pero la *Odisea*, que afirma este regalo del lenguaje en la muerte, cuenta al revés cómo Ulises ha regresado a su casa: repitiendo precisamente, cada vez que la muerte lo amenazaba, y para conjurarla, cómo —por cualesquiera ardides y aventuras— había conseguido conservar esa inminencia que, de nuevo, en el momento en que acaba de tomar la palabra, regresa en la amenaza de un gesto o en un nuevo peligro... Y cuando, extranjero en tierra de los feacios, oye por boca de otro la voz, milenaria ya, de su propia historia, es como si oyera su propia muerte: se vela el rostro y llora, con ese gesto que es el de las mujeres cuando se les lleva tras la batalla el cuerpo del héroe muerto; contra este habla que le anuncia su muerte y que se escucha en el fondo de la nueva *Odisea* como un habla de otro tiempo, Ulises debe cantar el canto de su identidad, contar sus desdichas para alejar el destino que un lenguaje anterior al lenguaje le trae. Y prosigue ese habla ficticia, confirmándola y conjurándola a la vez, en aquel espacio vecino de la muerte pero erigido contra ella donde el relato en-

cuentra su lugar natural. Los dioses envían las desdichas a los mortales para que las cuenten; pero los mortales las cuentan para que las desdichas nunca lleguen a su fin, y que su cumplimiento se sustraiga en la lejanía de las palabras, allí donde éstas que no quieren callarse, cesarán al fin. La desdicha innúmera, donación ruidosa de los dioses, marca el punto en que comienza el lenguaje; pero el límite de la muerte abre por delante del lenguaje, o más bien en él, un espacio infinito; ante la inminencia de la muerte, prosigue con una aceleración extrema, pero también vuelve a comenzar, se cuenta a sí mismo, descubre el relato del relato y aquella encajadura que bien podría no acabar nunca. El lenguaje, sobre la línea de la muerte, se refleja: halla en sí como un espejo; y para detener esa muerte que va a detenerlo, sólo tiene un poder: el de alumbrar en sí mismo su propia imagen dentro de un juego de lunas que no tiene límites. En el fondo del espejo donde vuelve a comenzar, para llegar de nuevo al punto en que es alcanzado (el de la muerte), pero para alejarla otro tanto, se percibe otro lenguaje —imagen del lenguaje actual, pero tanto más cuanto que modelo minúsculo, interior y virtual; es el canto del aeda que cantaba ya Ulises antes de la *Odisea* y antes del propio Ulises (puesto que Ulises lo oye), pero que lo cantará indefinidamente después de su muerte (puesto que para él Ulises es ya como un muerto); y Ulises, que está vivo, recibe el canto como la mujer recibe al esposo herido de muerte.

Hay tal vez en el habla una dependencia esencial entre la muerte, la prosecución ilimitada y la representación del lenguaje por sí mismo. Tal vez la configuración del espejo hasta el infinito contra la pared negra de la muerte es fundamental para cualquier lenguaje desde el momento en que ya no acepta pasar sin dejar huella. No es después de que se ha inventado la escritura como el lenguaje pretende proseguir hasta el infinito, sino que porque no quería morir nunca ha decidido un día tomar cuerpo en signos visibles e indelebles. Más bien esto: un poco retraído tras la escritura, abriendo el espacio en que ella ha podido esparcirse y fijarse, algo ha debido producirse, cuya figura, la más originaria y la más simbólica a la vez, Homero nos dibuja, y que forma para nosotros algo así como uno de los grandes acontecimientos ontológicos del lenguaje: su reflexión en espejo sobre la muerte y la constitución a partir de allí de un espacio virtual donde el habla encuentra la recurrencia indefinida de su propia imagen y don-

de una vez allí puede representarse hasta el infinito detrás de sí mismo, y, aún allí, más allá de sí mismo. La posibilidad de una obra de lenguaje encuentra en esta duplicación su pliegue originario. En este sentido, la muerte es sin duda el más esencial de los accidentes del lenguaje (su límite y su centro): del día en que uno ha hablado hacia la muerte y contra ella, para contenerla y detenerla, algo ha nacido, murmullo que se recobra y se cuenta y se redobla sin fin, según una multiplicación y un espesamiento fantásticos donde se aloja y se oculta nuestro lenguaje de hoy.

(Hipótesis que no es indispensable, y bien lejos se halla de serlo: la escritura alfabética es ya en sí misma una forma de duplicación, puesto que representa no el significado sino los elementos fonéticos que lo significan; el ideograma, por el contrario, representa directamente lo significado, independientemente del sistema fonético que es otro modo de representación. Escribir, para la cultura occidental, sería desde el principio situarse en el espacio virtual de la autorrepresentación y del redoblamiento; al significar la escritura no la cosa sino el habla, la obra de lenguaje no haría otra cosa más que avanzar más profundamente por ese impalpable espesor del espejo, suscitar el doble de ese doble que es ya la escritura, descubrir así un infinito posible e imposible, proseguir sin término el habla, conservarla más allá de la muerte que la condena, y liberar el chorrear de un murmullo. Esta presencia del habla repetida en la escritura le da sin duda a eso que llamamos una obra un estatuto ontológico desconocido en aquellas culturas en que, cuando uno escribe, es la cosa misma lo que uno designa, en su propio cuerpo, visible, obstinadamente inaccesible al mismo tiempo.)

Borges cuenta la historia del escritor condenado al que Dios concede, en el momento mismo en que se le fusila, un año de supervivencia para acabar la obra comenzada; esa obra suspendida en el paréntesis de la muerte es un drama donde precisamente todo se repite, recuperando el final (que queda por escribir) palabra por palabra el comienzo (ya escrito), pero con el objeto de mostrar que el personaje que uno conoce y que habla tras las primeras escenas no es él, sino aquel que se toma por él; y en la inminencia de la muerte, durante el año que duran el deslizamiento sobre su mejilla de una gota de lluvia, la difuminación del humo del último cigarrillo, Hladik escribe, pero con palabras que nadie podrá leer, ni siquiera Dios, el gran laberinto

invisible de la repetición, del lenguaje que se desdobra y se hace espejo de sí mismo. Y cuando ha sido encontrado el último epíteto (sin duda era también el primero puesto que el drama vuelve a comenzar) la descarga de los fusiles, habiendo partido menos de un segundo antes, hiela su silencio en el pecho.

Me pregunto si no se podría hacer, o por lo menos esbozar con el paso del tiempo, una ontología de la literatura a partir de estos fenómenos de autorrepresentación del lenguaje: tales figuras, que son en apariencia del orden del ardid o del entretenimiento, ocultan, es decir, traicionan, la relación que el lenguaje mantiene con la muerte —con ese límite al que se dirige y contra el que se alza. Habría que comenzar por una analítica general de todas las formas de reduplicación del lenguaje de las que se pueden encontrar ejemplos en la literatura occidental. Estas formas, no cabe duda, son un número finito y se debe poder levantar un cuadro universal de ellas. Su extrema discreción con frecuencia, el hecho de que están a veces ocultas y arrojadas allí como por azar o inadvertencia no deben crear ilusiones: o más bien hay que reconocer en ellas el poder mismo de la ilusión, la posibilidad para el lenguaje (cadena monocorde) de mantenerse en pie como una obra. La reduplicación del lenguaje, incluso si es secreta, es constitutiva de su ser en cuanto obra, y los signos que de ella pueden aparecer hay que leerlos como indicaciones ontológicas.

Signos a menudo imperceptibles y casi fútiles. Lo que les ocurre es que se presentan como faltas —simples rasgones en la superficie de la obra: se diría que hay allí como una involuntaria abertura en el fondo inagotable desde donde ella viene hasta nosotros. Pienso en un episodio de *La religiosa*, donde Suzanne cuenta a su corresponsal la historia de una carta (su redacción, el escondite donde la ha puesto, una tentativa de robo, su depósito por fin a un confidente que ha podido remitirla), de esta carta precisamente donde cuenta a su corresponsal etc. Prueba, con seguridad, de que Diderot se ha distraído. Pero signo sobre todo de que el lenguaje se cuenta a sí mismo: de que la carta no es la carta, sino el lenguaje que la redobla en el mismo sistema de actualidad (puesto que habla al mismo tiempo que ella y usa las mismas palabras y tiene idénticamente el mismo cuerpo: es la misma carta en carne y hueso); y, sin embargo, está ausente de él, pero no por el efecto de aquella soberanía que se le presta al escritor; más bien se ausenta de él atravesando el espacio virtual donde el lenguaje

se vuelve imagen de sí mismo y salta por encima del límite de la muerte mediante el redoblamiento de espejo. La «plancha» de Diderot no se debe a una intervención demasiado apremiante del autor, sino a la abertura misma del lenguaje en su sistema de autorrepresentación: la carta de *La religiosa* no es sino el análogo de la carta, desde cualquier punto de vista semejante a ella salvo éste: que es su doble imperceptiblemente desfasado (no llegando a ser visible el desfase más que por el rasgón del lenguaje). Se tiene en este lapsus (en el sentido exacto de la palabra) una figura muy próxima, pero exactamente inversa, de la que se encuentra en *Las mil y una noches*, donde un episodio contado por Shéhérazade cuenta cómo ésta se ha visto obligada durante mil y una noches etc. La estructura de espejo está aquí explícitamente dada: en el centro de sí misma, la obra ofrece una psique<sup>7</sup> (espacio ficticio, alma real) donde aparece como en miniatura y precediéndose a sí misma, puesto que se cuenta en medio de tantas otras maravillas pasadas, en medio de tantas otras noches. Y en esta noche privilegiada, tan semejante a las demás, un espacio se abre semejante a aquel en que ella constituye solamente un ínfimo rasgón, y descubre en el mismo cielo las mismas estrellas. Se podría decir que hay una noche de más y que mil habrían bastado; se podría decir a la inversa que falta una carta en *La religiosa* (aquella en que debería ser contada la historia de la carta que no tendría que decir ya entonces su propia aventura). De hecho, se siente efectivamente que es en la misma dimensión donde hay aquí un día de menos, allí una noche de más: el espacio mortal donde el lenguaje habla de sí mismo.

Pudiera ser que en cualquier obra el lenguaje se superponga a sí mismo en una verticalidad secreta donde el doble es exactamente el mismo excepto un matiz —*fina línea negra que ninguna mirada puede revelar salvo en esos momentos accidentales o concertados de interferencia en que la presencia de Shéhérazade se rodea de bruma, retrocede al fondo del tiempo y puede emerger minúscula en el centro de un disco brillante, profundo, virtual. La obra de lenguaje es el propio cuerpo del lenguaje que la muerte atraviesa para abrirle aquel espacio infinito donde se reflejan los dobles. Y las formas de esta su-*

7. La palabra francesa *psyché* no sólo significa alma o mente, sino también espejo. Concretamente *psyché* es un espejo que gira sobre un eje dentro de un bastidor. [N. de T.]

perposición, constitutiva de cualquier obra, sin duda sólo se pueden descifrar en esas figuras adyacentes, frágiles, un poco monstruosas en que el desdoblamiento se señala. Su alzado exacto, su clasificación, la lectura de sus leyes de funcionamiento o de transformación podrían introducir a una ontología formal de la literatura.

Tengo la impresión de que en esta relación del lenguaje con su repetición indefinida se produjo un cambio a fines del siglo XVIII —poco más o menos coincidiendo con el momento en que la obra de lenguaje se ha convertido en lo que es ahora para nosotros, es decir, en literatura. Es el momento (o falta poco para ello) en que Hölderlin se dio cuenta hasta la ceguera de que ya sólo podía hablar en el espacio marcado por el desvío de los dioses y que el lenguaje sólo le debía ya a su propio poder el mantener la muerte apartada. Entonces se dibujó por debajo del cielo esa abertura hacia la que nuestro habla no ha dejado de avanzar.

Durante mucho tiempo —desde la aparición de los dioses homéricos hasta el alejamiento de lo divino en el fragmento de *Empédocles*— hablar para no morir tuvo un sentido que nos es ahora ajeno. Hablar del héroe o como héroe, querer hacer algo así como una obra, hablar para que los demás hablen de ello hasta el infinito, hablar en función de la «gloria», era efectivamente adelantarse hacia y contra esa muerte que el lenguaje mantiene; hablar como los oradores sagrados para anunciar la muerte, para amenazar a los hombres con ese final que deja atrás cualquier gloria, era todavía conjurarla y prometerle una inmortalidad. Es, de otro modo, decir que cualquier obra estaba hecha para acabarse, para callarse en un silencio donde el Habla infinita iba a recuperar su soberanía. En la obra, el lenguaje se protegía de la muerte gracias a ese habla invisible, ese habla anterior y posterior a todos los tiempos en cuyo reflejo pronto recluso en sí mismo se convertía. La obra no manifestaba el espejo al infinito que todo lenguaje alumbra desde que se yergue verticalmente contra la muerte sin escamotearlo: ella situaba el infinito fuera de sí misma —infinito majestuoso y real del cual se convertía en espejo virtual, circular, rematado en una bella forma cerrada.

Escribir, en nuestros días, se ha acercado infinitamente a su fuente. Es decir, a ese rumor inquietante que, en el fondo del lenguaje, anuncia, cuando uno acerca un poco el oído, contra qué se resguarda uno y al mismo tiempo a qué se dirige. Como la bestia de Kafka, el

lenguaje escucha ahora en el fondo de su madriguera este rumor inevitable y creciente. Y para defenderse de él es preciso que siga sus movimientos, que se constituya en su fiel enemigo, que sólo deje ya entre ellos la delgadez contradictoria de un tabique transparente e irrompible. Hay que hablar sin cesar, tanto tiempo y tan fuerte como aquel rumor indefinido y ensordecedor —más tiempo y más fuerte para que mezclando su voz con él se llegue si no a hacerlo callar, si no a dominarlo, por lo menos a modular su inutilidad en ese murmullo sin término que se llama literatura. Tras este momento, una obra cuyo sentido sería cerrarse en sí misma para que sólo hable su gloria no es ya posible.

La aparición simultánea en los últimos años del siglo XVIII de la obra de Sade y de los relatos de terror marca poco más o menos este dato. El problema no es un parentesco en la crueldad, ni el descubrimiento de un vínculo entre la literatura y el mal. Sino algo más oscuro, y paradójico a primera vista: estos lenguajes, sacados sin cesar fuera de sí mismos por lo innúmero, lo indecible, el escalofrío, el estupor, el éxtasis, el mutismo, la pura violencia, el gesto sin palabras, y que están calculados, con la economía y la precisión más grandes, en función del efecto (hasta el punto de que se vuelven transparentes tanto como es posible a ese límite del lenguaje hacia el que se apresuran, anulándose en su escritura en favor de la simple soberanía de lo que quieren decir y que está fuera de las palabras), son muy curiosamente lenguajes que se representan a sí mismos en una ceremonia lenta, meticulosa y prolongada hasta el infinito. Estos lenguajes sencillos, que nombran y que hacen ver, son lenguajes curiosamente dobles.

Sin duda, será necesario mucho tiempo aún para saber lo que es el lenguaje de Sade, tal como permanece ante nuestros ojos: no hablo de lo que ha podido significar para ese hombre encerrado el acto de escribir hasta el infinito textos que no podían ser leídos (un poco como el personaje de Borges al mantener desmesuradamente el segundo de su muerte a través del lenguaje de una repetición que no se dirigía a nadie); sino de lo que son actualmente esas palabras y de la existencia en la que se prolongan hasta nosotros. En este lenguaje la pretensión de cualquier decir no es solamente la de saltar por encima de las prohibiciones; sino la de ir hasta el final de lo posible; el cuidadoso emplazamiento de todas las configuraciones eventuales, el dibujo, en una red sistemáticamente transformada, de todas las rami-

ficaciones, inserciones y encajaduras que permite el cristal humano para el nacimiento de grandes formaciones centelleantes, móviles e indefinidamente prolongables, el largo avance por los subterráneos de la naturaleza hasta el doble rayo del Espíritu (aquel, irrisorio y dramático, que fulmina a Justine y aquel, invisible, absolutamente lento que, sin osario, hace desaparecer a Juliette en una especie de eternidad asintótica a la muerte) designan el proyecto de devolver todo lenguaje posible, todo lenguaje por venir, a la soberanía actual de ese Discurso único que quizás nadie podrá escuchar. Todas las palabras eventuales, todas las palabras aún por nacer que son devoradas por ese lenguaje saturniano, lo son a través de tantos cuerpos consumidos en su existencia actual. Y si cada escena, en lo que muestra, está doblada por una demostración que la repite y la acredita en el elemento de lo universal, es porque en este discurso segundo se halla consumado, y en un modo distinto, no ya todo el lenguaje por venir, sino todo lenguaje efectivamente pronunciado: todo lo que ha podido ser, antes de Sade y a su alrededor, pensado, dicho, practicado, deseado, honrado, escarnecido, condenado, a propósito del hombre, de Dios, del alma, del cuerpo, del sexo, de la naturaleza, del sacerdote, de la mujer, se encuentra meticulosamente repetido (de ahí aquellas enumeraciones sin fin de orden histórico o etnográfico, que no sostienen el razonamiento de Sade, sino que dibujan el espacio de su razón) —repetido, combinado, disociado, invertido, vuelto a invertir de nuevo después, no hacia una recompensa dialéctica, sino hacia una exhaustación radical. La maravillosa cosmología negativa de Saint-Fond, el castigo que la reduce al silencio, Clairwil arrojada al volcán y la apoteosis muda de Juliette marcan los momentos de esta calcinación de todo lenguaje. El libro imposible de Sade ocupa el lugar de todos los libros —de todos esos libros que hace imposibles desde el comienzo hasta el fin de los tiempos: y bajo el evidente pastiche de todas las filosofías y de todos los relatos del siglo XVIII, bajo el doble gigantesco que no deja de tener analogía con Don Quijote, es el lenguaje en su integridad el que se encuentra esterilizado en uno y el mismo movimiento cuyas dos figuras indisociables son la repetición estricta e inversora de lo que ya se ha dicho, y el nombrar desnudo de aquello que está en el extremo de lo que se puede decir.

El objeto exacto del «sadismo» no es el otro, ni su cuerpo, ni su soberanía: es todo lo que ha podido ser dicho. Más lejos y retraído aún está

el círculo mudo en que el lenguaje se despliega: a todo ese mundo de lectores cautivos, Sade, el cautivo, le retira la posibilidad de leer. De manera que a la pregunta por saber a quién se dirigía (y se dirige desde nuestros días) la obra de Sade, no hay más que una respuesta: a nadie. La obra de Sade se sitúa en un extraño límite, que, sin embargo, no cesa de transgredir (o más bien por esta razón puesto que ella habla): se retira a sí misma —pero confiscándolo con un gesto de apropiación repetitiva— el espacio de su lenguaje; y elude no solamente su sentido (lo que no deja de hacer a cada instante) sino su ser: el juego en ella indescifrable del equívoco no es nada más que el signo, grave de otro modo, de esta impugnación que la fuerza a ser el doble de cualquier lenguaje (que repite quemándolo) y de su propia ausencia (que no cesa de manifestar). Podría y, en sentido estricto, debería continuar sin detenerse, en un murmullo que no tiene otro estatuto ontológico que el de una impugnación igual.

La ingenuidad de las novelas de terror no se encamina en otra dirección, a pesar de las apariencias. Se destinaban a ser leídas y en efecto lo eran: de *Coelina ou l'Enfant du mystère*,<sup>8</sup> publicada en 1798, se vendieron hasta la Restauración 1.200.000 ejemplares. Es decir, que toda persona que supiera leer y hubiera abierto por lo menos un libro en su vida había leído *Coelina*. Era el Libro —texto absoluto cuyo consumo ha recubierto exactamente todo el dominio de los lectores posibles. Un libro sin margen de sordera y sin porvenir, puesto que, en un solo movimiento y casi de inmediato, ha podido alcanzar lo que era su fin. Para que un fenómeno tan nuevo (y pienso que no se ha vuelto a producir nunca) fuera posible, han sido necesarias facilidades históricas. Sobre todo, ha sido necesario que el libro posea una exacta eficacia funcional y que coincida, sin veladura ni alteración, sin desdoblamiento, con su proyecto, que era muy sencillamente ser leído. Pero para novelas de ese género no se trataba de que fueran leídas por su escritura y en las dimensiones propias de su lenguaje; querían ser leídas por lo que contaban, por aquella emoción, o aquel miedo, o aquel espanto, o aquella piedad que las palabras se encargaban de transmitir, pero que debían comunicar mediante su pura y simple transparencia. El lenguaje debía tener la delgadez y la seriedad absolutas del relato; le era preciso, haciéndose tan gris como fuera posible, llevar un

8. Ducray-Duminil F.-G., *Coelina ou l'Enfant du mystère*, París, Le prieur, 1798, 3 vols.

acontecimiento hasta su lectura dócil y aterrorizada; no ser nada más que el elemento neutro de lo patético. Es decir, no se ofrecía nunca a sí mismo; no tenía, deslizado en el espesor de su discurso, ningún espejo que pudiera abrir el espacio indefinido de su propia imagen. Se anulaba más bien entre lo que decía y a quien se lo decía, tomando absolutamente en serio y según los principios de una estricta economía su papel de lenguaje horizontal: su papel de comunicación.

Ahora bien, las novelas de terror están acompañadas por un movimiento de ironía que las dobla y las desdobla. Ironía que no es una repercusión histórica, un efecto de cansancio. Fenómeno bastante raro en la historia del lenguaje literario, la sátira es exactamente contemporánea de aquello de lo que devuelve una imagen irrisoria.<sup>9</sup> Como si nacieran juntos y del mismo punto central dos lenguajes complementarios y gemelos: uno residiendo por completo en su ingenuidad, el otro en la parodia; uno no existiendo sino para la mirada que lo lee, el otro reconduciendo la fascinación tosca del lector hacia las fáciles artimañas del escritor. Pero, a decir verdad, estos dos lenguajes no son solamente contemporáneos; son interiores uno al otro, cohabitan, se cruzan incesantemente, forman una trama verbal única y algo así como un lenguaje bifurcado, vuelto contra sí en el interior de sí mismo, destruyéndose en su propio cuerpo, venenoso en su propio espesor.

La ingenua delgadez del relato está quizás efectivamente muy ligada a una anulación secreta, a una impugnación interior que es la ley misma de su desarrollo, de su proliferación, de su inagotable florecimiento. Ese «demasiado» funciona un poco como el exceso en Sade: pero éste va al acto desnudo de nombrar y al recubrimiento de todo lenguaje, mientras que aquél se apoya en dos figuras diferentes. Una es la de la plétora ornamental, donde nada se muestra si no es bajo la indicación expresa, simultánea y contradictoria de todos sus atributos a la vez: no es el arma lo que se muestra bajo la palabra y la atraviesa, sino la panoplia inofensiva y completa (llamamos a esta figura, tras un episodio a menudo reincidente, el efecto del «esqueleto sangrante»: la presencia de la muerte se manifiesta por la blancura de los huesos claqueantes y, al mismo tiempo, sobre ese esqueleto bien liso, por me-

9. Un texto como el de Bellin de la Liborlière (*Une nuit anglaise*, París, Lemarchand, 1800) quiere ser para las novelas de terror lo que *Don Quijote* para las de caballería; pero les es exactamente contemporáneo.

dio del chorrear sombrío e inmediatamente contradictorio de la sangre). La otra figura es la del «ensortijamiento al infinito»: cada episodio debe seguir al precedente según la ley simple, pero absolutamente necesaria, del crecimiento. Hay que estar siempre más cerca del momento en que el lenguaje mostrará su poder absoluto, haciendo que nazca, de todas sus pobres palabras, el terror; pero ese momento es aquel en que justamente el lenguaje no podrá ya nada, en que el aliento quedará cortado, en que deberá callarse sin ni siquiera decir que se calla. Es preciso que el lenguaje retrase hasta el infinito este límite que lleva consigo, y que marca a la vez su reino y su frontera. De ahí, en cada novela, una serie exponencial y sin fin de episodios; luego, más allá, una serie sin fin de novelas... El lenguaje del terror está consagrado a un gasto infinito, aun cuando incluso sólo se proponga alcanzar un efecto. Él mismo se ahuyenta de cualquier posible reposo.

Sade y las novelas de terror introducen en la obra de lenguaje un desequilibrio esencial: la arrojan a la necesidad de estar siempre en exceso o a falta. En exceso, puesto que el lenguaje no puede ya evitar multiplicarse en ella por sí mismo —como atacado por una enfermedad interna de proliferación; está siempre en relación consigo mismo más allá del límite, sólo habla como suplemento a partir de un desfase tal que el propio lenguaje del que se separa y que recubre aparece como algo inútil, de más, exactamente a punto de ser tachado; pero por este mismo desfase, se aligera a su vez de toda gravedad ontológica; es hasta ese punto excesivo y tan poco denso que está consagrado a prolongarse hasta el infinito sin adquirir nunca la pesadez que lo inmovilizaría. Pero, ¿acaso no es esto decir además que está a falta, o más bien que ha sido alcanzado por la herida del doble? ¿Que impugna el lenguaje para reproducirlo en el espacio virtual (en la transgresión real) del espejo, y para abrir en éste un nuevo espejo y otro aún y siempre hasta el infinito? Infinito actual del espejismo que constituye, en su vanidad, el espesor de la obra —aquella ausencia en el interior de la obra desde donde ésta, paradójicamente, se alza.

\* \* \*

Quizás eso que se debe llamar con todo rigor «literatura» tiene su umbral de existencia allí precisamente, en ese fin del siglo XVIII, cuando aparece un lenguaje que recupera y consume en su rayo cualquier

otro lenguaje, alumbrando una figura oscura pero dominadora, donde desempeñan su papel la muerte, el espejo y el doble, el arremolinamiento al infinito de las palabras.

En *La biblioteca de Babel* todo lo que puede ser dicho ha sido ya dicho: uno puede encontrar en ella todos los lenguajes concebidos, imaginados, incluso los lenguajes concebibles, imaginables; todo ha sido pronunciado, incluso lo que no tiene sentido, hasta el punto de que el hallazgo de la más mínima coherencia formal es un azar altamente improbable, cuyo favor muchas existencias, aunque encarnizadas en ello, no han recibido nunca. Y, sin embargo, por encima de todas estas palabras, hay un lenguaje riguroso, soberano, que las recubre, un lenguaje que las relata y, a decir verdad, las alumbraba: lenguaje apoyado él mismo en la muerte, puesto que en el momento de caer en el pozo del Hexágono infinito es cuando el más lúcido (el último por consiguiente) de los bibliotecarios revela que incluso el infinito del lenguaje se multiplica hasta el infinito, repitiéndose sin término en las figuras desdobladas de lo Mismo.

Es una configuración exactamente al revés que la de la Retórica clásica. Ésta no enunciaba las leyes o las formas de un lenguaje; ponía en relación dos hablas. Una, muda, indescifrable, por completo presente para sí misma y absoluta; la otra, charlatana, sólo tenía que hablar este primer habla según formas, juegos, cruces, cuyo espacio medía el alejamiento del texto primero e inaudible; la retórica repetía sin cesar, para criaturas finitas y hombres que iban a morir, el habla del Infinito que no acabaría de pasar nunca. Cualquiera figura de retórica, en su espacio propio, revelaba una distancia, pero, haciéndole señas al Habla primera, le prestaba a la segunda la densidad provisional de la revelación: mostraba. Hoy día, el espacio del lenguaje no está definido por la Retórica sino por la Biblioteca: por la empalizada hasta el infinito de lenguajes fragmentarios, que sustituyen la doble cadena de la Retórica por la línea simple, continua, monótona de un lenguaje entregado a sí mismo, de un lenguaje que está consagrado a ser infinito porque no puede apoyarse ya en el habla del infinito. Pero que encuentra en sí la posibilidad de desdoblarse, de repetirse, de alumbrar el sistema vertical de los espejos, de las imágenes de sí mismo, de las analogías. Un lenguaje que no repite ningún habla, ninguna Promesa, sino que retrasa indefinidamente la muerte abriendo sin cesar un espacio en donde es siempre el análogo a sí mismo.

Las bibliotecas son el lugar encantado de dos dificultades mayores. Los matemáticos y los tiranos, ya se sabe, las han resuelto (aunque quizás no del todo). Hay un dilema: o bien todos esos libros están ya en el Habla y hay que quemarlos; o bien le son contrarios y hay que quemarlos todavía más. La Retórica es el medio de conjurar de momento el incendio de las bibliotecas (pero lo promete para pronto, es decir, para el fin del tiempo). Y aquí tenemos la paradoja: si se hace un libro que relate todos los otros libros, ¿es él mismo un libro, o no? ¿Debe relatarse a sí mismo como si fuera un libro entre los demás? Y si él, que tenía el proyecto de ser un libro, no se relata, lo que bien podría ocurrir, ¿por qué omitirse en su relato, cuando se obligaba a decir todos los libros? La literatura comienza cuando aquel dilema es sustituido por esta paradoja; cuando el libro no es ya el espacio en que el habla toma figura (figuras de estilo, figuras de retórica, figuras de lenguaje), sino el lugar en que todos los libros están recogidos y consumados: lugar sin lugar puesto que aloja todos los libros pasados en ese imposible «volumen» que acaba de incluir su murmullo en medio de tantos otros —después de todos los otros, antes que todos los otros.

## ACECHAR EL DÍA QUE LLEGA

Descartes meditó seis días enteros. El séptimo se puede apostar que se convirtió en físico. Pero, ¿qué puede ser exactamente una reflexión anterior al día, anterior a la mañana de todos los días? ¿No una reflexión, es decir ya demasiado, sino un ejercicio del pensamiento y del lenguaje —del habla pensativa—, que retrocede más allá de la primera luz, se adelanta en dirección a aquella noche de donde viene, y se esfuerza sin romper nada por mantenerse en un lugar sin espacio en que los ojos permanecen abiertos, el oído atento, todo el espíritu alerta y las palabras movilizadas ya para un movimiento que no conocen? No cerraré los ojos, no me taparé los oídos, porque sé bien que el mediodía no está allí y que todavía está lejos.

*La Veille* de Roger Laporte no cuenta la meditación de una noche, prolongación de un trabajo comenzado hace mucho tiempo y que la noche aligera —labor de manos libres que aprende a consumirse a sí misma, a reconducir al centro de la sombra los poderes ahora desarmados del día, elevando como indicación el cuchillo de una llama que subsiste. Velar, para Laporte, no es estar siguiendo la noche, sino antecediendo la mañana, sin ningún otro «antes» que esa antelación que yo mismo soy en todos los días posibles. Y en esta noche, o más bien (porque la noche es espesa, cerrada, opaca; la noche comparte dos jornadas, dibuja límites, dramatiza el sol que restituye, dispone la luz que retiene por un momento) en este «aún no» de la mañana que es gris antes que negro, y como diáfano por su propia transparencia, la palabra neutra *vigilia*<sup>10</sup> centellea suavemente. Evoca

10. La palabra francesa *veille* no sólo significa «vela» o «vigilia», sino también «víspera». De este modo «permanecer en vela» es «acechar el día que llega», labor pro-

en primer lugar el no-sueño; es el cuerpo replegado pero tendido; es el espíritu atento a las cuatro esquinas de sí mismo y que escruta; es la espera del peligro (con sus luchas indistintas anteriores al alba), pero igualmente el sobresalto de la iluminación prometida (con el sueño por fin conciliado gracias al ascenso del día); antes incluso de que esa esperanza y ese temor, en el centro de su identidad nativa, deshagan su empuje, es la vigilancia aguda y sin rostro del *Acecho*.<sup>11</sup> Pero, a decir verdad, nadie vela en esta clase de vigilia: ninguna conciencia más lúcida que la de los Medio Dormidos, ninguna subjetividad singularmente inquieta. Lo que vela es la víspera [*veille*] —esa forma impalpable que dibuja un mañana y se dibuja de vuelta a partir de ese mañana que no está todavía ahí, que quizás no llegará nunca. Solamente eso vela, lo que dice el «aún no» del mañana: la vigilia es *el día que precede*. O mejor: es lo que precede a cada jornada, a toda jornada posible y a ésta en que hablo precisamente, desde donde hablo, puesto que mi lenguaje asciende desde ella hasta lo que anticipa sobre ella. La víspera no es el otro día, el anterior; es hoy, ahora mismo, esta carencia y a la vez este exceso que bordea, que desborda el día y de donde no cesa de venir, el que tal vez no cesará nunca de haber venido aún. Lo que está al acecho en esta vigilancia de la vigilia no es el yo, es el retroceso del día.

La experiencia (palabra demasiado cargada de contenido para designar tal transparencia alerta sobre sí misma, pero, ¿qué otra emplear que no ensordezca aquel silencio que está a la escucha?), la experiencia que lleva a cabo aquí Roger Laporte, es fácil distinguirla de otros ejercicios que son, también ellos, de vigilancia. Se la podría oponer exactamente a ese recurso del alma que encuentra en Dios su *feste Burg* [fortaleza];<sup>12</sup>

---

pia de la vigilia, que entonces se convierte en víspera de ese día que aguarda. Por otro lado, ni *veille* ni ninguna palabra francesa es neutra, y tal vez Foucault se refiere al neutro del que habla Blanchot, que no es un género sino más bien una relación. [N. de T.]

11. *Guet* y *guetter* se traducen aquí por «acecho» y «acechar», pero hay que recordar que ambas palabras francesas proceden del alemán *warten* [esperar, aguardar], la que a su vez está en el origen de las castellanas «guarda», «guardar» y «aguardar». Si lográramos pensar que aguardar supone también guardar, *guet* debería traducirse por «guarda», y el título en castellano de este artículo de Foucault sería: «A-guardar el día que llega». [N. de T.]

12. Alusión al luteranismo a través de las primeras palabras de su himno: *Ein feste Burg ist unser Got / ein gute Wehr und Waffen...* [Una fortaleza es nuestro Dios, una buena defensa y armamento...]. [N. de T.]

que toma conciencia de que allá lejos hay un torreón abierto a todas las miradas y un buen atisbador agazapado tras sus muros; que se despierta solamente con la certeza de que hay un velador absoluto, gracias a cuya vigilancia puede encontrar su reposo y medio dormirse. Se podría también oponer semejante vigilia a la de san Juan de la Cruz —a la salida furtiva del alma que se escapa del guardián amodorrado y que, trepando por la escala secreta hasta la almena del atisbo, va a exponerse a la noche. En el centro de esta sombra se enciende una luz, que «guía con más seguridad que la luz de mediodía»: conduce sin error ni desvío hasta el Amado, hasta el rostro radiante donde se prosterna, olvidando la inquietud ahora irrisoria del día que va a despuntar.

Hay que leer el texto de Roger Laporte dejando a un lado, al menos durante un tiempo, a esos atisbadores y esas vigiliadas donde la espiritualidad occidental ha encontrado tan a menudo sus recursos metafóricos. Acaso un día habrá que preguntarse, sin embargo, lo que puede significar, en una cultura como la nuestra, el prestigio de la Vigilia, de esos ojos abiertos que abren y conjuran la noche, de esa resistencia atenta que hace que el sueño sea sueño, que el ensueño se convierta en quimera, pero también destino balbuciente y que la verdad centellee en la luz. En el despertar con el día, en la vigilia que mantiene su claridad en medio de la noche y en contra del sueño de los demás, Occidente ha dibujado sin duda uno de sus límites fundamentales; ha trazado un reparto de donde nos llega sin cesar esta pregunta que mantiene abierto el espacio de la filosofía: ¿en qué consiste, pues, aparecer? Reparto casi impensable, puesto que sólo se puede pensar ni hablar después de él: no es posible pensarlo, reconocerlo y prestarle palabras más que una vez llegado plenamente el día y devuelta la noche a su incertidumbre. De manera que *no* podemos *ya* pensar sino esta disposición —bastión de nuestra necesidad: *nún no* pensamos.

El texto de Roger Laporte se despliega en esa distancia al pensamiento en que sin duda nos encontramos desde el origen; no busca ni reducirla ni medirla, ni siquiera recorrerla; sino acogerla más bien, abriéndose a la abertura que es, aguardándola según un deseo que, absolutamente, la gobierna. No es, pues, ni un texto de filosofía, ni tampoco un texto de reflexión: porque reflexionar sobre esta distancia sería recuperarla en sí, prestarle sentido a partir de una subjetivi-

dad soberana, hacerla caer en la desmesura gramatical del Yo [*Je*]. Así pues, ¿cuál es ese discurso, tan próximo y tan lejano al pensamiento, tan exento de la reflexión, pero limpio también de cualquier ceremonia ficticia? ¿Qué puede ser, en su ser mismo, semejante lenguaje? Podremos decir: uno de los más originales que sea dado leer en nuestro tiempo; uno de los más difíciles, pero el más transparente, el más próximo a ese día del que nos reitera, en contra de tantos pájaros chillones, que aún no ha llegado. Diciendo esto, sabemos que no decimos nada. Pero, ¿cómo hablar en términos de reflexión, de mero lenguaje que, fuera de la reflexión, se encamine indefinidamente hacia el pensamiento? Tratamos aquí con una obra absolutamente en suspenso, una obra que no tiene otro suelo que aquella abertura, aquel vacío que excava a partir de sí misma cuando se reserva el lugar que al caminar esquivo bajo sus pasos.

Por eso esta vigilia del día (es el propio día el que, retraído sobre sí, vela, acechando en su vigilancia ese día que es él mismo y cuya irremediable antelación, con un signo, indica) no se resguarda en ninguna fortaleza; a diferencia de la espiritualidad luterana o la mística de los españoles, el acecho se hace aquí a campo abierto. Los únicos muros son los de la transparencia que se empaña o se acrisola. La sola distancia sin cuerpo prepara sus trapacerías. La inminencia puede llegar de cualquier parte; el horizonte no tiene ni relieve ni ofrece escapatorias. En un sentido, todo es visible, porque no hay punto de vista, vuelta de perfil, perspectiva que se apiñe a lo lejos; pero, a decir verdad, nada es visible, puesto que lo cercano es por otra parte lejano en esa borradora cuidadosa y atenta de cualquier acomodo. Este extraño familiar está aquí, o bien, lo que nos devuelve a lo mismo, allá lejos. Amenazante y conjurado. Pero, ¿qué es exactamente esta presencia? Aquello cuyo peligro se experimenta, ¿es un arma o una caricia? ¿Amenaza o consuelo, amigo enemigo? *Él*.<sup>13</sup>

Así pues, tal vez no hay que ceder a la tentación más fácil y preguntarse enseguida quién es este *él* cuya insistencia itálica recorre todo el texto de Roger Laporte. No es que haya que poner aparte, ni siquiera un instante, la pregunta ni intentar acercarse a ella por medio

13. *Il* es el pronombre personal «masculino» de tercera persona, pero no se debe olvidar que aparece también como sujeto de los verbos «impersonales», como *il faut*, *il y a* o *il pleut*. [N. de T.]

de desvíos o rodeos; precisamente hay que mantenerla a distancia, y en esa distancia dejarla que llegue a nosotros con el lenguaje que le es propio —con aquella escritura límpida, acuática, casi inmóvil cuya transparencia deja ver con detalle todas las oscilaciones que la animan o más bien la recorren mortalmente, en aquella escritura purificada de cualquier imagen, sin duda con el fin de que permanezca sólo visible, pero nunca del todo al desnudo, nunca del todo rodeada, la profunda metáfora sobre la que reposa cualquier lenguaje en camino hacia el pensamiento: la de la distancia.

¿Cuál es, pues, esa cercanía de la distancia? ¿Cercanía que se pierde en su profundidad, alejamiento que él mismo se abole en la cercanía? Se diría una historia del lenguaje en el espacio, como la crónica de ese lugar, familiar por nativo, pero extraño puesto que uno no regresa nunca del todo a él, donde nacen las palabras y donde no cesan de ir a perderse. ¿Es esto un relato que ha compuesto Roger Laporte? Mas bien sería lo contrario; porque a decir verdad en él no pasa nada; pero, acabado el texto, descontada de todo acontecimiento posible se suelta —se encuentra más exactamente ya suelta— una capa líquida, luminosa, que ha llevado al escritor hasta el extremo en que se calla, y que al mismo tiempo se le anuncia próxima, como una mañana completamente cercana y como una fiesta. Proust conducía su relato hasta el momento en que da comienzo, con la liberación del tiempo repetido, aquello que le permite contarlo; de modo que la ausencia de la obra, si está inscrita en vaciado a lo largo de todo el texto, la carga con todo lo que la hace posible y la hace ya vivir y morir en el puro momento de su nacimiento. Aquí, la posibilidad de escribir, alcanzándose e impugnándose sin respiro mediante un movimiento difícil donde se cruzan la amenaza, la astucia, la resistencia, el fingimiento, la espera disfrazada, no conduce finalmente sino a una ausencia de obra sin concesiones, pero que se ha vuelto tan pura, tan transparente, tan libre de cualquier obstáculo y de la grisalla de palabras que difuminaría su irradiación, que es esta misma ausencia —un vacío sin niebla donde ella centellea como la obra prometida: casi allí por fin, llevada por el momento que va a venir, o quizás incluso presente desde hace mucho tiempo, anterior de hecho a aquella palabra de la Promesa, desde el momento en que se anuncia, al comienzo del texto, que: «Él ha desaparecido».

La obra de Laporte haría pensar más bien por su configuración

en Zaratustra —en su retiro inicial, en sus acercamientos sucesivos al sol y a los hombres, en sus retrocesos, en los peligros que conjura o de los que hace que reine su amenaza, en esa última mañana en que la aurora trae la inminencia del Signo, ilumina la cercana presencia de la obra, domina el vuelo de las palomas y anuncia que ahí está finalmente la primera mañana. Pero Laporte, sin embargo, no hace la experiencia del retorno ni la de la eternidad, sino de algo más arcaico aún: dice la repetición de lo que todavía no ha tenido lugar nunca, como la oscilación sin moverse del sitio de un tiempo que no ha sido inaugurado. Acaso Laporte cuenta lo que ha pasado durante los diez años de soledad en que, antes de descender hacia los hombres y de *tomar* la palabra, Zaratustra, cada mañana, esperaba el sol que ascendía. Pero, ¿es posible hacer el relato de lo que se repite antes del tiempo y no se da bajo ninguna otra forma que no sea la pura posibilidad de escribir?

A decir verdad, este *él* del que nos habla el texto de Laporte no es el lenguaje realizando su ser, ni la escritura llegando finalmente a ser posible. A través de esta posibilidad, como a través de una reja o de una claraboya, es como *él* centellea, proyectando sobre el texto bandas grises de ausencia o de retroceso entre las playas blancas de la proximidad. Pero *él* es además quien retiene cualquier escritura mediante una vecindad demasiado expresiva y la libera cuando *él* se aleja. De modo que las páginas más traslúcidas son tal vez aquellas donde se marca más profundamente la ausencia, y las más sombrías aquellas donde se agazapa lo más cerca posible de ese sol obrero pero inaccesible. Sin duda la escritura incesantemente tiene tratos con *él*; *él* la saca de quicio y la mina; *él* es su don pero también la fuerza que la sustrae. La escritura en Laporte no tiene, pues, la función de mantener el tiempo o transformar en piedra la arena del habla; abre por el contrario la inestabilidad de una distancia. En efecto, en la escritura la distancia del *él* (hay que entender la distancia al comienzo de la cual *él* centellea y la distancia que precisamente constituye, en su infranqueable transparencia, el ser de ese *él*) se acerca infinitamente, pero ella acerca como distancia y en lugar de abolirse se abre y se mantiene abierta. Aparece allí muy retrasada en una lejanía sin indicaciones donde, absolutamente a distancia, es como la proximidad perdida: cercana por consiguiente puesto que hace señas entre las palabras y hasta en

cada una de ellas. Nada es más inminente que esta distancia que envuelve y sostiene lo más cerca de mí mismo cualquier horizonte posible.

Dentro de semejante alternancia, las artimañas y las promesas de una dialéctica no desempeñan ningún papel. Se trata de un universo sin contradicción ni reconciliación, un universo de la pura amenaza. Todo el ser de esta amenaza consiste en acercar, acercar indefinidamente en una desmesura que no puede soportarse. Y, sin embargo, a ella no se le puede asignar ningún núcleo de peligro positivo; no hay nada que amenace en el corazón de esta inminencia, sino ella misma y sólo ella en su vacío perfecto. De modo que, en su forma extrema, este peligro no es nada más que su propio alejamiento, el retraimiento en que se ampara, haciendo que irradie, a lo largo de toda la distancia que ha abierto, la amenaza, sin ley ni límite, de su ausencia.

¿Se podría decir que esta ausencia, peligrosa como la más cercana de las amenazas, sería, en el orden empírico, algo así como la muerte o la sinrazón? Nada permite pensar que la muerte o la locura hayan sido más ajenas a la experiencia de Laporte que a las de Nietzsche o Artaud. Pero quizás estas figuras fijadas y familiares no tienen para nosotros insistencia más que en la medida en que toman prestada su amenaza de aquel puro peligro donde *él* se anuncia (y, en ese sentido, sería conjurarlas a que se mantengan en su inminencia con *él*). La locura y la muerte dominan desde lo alto nuestro lenguaje y nuestro tiempo porque ellas se elevan sin cesar sobre el fondo de esa distancia, y porque *él* permite, en aquel «aún no» de su presencia, pensarlas como límites y como fin. El espacio que recorre Laporte (en medio del cual es alcanzado por el lenguaje) es aquel donde el pensamiento, indefinidamente, va hacia lo impensado que centellea ante él, y en silencio sostiene su posibilidad. Impensado que no es el oscuro objeto por conocer, sino más bien la apertura misma del pensamiento: eso en lo que, inmóvil, no cesa de esperar, permaneciendo al acecho en este adelanto sobre su propio día que de hecho hay que llamar «vigilia». De ahí, la preocupación de Laporte —preocupación griega y nietzscheana— por pensar no «verdad», sino «justo»: es decir mantener el pensamiento en una distancia a lo impensado que le permita ir hacia ello, replegarse sobre ello, dejarlo venir, acoger su amenaza con una espera valerosa y pensante. En una espera en que la escritura es posible y que la escritura dirige a su promesa.

Pero ¿no es esto todavía captar ese *él* absolutamente anónimo en una forma demasiado positiva que es la de asignarle como ser la apertura misma del pensamiento y fijarle como lugar el lenguaje de un habla pensativa? Porque precisamente no cesa de amenazar al pensamiento por medio del lenguaje y de acallar además cualquier habla en la inminencia de un pensamiento. ¿No puede uno darse cuenta de que brilla y se sustrae en el entredós del lenguaje y el pensamiento —no siendo ni éste, ni aquél, no siendo su unidad como tampoco su oposición? No es posible verlo pestañear en el fondo de ésta y del habla y el lenguaje —puro espacio vacío que los separa pero sin intermediario, que enuncia a la vez su identidad y el hueco de su diferencia, que permite decir, en términos de ontología, que pensar y hablar son *lo mismo*. Por eso, en la apertura mantenida de esta identidad, algo así como una Obra podrá hacer que centellee su esfera (ahora bien, redondeado por el baile en el mediodía nietzscheano): «absolutamente inaparente y en secreto aún para sí, *él* se elevará en la pureza de su propia gloria: de la obra del todo solitaria, porque es suficiente por sí misma, recibiré mi día de asueto».

Se puede comprender en qué espacio general se encuentra situado el libro de Laporte. El redescubrimiento, desde Nietzsche (pero oscuramente quizás desde Kant), de un *pensamiento* que no se puede reducir a la filosofía porque es, más que ella, originario y soberano (*arcaico*), el esfuerzo por hacer, a propósito de este pensamiento, el relato de su inminencia y de su retroceso, de su peligro y de su promesa (es Zaratustra, pero es la experiencia de Artaud, y toda la obra, o casi, de Blanchot), el esfuerzo por zarandear el lenguaje dialéctico que devuelve a la fuerza el pensamiento a la filosofía, y por dejar a este pensamiento el juego sin reconciliación, el juego absolutamente transgresor de lo Mismo y de la Diferencia (es quizás así como hay que comprender a Bataille y las últimas obras de Klossowski), la urgencia de pensar en un lenguaje que no sea empírico, la posibilidad de un lenguaje del pensamiento —todo ello marca con piedras y signos un camino donde la soledad de Laporte es la misma que la del Velador; está solo en su vigilia (así pues, ¿quién podría tener los ojos abiertos en su lugar?) pero esta vigilia se cruza con otras vigilancias: la de los buenos acechadores cuya espera multiplicada traza en la sombra el dibujo sin rostro aún del día que llega.

## DISTANCIA, ASPECTO, ORIGEN

Se mide la importancia de Robbe-Grillet por la pregunta que su obra plantea a cualquier obra que le sea contemporánea. Pregunta profundamente *crítica*, que atañe a posibilidades del lenguaje; pregunta que, a menudo, los ratos libres de los críticos tergiversan en interrogación maligna acerca del derecho a utilizar un lenguaje distinto —o cercano. A los escritores de *Tel Quel* (la existencia de esta revista ha cambiado algo en la región en que se habla, pero, ¿qué?) se les suele objetar (poner por delante de ellos y enfrente) a Robbe-Grillet: quizás no para hacerles un reproche o mostrar una desmesura, sino para sugerir que en ese lenguaje soberano, tan obsesionante, más de uno, que pensaba poder escapar, ha encontrado su laberinto; y que en ese padre ha encontrado una trampa donde permanece cautivo, cautivado. Y ya que ellos mismos, después de todo, apenas si hablan en primera persona sin tomar como referencia y apoyo ese Él mayor...

No quiero evidentemente añadir a las siete proposiciones que Sollers ha adelantado sobre Robbe-Grillet (situándolas casi en la cabecera de la revista, como una segunda «declaración», cercana a la primera e imperceptiblemente desplazada) una octava, última o no, que justificara, bien o mal, las otras siete; sino procurar hacer legible, en la claridad de estas proposiciones, de este lenguaje vuelto de frente, una relación que esté un poco retraída, interior a lo que dicen, y como diagonal respecto a su dirección.

Se dice: hay en Sollers (o en Thibaudeau, etc.) figuras, un lenguaje y un estilo y temas descriptivos que están imitados o tomados prestados de Robbe-Grillet. Diría más gustosamente: hay en ellos, tejidos en la trama de sus palabras y presentes ante sus ojos, objetos que sólo le deben su existencia y su posibilidad de existencia a Robbe-Grillet.

Pienso en aquella balaustrada de hierro cuyas formas negras, redondeadas («los barrotes simétricos, curvos, redondos, doblados, negros») limitan el balcón de *Le Parc*\* y lo abren como una vidriera a la calle, a la ciudad, a los árboles, a las casas: objeto de Robbe-Grillet que se recorta en sombras sobre la tarde aún luminosa —objeto visto sin cesar, que articula el espectáculo, pero objeto negativo desde el que se extiende la mirada un poco flotante, gris y azul, hacia esas hojas y esa figura sin fuste, que quedan por ver, un poco más allá, en la noche que llega. Y tal vez no es indiferente que *Le Parc* despliegue más allá de esa balaustrada una distancia que le es propia; ni que se abra a un paisaje nocturno donde se invierten en un centelleo lejano los valores de sombra y de luz, que, en Robbe-Grillet, recortan las formas en mitad del pleno día: al otro lado de la calle, a una distancia incierta y que la oscuridad hace más dudosa aún, «un gran apartamento muy claro» excava una galería muda, accidentada, desigual —gruta de teatro y de enigma más allá de los arabescos de hierro obstinados en su presencia negativa. Hay quizás aquí, de una a otra obra, la imagen, no de una mutación, no de un desarrollo, sino de una articulación discursiva; habrá de hecho un día que analizar los fenómenos de esta clase con un vocabulario que no sea el de las influencias y los exorcismos, tan familiar a los críticos y curiosamente embrujado.

Antes de regresar a este tema (del que confieso que forma lo esencial de mi propósito), querría decir dos o tres cosas sobre las coherencias de este lenguaje común, hasta cierto punto, a Sollers, a Thibaudeau, a Baudry, a otros quizás también. No ignoro lo injusto que es hablar de manera tan general, y que uno está atrapado de antemano en el dilema: el autor o la escuela. Me parece, sin embargo, que las posibilidades del lenguaje en una época dada no son tan numerosas que no se puedan encontrar isomorfismos (posibilidades, pues, de leer muchos textos que en su desarrollo se incluyen a sí mismos [*en abîme*]) y que no se pueda dejar su escenario abierto para otros que aún no han escrito u otros que uno todavía no ha leído. Porque tales isomorfismos no son «concepciones del mundo», son pliegues interiores al lenguaje; las palabras pronunciadas, las frases escritas pasan por ellos, incluso si añaden arrugas singulares.

\* SOLLERS, P., *Le Parc*, París, Éd. du Seuil, 1961.

1) Sin duda, algunas figuras (o tal vez todas) de *Le Parc*, de *Une cérémonie royale*\* o de *Images* carecen de volumen interior, aligeradas del núcleo sombrío, lírico, del centro retirado pero insistente cuya presencia ya había conjurado Robbe-Grillet. Pero, de una manera bastante extraña, tienen un volumen —su volumen— a su lado, por encima y por debajo, por todas partes, a todo su alrededor: un volumen en perpetua desinserción, que flota o vibra en torno a una figura señalada, pero nunca fijada, un volumen que se adelanta o se sustrae, excava su propia lejanía y brinca hasta los ojos. Verdaderamente estos volúmenes satélites y como errantes no manifiestan de la cosa ni su presencia ni su ausencia, sino más bien una distancia que de una vez la mantiene lejos al fondo de la mirada y la separa incorregiblemente de sí misma; distancia que le pertenece a la mirada (y parece, pues, imponerse a los objetos desde el exterior de los objetos) pero que a cada instante se renueva en el más secreto corazón de las cosas. Ahora bien, estos volúmenes que son el interior de los objetos en el exterior de sí mismos, se cruzan, se interfieren unos con otros, dibujan formas compuestas que sólo tienen un rostro y se esquivan por turno: así, en *Le Parc*, ante los ojos del narrador, su habitación (acaba de dejarla para ir al balcón y ella flota a su lado, afuera, en una vertiente irreal e interior) comunica su espacio a un pequeño cuadro que está colgado en una de las paredes; éste se abre a su vez detrás del lienzo, derramando su espacio interior en un paisaje de mar, en la arboladura de un barco, en un grupo de personajes cuyos vestidos, fisonomías y gestos algo teatrales se despliegan siguiendo grandezas tan desmesuradas, tan poco sujetas a la medida en todo caso del cuadro que las encierra que uno de esos gestos vuelve imperiosamente a la actual posición del narrador en el balcón. O quizás de otro que hace el mismo gesto. Porque este mundo de la distancia no es de ninguna manera el del aislamiento, sino el de la identidad asilvestrada, el de lo Mismo en el momento de su bifurcación, o en la curva de su retorno.

2) Este medio, seguramente, hace pensar en el espejo —en el espejo que les da a las cosas un espacio fuera de ellas y trasplantado, que multiplica las identidades y mezcla las diferencias en un lugar im-

\* Thibaudeau, J., *Une cérémonie royale*, París, Éd. de Minuit, 1957.

palpable que nadie puede desanudar. Recuérdese precisamente la definición del Parque, el «compuesto de lugares muy bellos y muy pintorescos»: cada uno ha sido entresacado de un paisaje diferente, desplazado fuera de su lugar natal y transportado igual o casi igual, en esa disposición en que «todo parece natural exceptuado el conjunto». Parque, espejo de volúmenes incompatibles. Espejo, parque sutil donde los árboles distantes se entrecruzan. Bajo estas dos figuras provisionales se está abriendo un espacio difícil (a pesar de su ligereza), regular (bajo su aparente ilegalidad). Pero, ¿de qué está hecho, si no lo está de reflejo o de sueño, de imitación o de deseo? De ficción diría Sollers; pero dejemos de momento esta palabra tan pesada como ligera.

Preferiría tomar prestada de Klossowski una palabra muy bella: simulacro. Se podría decir que si, en Robbe-Grillet, las cosas se encabezonan y se obstinan, en Sollers se simulan; es decir, siguiendo el diccionario, que son la imagen de sí mismas (la vana imagen), su espectro inconsistente, su pensamiento engañoso; se representan fuera de su presencia divina, pero sin embargo le hacen señas —objetos de una piedad que se dirige a la lejanía. Pero habría quizás que escuchar la etimología con más atención: ¿no es simular «venir juntos»,<sup>14</sup> estar al mismo tiempo en sí, y desplazado de sí?; ¿ser sí mismo en ese otro lugar que no es el emplazamiento del nacimiento, el suelo natal de la percepción, sino una distancia sin medida, en el exterior más cercano? Ser fuera de sí, consigo, en un «con» donde se cruzan los que están lejos. Pienso en el simulacro sin fondo y perfectamente circular de *Une cérémonie royale*, o en ese otro, dirigido también por Thibaudeau, del *Match de football*: el partido de fútbol apenas despegado de sí mismo por la voz de los locutores encuentra en ese parque sonoro, en ese ruidoso espejo, su lugar de encuentro con muchas otras palabras reflejadas. Tal vez en esta dirección es como hay que entender lo que el propio Thibaudeau dice cuando opone otro teatro al teatro del tiempo, el del espacio, apenas dibujado hasta ahora por Appia y Meyerhold.

3) Así pues, nos las habemos con un espacio desplazado, a la vez retraído y adelantado, nunca del todo al mismo nivel; y, a decir verdad, en él no es posible ninguna intrusión. En Robbe-Grillet, los espectadores son hombres en pie y marchando, o al acecho, acechan-

14. Véase la nota de la página 185. [N. de T.]

do las sombras, las huellas, los obstáculos y los desplazamientos; penetran, han penetrado ya, en el centro de las cosas que se les presentan de perfil, girando a medida que las rodean. Los personajes de *Le Parc*, de *Images*, están sentados, inmóviles, en regiones algo desenganchadas del espacio, como en suspenso: terrazas de café, balcones. Regiones separadas, pero, ¿mediante qué? Sin lugar a dudas, nada más que por una distancia, su distancia; un vacío imperceptible, pero que nada puede reabsorber, ni rellenar, una línea que no se cesa de saltar por encima sin que se borre, como si, por el contrario, fuera cruzándola sin parar como se la marcara aún más. Porque este límite no aísla dos partes del mundo: un sujeto y un objeto o las cosas frente al pensamiento; es más bien la relación universal, la muda, laboriosa e instantánea relación por la que todo se anuda y se desanuda, por la que todo aparece, centellea y se extingue, por la que en el mismo movimiento las cosas se dan y se escapan. Sin duda es el papel que desempeña, en las novelas de J.-P. Faye, la forma obstinadamente presente del corte (lobotomía, frontera interior de un país) o en las *Images* de Baudry, la transparencia infranqueable de los cristales. Pero lo esencial en esta distancia milimétrica como una línea no es que excluya, lo esencial es más fundamentalmente que abre; libera, por ambos lados de su lanza, dos espacios que poseen el secreto de ser el mismo, de estar por completo aquí y allá; de estar donde están a distancia; de ofrecer su interioridad, su tibia caverna, su rostro de noche fuera de sí mismos y, sin embargo, en la más cercana vecindad. En torno a este invisible cuchillo todos los seres giran como sobre un eje.

4) Esta torsión tiene la propiedad maravillosa de restablecer el tiempo: no para hacer que cohabiten sus formas sucesivas en un espacio de recorrido (como en Robbe-Grillet) sino para dejarlas llegar más bien en una dimensión sagital —flechas que atraviesan el espesor ante nosotros. O, más aún, ellas vienen fuera de quicio, no siendo ya el pasado el suelo sobre el que estamos ni una ascensión hacia nosotros bajo las especies del recuerdo, sino, por el contrario, *viniendo inesperadamente* a pesar de las más viejas metáforas de la memoria, arribando desde el fondo de la distancia tan próxima y con ella: adquiere una estatura vertical de superposición donde lo más antiguo es paradójicamente lo más cercano a la cima, línea divisoria [*de faite*] y línea de fuga [*de fuite*], sitio privilegiado de trasposición. De esta cu-

riosa estructura se tiene un dibujo preciso y complejo al comienzo de *Images*: una mujer está sentada en una terraza de café; tiene delante los grandes ventanales de un inmueble que la domina; y a través de estas masas de hielo le llegan sin discontinuidad imágenes que se superponen, mientras que sobre la mesa está posado un libro cuyas páginas ella desliza rápidamente entre pulgar e índice (de atrás adelante, al revés, pues): aparición, borradura, superposición que responde de una manera enigmática, en el momento en que ella mantiene los ojos bajos, por las imágenes vítreas que se acumulan encima de ella cuando levanta los ojos.

5) Desplegado al lado de sí mismo, el tiempo de *La Jalousie*\* y de *Le Voyeur*\*\* deja huellas que son diferencias, es decir, finalmente un sistema de signos. Pero el tiempo que viene inesperadamente y se superpone hace que parpadeen las analogías, sin manifestar otra cosa que las figuras de lo Mismo. De manera que, en Robbe-Grillet, la diferencia entre lo que ha tenido lugar y lo que no lo ha tenido, incluso si (y en la medida que) es difícil de establecer, reside en el centro del texto (por lo menos en la forma de laguna, de página en blanco o de repetición): es su límite y su enigma; en *La Chambre secrète*,\*\*\* la bajada y la subida del hombre por la escalera hasta el cuerpo de la víctima (muerta, herida, sangrante, debatiéndose, muerta de nuevo) es después de todo la lectura de un acontecimiento. Thibaudeau, en la secuencia del atentado, parece seguir un dibujo semejante: de hecho se trata, en el desfile circular de los caballos y las carrozas, de desplegar una serie de acontecimientos virtuales (movimientos, gestos, aclamaciones, alaridos, que tal vez se producen o no se producen) y que tienen la misma densidad que la «realidad», ni más ni menos que ella, puesto que son arrastrados con ella, cuando, en el último momento de la parada, entre el polvo, el sol, la música y los gritos, desaparecen los últimos caballos con la reja que se cierra. No se descifran signos a

\* ROBBE-GRILLET, A., *La Jalousie*, París, Éd. de Minuit, 1957. [ROBBE-GRILLET, A., *La celosía*, trad. de Juan Antonio Rero, Barral, Barcelona, 1970.]

\*\* Íd., *Le Voyeur*, París, Éd. de Minuit, 1955. [ROBBE-GRILLET, A., *El mirón*, trad. de Juan Petit, Seix-Barral, Barcelona, 1969.]

\*\*\* Íd., *La Chambre secrète*, en *Dans le labyrinthe*, París, Éd. de Minuit, 1959. [ROBBE-GRILLET, A., *En el laberinto*, trad. de Miguel Ángel Asturias y Blanca de Asturias, Ed. Losada, Buenos Aires, 1962.]

través de un sistema de diferencias; se siguen isomorfismos, a través de un espesor de analogías. No una lectura, sino más bien recogimiento de lo idéntico, avance inmóvil hacia lo que no tiene diferencia. Aquí, los repartos entre lo real y lo virtual, percepción y sueño, pasado y fantasía (que permanecen o que se los atraviesa) no tienen ya otro valor que el de ser momentos de tránsito, repetidores más que signos, huellas de pasos, playas vacías donde uno no se demora, pero donde se anuncia desde una gran distancia y se insinúa lo que de entrada era lo mismo (invirtiendo en el horizonte, pero aquí mismo igualmente en cada instante, el tiempo, la mirada y el reparto de las cosas y no dejando de hacer que aparezca su otro lado). Lo intermedio es precisamente esto. Oigamos a Sollers: «Se encuentran aquí algunos textos en apariencia contradictorios, pero cuyo tema se mostraba en definitiva que era *el mismo*. Que se trate de pinturas o de acontecimientos muy reales (en el límite del sueño, sin embargo), de reflexiones o de descripciones resbaladizas, siempre lo que se provoca, se experimenta o se persigue es el estado intermedio hacia un lugar de inversión». Este movimiento casi en el mismo sitio, esta atención llena de recogimiento a lo Idéntico, esta ceremonia en la dimensión en suspenso de lo Intermedio descubren no un espacio, no una región o una estructura (palabras demasiado comprometidas en una forma de lectura que ya no conviene), sino una relación constante, móvil, interior al propio lenguaje, y que Sollers ha llamado con una palabra decisiva: «ficción».<sup>15</sup>

\* \* \*

Si me he parado en estas referencias, un poco meticulosas, a Robbe-Grillet, no es porque sea el momento de las originalidades, sino el de establecer, de una obra a otra, una relación visible y designable en cada uno de sus elementos que no sea ni del orden de la semejanza (con toda la serie de nociones mal pensadas, y verdaderamente impensables, como las de influencia o de imitación) ni del orden de la sustitución (como las de sucesión, desarrollo o escuelas): una relación tal que en ella unas obras puedan definirse enfrente, al lado y a distancia de las demás, apoyándose a la vez sobre su diferencia y sobre

15. SOLLERS, P., «Logique de la fiction», *Tel Quel*, n.º 15, otoño de 1963, págs. 3-29.

su simultaneidad, y definiendo, sin privilegio ni culminación, la extensión de una *red*. Aunque la historia hiciera que aparecieran sucesivamente sus trayectos, sus cruces y sus nudos, esta red puede y debe ser recorrida por la crítica siguiendo un movimiento reversible (reversión que cambia algunas propiedades; pero que no impugna la existencia de la red, puesto que es precisamente una de sus leyes fundamentales); y si la crítica desempeña un papel, quiero decir, si el lenguaje necesariamente segundo de la crítica puede dejar de ser un lenguaje derivado, aleatorio y fatalmente arrastrado por la obra, si puede ser a la vez segundo y fundamental, es en la medida que hace que llegue por primera vez a las palabras esta red de las obras que es cabalmente para cada una de ellas su propio mutismo.

En un libro cuyas ideas, durante mucho tiempo aún, van a tener valor directivo,<sup>16</sup> Marthe Robert ha mostrado qué relaciones habían tejido el *Quijote* y *El castillo*, no con tal o cual historia, sino con lo que concierne al ser mismo de la literatura occidental, con sus condiciones de posibilidad en la historia (condiciones que son obras, que permiten de esta manera una lectura *crítica* en el sentido más riguroso del término). Pero si es posible esta lectura, se debe a las obras actuales: el libro de Marthe Robert es entre todos los libros de crítica el más próximo a lo que hoy día es la literatura: cierta relación consigo mismo, compleja, multilateral, simultánea, en la que el hecho de venir después (de ser algo nuevo) no se reduce de ninguna manera a la ley lineal de la sucesión. Sin duda, en términos históricos, un desarrollo parecido ha sido, desde el siglo XIX hasta nuestros días, la forma de existencia y de coexistencia de la literatura; ella tenía su lugar abiertamente temporal en el espacio a la vez real y fantástico de la Biblioteca; ahí, cada libro estaba hecho para recoger todos los demás, consumirlos, reducirlos al silencio y finalmente venir a instalarse a su lado —fuera de ellos y en su centro (Sade y Mallarmé con sus libros, con *El Libro*, son por definición el Infierno de las bibliotecas). De una manera más arcaica todavía, antes de la gran mutación de la que Sade fue contemporáneo, la literatura se reflejaba y se criticaba a sí misma en el modo de la Retórica; eso era porque se apoyaba a distancia en un Habla, retirada pero presente (Verdad y Ley), que tenía que restituir mediante figuras (de ahí el cara a cara indisoluble de la

16. ROBERT, M., *L'ancien et le Nouveau*, Grasset, 1963.

Retórica y la Hermenéutica). Tal vez podría decirse que hoy (desde Robbe-Grillet, y eso es lo que le hace único), la literatura que no existía ya como retórica, desaparecía como biblioteca. Ella se constituye en red —en una red en la que ya no pueden desempeñar ningún papel ni la verdad del habla ni la serie de la historia, donde el único *a priori* es el lenguaje. Lo que me parece importante en *Tel Quel* es que la existencia de la literatura como red no deja de iluminarse aquí cada vez más, a partir del momento liminar en que ya se decía: «Lo que hay que decir hoy día es que la escritura no es ya concebible sin una clara previsión de sus poderes, sin una sangre fría a la medida del caos en que ella se despierta, sin una determinación que pondrá a la poesía en el más alto lugar del espíritu. El resto no será literatura».<sup>17</sup>

\* \* \*

A la palabra ficción, muchas veces citada, para abandonarla después, hay que regresar finalmente. No sin algo de temor. Porque sueña a un término de psicología (imaginación, fantasía, ensoñación, invención, etc.). Porque tiene el aire de pertenecer a una de las dos dinastías: lo Real y lo Irreal. Porque parece conducir de nuevo —y sería tan sencillo tras la literatura del objeto— a las flexiones del lenguaje subjetivo. Porque ofrece hasta tal punto una captura que se escapa. Atravesando, al sesgo, la incertidumbre del sueño y de la espera, de la locura y de la vigilia, ¿no designa acaso la ficción una serie de experiencias a las que el surrealismo ya les había prestado su lenguaje? La mirada atenta que *Tel Quel* dirige a Breton no es retrospectiva. Y, sin embargo, el surrealismo había comprometido estas experiencias en la búsqueda de una realidad que las hacía posibles y les daba, por encima de todo lenguaje (actuando sobre él, o con él, o a su pesar), un poder imperioso. Pero, ¿y si estas experiencias, por el contrario, pudieran mantenerse allí donde están, en su superficie sin profundidad, en ese volumen indeciso de donde nos vienen, vibrando alrededor de su núcleo inasignable, sobre su suelo que es una ausencia de suelo? ¿Y si el sueño, la locura o la noche no marcaran el emplazamiento de nin-

17. Y más tarde, precisamente, J.-P. Faye se ha acercado a *Tel Quel*, él, que sueña con escribir novelas no «en serie», sino que establezcan unas con respecto a las otras cierta relación de proporción.

gún umbral solemne, sino que trazaran y borrarán sin cesar los límites que la vigilia y el discurso se saltan, cuando vienen hasta nosotros y nos alcanzan una vez desdoblados? ¿Y si lo ficticio fuera precisamente no el más allá ni el secreto íntimo de lo cotidiano, sino el trayecto de flecha que nos golpea los ojos y nos ofrece todo lo que aparece? Entonces lo ficticio sería además lo que nombra las cosas, las hace hablar y les da en el lenguaje su ser compartido ya por el poder soberano de las palabras: «Paisajes en dos», dice Marcelin Pleynet. Así pues, no hay que decir que la ficción es el lenguaje: el giro sería demasiado simple, aunque nos resulte familiar en nuestros días. Hay que decir, con más prudencia, que hay entre ellos una pertenencia compleja, un apoyo y una impugnación; y que, mantenida durante tanto tiempo como pueda conservar el habla, la sencilla experiencia que consiste en coger una pluma y escribir desprende (como quien dice: liberar, desenterrar, desempeñar una prenda o retirar una promesa) una distancia que no pertenece ni al mundo, ni al inconsciente, ni a la mirada, ni a la interioridad, una distancia que, en estado desnudo, ofrece una cuadrícula de líneas de tinta y además un encabalgamiento de calles, una ciudad naciente, ya aquí desde hace mucho tiempo:

*Las palabras son líneas, hechas cuando se cruzan  
representaríamos de esta manera una serie de rectas  
cortadas en ángulo recto por una serie de rectas:  
una ciudad.*<sup>18</sup>

Y si finalmente se me pidiera que definiera lo ficticio, diría, desmañadamente: la nervadura verbal de lo que no existe, tal como es.

Borraré, para dejar esta experiencia en lo que es (así pues, para tratarla como ficción, puesto que, es bien sabido, ella no existe), borraré todas las palabras contradictorias por las que fácilmente se la podría dialectizar: enfrentamiento o abolición de lo subjetivo y de lo objetivo, de lo interior y lo exterior, de la realidad y lo imaginario. Habría que sustituir todo este léxico de la mezcla por el vocabulario de la distancia, y dejar que se vea entonces que lo ficticio es un alejamiento propio del lenguaje —un alejamiento que tiene en él su lugar,

18. PLEYNET, M., *Paysages en deux, Les lignes de la prose*, París, Éd. du Seuil, 1963, pág. 121.

pero que, además, lo expone, lo dispersa, lo parte de nuevo y lo abre. No hay ficción porque el lenguaje esté a distancia de las cosas; de ellas, el lenguaje es su distancia, la luz en que están en su inaccesibilidad, el simulacro en que se da únicamente su presencia; y todo lenguaje que en lugar de olvidar esta distancia se mantenga en ella y la mantenga en él, todo lenguaje que hable de esta distancia adelantándose en ella es un lenguaje de ficción. Es posible entonces atravesar cualquier prosa y cualquier poesía, cualquier novela y cualquier reflexión, indiferentemente.

El estallido de esta distancia lo designa Pleynet con unas palabras: «Fragmentación es la fuente». Dicho de otro modo, y peor: un primer enunciado de rostros y líneas que sea absolutamente de primera hora no es nunca posible, no más que esa venida primitiva de las cosas que la literatura a veces se ha puesto como tarea acoger, en nombre o bajo el signo de una fenomenología despistada. El lenguaje de la ficción se inserta en lenguaje ya dicho, en un murmullo que nunca ha comenzado. La virginidad de la mirada, el andar atento que levanta las palabras hasta la medida de las cosas descubiertas y contorneadas, no le importan; sino más bien la usura y el alejamiento, la palidez de lo que ya ha sido pronunciado. Nada se dice en la aurora (*Le Parc* comienza una tarde; y por la mañana, otra mañana, vuelve a comenzar); lo que estaría por decirse por primera vez no es nada, no está dicho, merodea por los confines de las palabras, en las hojas de papel en blanco que los poemas de Pleynet esculpen y ahuecan para que pase la luz, es decir, abren a la luz del día. Sin embargo, hay efectivamente en este lenguaje de la ficción un instante de origen puro: es el de la escritura, el momento de las propias palabras, de la tinta apenas seca, el momento en que se esboza lo que por definición y en su ser más material sólo puede ser huella (seña, en una distancia, hacia lo anterior y lo posterior):

*Tal como escribo (aquí) en esta página con líneas desiguales  
justificando la prosa (la poesía)  
las palabras designan palabras y se remiten unas a otras  
lo que escucháis.<sup>19</sup>*

19. PLEYNET, M., «Grammaire I» (*Tel Quel*, 14, verano de 1963, pág. 11).

Repetidas veces, *Le Parc* invoca el gesto paciente que llena con una tinta negroazulada las páginas del cuaderno con pastas naranjas. Pero este gesto sólo está él presente, en su actualidad precisa, absoluta, en el último momento: únicamente las últimas líneas del libro lo anuncian y lo incorporan. Todo lo que ha sido dicho con anterioridad y mediante aquella escritura (el propio relato) es remitido a un orden gobernado por ese minuto, ese segundo actual; todo ello se resuelve en este origen que es el único presente y también el final (el momento de callarse); se repliega en él por completo; pero además está, en su despliegue y su recorrido, sostenido a cada instante por él; se distribuye en su espacio y su tiempo (la página por concluir, las palabras que se alinean); encuentra en él su constante actualidad.

No hay, pues, una serie lineal que vaya desde el pasado que se rememora hasta el presente actual y que el recuerdo una vez vuelto y el instante de escribir definan. Sino más bien una relación vertical y arborescente donde una actualidad paciente, casi siempre silenciosa, nunca dada en función de sí misma, sostiene figuras que, en lugar de obedecer al tiempo, se distribuyen según otras reglas: el propio presente sólo aparece en el momento en que la actualidad de la escritura está finalmente dada, cuando la novela se acaba y el lenguaje no es ya posible. Antes y en otras partes del libro, quien reina es otro orden: entre los diferentes episodios (pero esta palabra es de hecho cronológica; quizás conviniera más decir «fases», pegándonos a la etimología), la distinción de los tiempos y los modos (presente, futuro, imperfecto o condicional) no remite sino muy indirectamente a un calendario; dibuja referencias, índices, remisiones donde están en juego las categorías de lo acabado, lo inacabado, la continuidad, la iteración, la inminencia, la proximidad y el alejamiento, que los gramáticos designan como categorías del *aspecto*. Hay sin duda que dar un sentido profundo a esta frase de aire discreto, una de las primeras de la novela de Baudry: «Dispongo de lo que me rodea por un tiempo *indeterminado*». Es decir, que la repartición del tiempo —de los tiempos— se hace no imprecisa en sí misma, sino enteramente relativa al juego del aspecto y gobernada por él —por este juego en que se trata de la digresión, el trayecto, la venida y el retorno. Lo que instaure secretamente y determina este tiempo indeterminado es, pues, una red más espacial que temporal; habría aún que quitarle a la palabra espacial lo que la emparenta con una mirada imperiosa o una andadura sucesi-

va; se trata más bien de ese espacio, por debajo del espacio y el tiempo, que es el de la distancia. Y si me detengo expresamente en la palabra aspecto, después de haberlo hecho en ficción y simulacro, es a la vez por su precisión gramatical y por todo un núcleo semántico que gira a su alrededor (la *species* del espejo y la especie de la analogía; la difracción del espectro; el desdoblamiento de los espectros; el aspecto exterior que no es ni la cosa misma ni su perímetro concreto; el aspecto que se modifica con la distancia, el aspecto que a menudo engaña pero que no se borra, etc.).

Lenguaje del aspecto que intenta hacer que llegue a las palabras un juego más soberano que el del tiempo; lenguaje de la distancia que distribuye según una profundidad distinta las relaciones del espacio. Pero la distancia y el aspecto están vinculados entre sí de manera más estrecha que el espacio y el tiempo; forman una red que ninguna psicología puede desenredar (el aspecto que ofrece no el tiempo mismo, sino el movimiento de su *venida*; la distancia que ofrece no las cosas en su sitio, sino el movimiento que las *presenta* y hace que pasen). Y el lenguaje que hace que venga a la luz esta profunda pertenencia no es un lenguaje de la subjetividad; abre y, en sentido estricto, «da lugar» a algo que podría designarse con la palabra neutra experiencia: ni verdadero ni falso, ni vigilia ni sueño, ni locura ni razón, ella alza lo que Pleyne llama «voluntad de calificación». El apartamiento de la distancia y las relaciones del aspecto no relevan ni de la percepción, ni de las cosas, ni del sujeto, ni tampoco de lo que se designa gustosa y extrañamente como el «mundo»; todo esto pertenece a la dispersión del lenguaje (al hecho originario que nunca se dice en el origen, sino en la lejanía). Así pues, una literatura del aspecto como ésta es interior al lenguaje; no es que ella lo trate como un sistema cerrado, sino porque experimenta en él el alejamiento del origen, la fragmentación, la exterioridad esparcida. Encuentra en él su punto de referencia y su impugnación.

De aquí proceden algunos rasgos propios de tales obras: en primer lugar, borradura de cualquier nombre propio (aunque fuera reduciéndolo a su letra inicial) en beneficio del pronombre personal, es decir, de una sencilla referencia a lo ya nombrado en un lenguaje comenzado desde siempre; y los personajes que reciben una designación sólo tienen derecho a un sustantivo indefinidamente repetido (el hombre, la mujer), modificado solamente por un adjetivo enterrado

lejos, en el espesor de las familiaridades (la mujer de rojo). De ahí, también, la exclusión de lo nunca oído ni visto, las precauciones contra lo fantástico: no estando nunca lo ficticio sino en los soportes, en los deslizamientos, en la inesperada venida de las cosas (no en las cosas mismas) —en elementos neutros desprovistos de cualquier prestigio onírico que condujeran de una playa del relato a otra. Lo ficticio tiene su lugar en la articulación casi muda: grandes intersticios blancos que separan los párrafos impresos o delgada partícula casi de la constitución de un punto (un gesto, un color en *Le Parc*, un rayo de sol en *Une cérémonie*) alrededor de la cual el lenguaje gira sobre un eje, fundamenta, se recompone, asegurando el tránsito mediante su repetición o su imperceptible continuidad. Figura opuesta a la imaginación que libera la fantasía en el corazón mismo de las cosas, lo ficticio habita en el elemento vector que se borra poco a poco en la precisión central de la imagen— simulacro riguroso de lo que no se puede ver, doble único.

Pero nunca podrá ser restituido el momento anterior a la dispersión; nunca el aspecto podrá ser vuelto a traer a la pura línea del tiempo; nunca se reducirá la difracción que significan *Les Images* por las mil aberturas vítreas del inmueble, que *Le Parc* cuenta en una alternativa suspendida hasta «el infinitivo» (caer del balcón y convertir el ruido del cuerpo en el silencio que sigue, o bien rasgar las páginas del cuaderno en pequeños pedazos, verlos por un instante oscilar en el aire). Así el sujeto hablante se ve repelido a los bordes exteriores, dejando de sí un entrecruzamiento de estelas (Yo o Él, Yo y Él a la vez), flexiones gramaticales entre otros pliegues del lenguaje. O aún más, en Thibaudeau, el sujeto que mira la ceremonia, y que mirando a los que la miran no está situado en ninguna parte a no ser en «los vacíos dejados entre los transeúntes», en la distancia que produce el espectáculo lejano, en la cesura gris de las paredes que tapa los preparativos, el aseo y los secretos de la reina. Por todas partes se reconoce, pero como a ciegas, el vacío esencial en que el lenguaje adquiere su espacio; no laguna como las que el relato de Robbe-Grillet no cesa de recubrir, sino ausencia de ser, blancura que es, para el lenguaje, centro paradójico y también exterioridad imborrable. La laguna no es, fuera del lenguaje, lo que éste debe enmascarar, ni, en él, lo que lo desgarrará irreparablemente. El lenguaje es ese vacío, ese exterior en cuyo interior no cesa de hablar: «El eterno chorrear del afuera». Tal

vez, dentro de semejante vacío que resuena, a semejante vacío es adonde apunta el disparo central de *Le Parc*, que detiene el tiempo en el punto medianero entre el día y la noche, matando al otro así como al sujeto hablante (según una figura que no deja de tener parentesco con la comunicación tal como la entendía Bataille). Pero este asesinato no alcanza al lenguaje; quizás incluso, en esa hora que no es ni sombra ni luz, en ese límite de todo (vida y muerte, día y noche, habla y silencio) se abre paso un lenguaje que había comenzado desde siempre. Sin lugar a dudas, no es de la muerte de lo que se trata en esta ruptura, sino de algo que está un paso atrás respecto a cualquier acontecimiento. ¿Se puede decir que ese disparo, que ahueca lo más hueco de la noche, indica el retroceso absoluto del origen, la borradora esencial de la mañana en que las cosas están ahí, en que el lenguaje da nombre a los primeros animales, en que pensar es hablar? Este retroceso nos consagra a la partición (partición primera y constitutiva de todas las demás) entre el pensamiento y el lenguaje; en la horca donde estamos atrapados se dibuja un espacio en el que el estructuralismo actual deposita sin que quepan dudas de ello la mirada de superficie más meticulosa. Pero si se examina este espacio, si se le pregunta de dónde nos viene, él y las mudas metáforas sobre las que obstinadamente reposa, veremos quizás dibujarse figuras que no son ya las de lo simultáneo: las relaciones del aspecto en el juego de la distancia, la desaparición de la subjetividad en el retroceso del origen; o, al revés, el retraimiento que dispensa un lenguaje de suyo esparcido en el que el aspecto de las cosas brilla a distancia hasta nosotros. Estas figuras, en la mañana en que estamos, más de uno las acecha en la aurora. Tal vez anuncian una experiencia donde reinará una única Partición (ley y vencimiento de todas las demás): pensar y hablar, —designando esta «y» el *intermedio* que nos ha tocado en el reparto y donde actualmente procuran mantenerse algunas obras.

«De la tierra que no es sino un dibujo», escribe Pleyner en una página en blanco. Y en el otro extremo de este lenguaje que forma parte de las siglas milenarias de nuestro suelo y que, al igual que la tierra, tampoco ha comenzado nunca, una última página, simétrica y también intacta, deja que llegue a nosotros esta otra frase: «La pared del fondo es una pared de cal», dibujando con ello la blancura del fondo, el vacío visible del origen, ese estallido incoloro de donde nos vienen las palabras —estas palabras precisamente.

## LA PROSA DE ACTEÓN

Klossowski enlaza de nuevo con una experiencia perdida desde hace mucho tiempo. Apenas quedan hoy vestigios de esta experiencia para señalárnosla; y sin duda permanecerían enigmáticos si no hubieran recuperado en este lenguaje vivacidad y evidencia. Y si, a partir de él, no se hubieran puesto a hablar de nuevo —diciendo que el Demonio no es el Otro, el polo opuesto de Dios, la Antítesis sin escapatoria (o casi), la mala materia, sino más bien algo extraño, desconcertante que se queda quieto y sin moverse del sitio: el Mismo, el exactamente Semejante.

El dualismo y la gnosis, pese a tantos rechazos y persecuciones, han pesado en efecto en la concepción cristiana del Mal: su pensamiento binario (Dios y Satán, la Luz y la Sombra, el Bien y la Gravedad, el gran combate, cierta ruindad radical y obstinada) ha organizado para nuestro pensamiento el orden de los desórdenes. El cristianismo occidental condenó la gnosis; pero guarda de ella una forma ligera y prometedora de reconciliación; ha mantenido mucho tiempo en sus fantasías los duelos simplificados de la Tentación: mediante los bostezos del mundo, todo un pueblo de animales extraños se alza ante los ojos semicerrados del anacoreta arrodillado —figuras sin edad de la materia.

Pero, ¿si el Diablo, el Otro, por el contrario, fuera el Mismo? ¿Y si la Tentación no fuera uno de los episodios del gran antagonismo, sino la tenue insinuación del Doble? ¿Si el duelo se desarrollara en un espacio de espejo? ¿Si la Historia eterna (de la cual la nuestra sólo es la forma visible y pronto borrada) no fuera sencillamente siempre la misma, sino la identidad de ese Mismo: a la vez imperceptible desajuste y asfixia de lo indisociable? Ha habido toda una experiencia

cristiana que ha conocido efectivamente este peligro —tentación de experimentar la tentación en el modo de lo indiscernible. Las disputas de la demonología están regidas por este profundo peligro; y minadas o más bien animadas y multiplicadas por él, relanzan al infinito una discusión sin término: ir al Sabbat es entregarse al Diablo, o tal vez además es encomendarse al simulacro del Diablo que Dios, para tentarlos, les envía a los hombres de poca fe —o de demasiada fe, a los crédulos que se imaginan que hay otro dios distinto de Dios. Los propios jueces que queman a los endemoniados son víctimas de esta tentación, ese lazo donde se enreda su justicia: porque los poseídos no son sino una vana imagen de la falsa potencia de los demonios; una imagen por la que el Demonio se adueña no del cuerpo de los brujos, sino del alma de sus verdugos. A menos todavía que el propio Dios no haya tomado el rostro de Satán para obnubilar la mente de los que no creen en su solitaria omnipotencia; de manera que Dios simulando al Diablo habría concertado el extraño desposorio entre la bruja y su perseguidor, esas dos figuras condenadas: consagradas por consiguiente al Infierno, a la realidad del Diablo, a este verdadero simulacro de Dios que simula al Diablo. En estos codos y recodos se multiplican los juegos peligrosos de la extrema similitud: Dios que se asemeja tanto a Satán; Satán que imita tan bien a Dios...

Ha sido necesario nada menos que el Genio Maligno de Descartes para poner término a ese gran peligro de las Identidades donde el pensamiento del siglo xvi no había dejado de «sutilizarse». El Genio Maligno de la 3.<sup>a</sup> Meditación no es el resumen ligeramente realzado de las potencias engañosas que residen en el hombre, sino quien más se asemeja a Dios, el que puede imitar todos Sus poderes, pronunciar como Él verdades eternas y hacer si quiere que  $2+2=5$ . Es su maravilloso gemelo. Excepto una malignidad que lo desposee de toda existencia posible. Desde entonces la inquietud de los simulacros quedó en silencio. Se olvidó incluso que ellos fueron hasta el comienzo de la edad clásica (véase la literatura y sobre todo el teatro barrocos) una de las grandes ocasiones de vértigo del pensamiento occidental. Se continuó con la preocupación por el mal, por la realidad de las imágenes y la representación, por la síntesis de lo diverso. No se pensaba ya que lo Mismo pudiera hacer perder la cabeza.

*Incipit* Klossowski, como Zaratustra. En esta cara, un poco oscura y secreta, de la experiencia cristiana, él descubre repentinamente

(como si fuera su doble, tal vez su simulacro) la teofanía resplandeciente de los dioses griegos. Entre el innoble Macho Cabrío que se exhibe en el Sabbat y la diosa virgen que se hurta en el frescor del agua, el juego está invertido: en el baño de Diana, el simulacro se da en la huida de la extrema proximidad y no en la irrupción insistente del otro mundo; pero la duda es la misma, así como el riesgo del desdoblamiento: «Diana pacta con un demonio intermediario entre los dioses y los hombres para manifestarse a Acteón. Mediante su cuerpo aéreo, el Demonio *simula* a Diana en su teofanía e inspira a Acteón el deseo y la insensata esperanza de poseer a la diosa. Se convierte en la imaginación y el espejo de Diana». Y la última metamorfosis de Acteón no lo transforma en ciervo dilacerado, sino en un macho cabrío impuro, frenética y deliciosamente profanador. Como si, en la complicidad de lo divino con lo sacrílego, algo de la luz griega surcara como un relámpago el fondo de la noche cristiana.

Klossowski se encuentra situado en el cruce de dos caminos muy alejados y, sin embargo, semejantes de hecho, viniendo ambos de lo Mismo, y ambos yendo tal vez allí: el de los teólogos y el de los dioses griegos cuyo centelleante retorno anunciaba Nietzsche con urgencia. Retorno de los dioses que es además, y sin disociación posible, el deslizamiento del Demonio en la tibieza de la noche: «¿Qué dirías si un día, si una noche, un *demonio* se deslizara en tu más retirada soledad y te dijera: “Esta vida, tal como la vives ahora y como la has vivido, deberás aún vivirla una vez más e innumerables veces; y no habrá nada nuevo en ella, sino que cada dolor y cada placer, cada pensamiento y cada gemido y todo lo que hay de indeciblemente pequeño y grande en tu vida deberán regresar para ti y todo en el mismo orden y la misma sucesión —igualmente aquella araña, este instante y *yo mismo*. El eterno reloj de arena de la existencia se invierte una y otra vez de nuevo y tú con él, oh grano del polvo del polvo”. ¿No te arrojarías al suelo rechinando los dientes, maldiciendo al demonio que te habla de esa manera? O bien te ocurriría vivir un instante formidable en el que habrías podido responderle: “Eres un *dios* y nunca oí nada más divino”».<sup>20</sup>

20. Hemos subrayado *demonio*, *yo mismo* y *dios*. Este texto se cita en *Un si fueste désir*, recopilación capital que contiene sobre Nietzsche páginas de una gran profundidad y permite una relectura completa de Klossowski.

\* \* \*

La experiencia de Klossowski se sitúa ahí, poco más o menos: en un mundo donde reinaría un genio maligno que no hubiera encontrado a su dios, o que pudiera además hacerse pasar por Dios, o que tal vez fuera el mismo Dios. Este mundo no sería ni el Cielo ni el Infierno, ni el limbo; sino nuestro mundo, así de simple. Un mundo, por último, que sería el mismo que el nuestro excepto precisamente que es el mismo. En este apartamiento imperceptible de lo Mismo, encuentra su lugar de nacimiento un movimiento infinito. Este movimiento es perfectamente ajeno a la dialéctica; porque no se trata de la experiencia de la contradicción, ni del juego de la identidad primero afirmada y más tarde negada: la igualdad  $A=A$  se anima con un movimiento interior y sin fin que aleja cada uno de los dos términos de su propia identidad y los remite uno a otro por el juego (la fuerza y la perfidia) de ese mismo apartamiento. De manera que desde esa afirmación no puede engendrarse ninguna verdad; pero está abriéndose un espacio peligroso donde los discursos, las fábulas, los ardides entrapantes y entrapados de Klossowski van a encontrar su lenguaje. Un lenguaje para nosotros tan esencial como el de Blanchot y de Bataille, puesto que a su vez nos enseña cómo lo más grave del pensamiento debe encontrar fuera de la dialéctica su ligereza iluminada.

A decir verdad, ni Dios ni Satán se manifiestan nunca en este espacio. Ausencia estricta que es además su entrelazamiento. Pero ni uno ni otro son nombrados, tal vez porque ellos son «los que llaman», no recordados. Es una región estrecha y numinosa, todas las figuras están en ella como índice de algo. Se atraviesa en ella el espacio paradójico de la presencia real. Presencia que no es real sino en la medida en que Dios se ha ausentado del mundo, dejando en él solamente una huella y un vacío, de manera que la realidad de esta presencia es la ausencia en que se asienta y en la que mediante la transustanciación se irrealiza. *Numen quod habitat simulacro*.

Por esto Klossowski apenas está de acuerdo con Claudel o Du Bos<sup>21</sup> al emplazar a Gide a convertirse; bien sabe él que se engañaban

21. Gide. *Du Bos et le Démon*, en *Un si funeste désir*, París, Gallimard, «Collection blanche», 1963, págs. 37-54, y «En marge de la correspondance de Claudel et de Gide», *ibíd.*, págs. 55-88. [KLOSSOWSKI, Pierre, *Tan funesto deseo*, trad. de Mauro Armíño, Ed. Taurus, Madrid, 1980, págs. 31-41.]

los que ponían a Dios en un extremo y al Diablo en otro, haciéndolos combatir en carne y hueso (un dios de hueso contra un diablo de carne), y que Gide estaba más cerca de tener razón cuando vuelta tras vuelta se aproximaba y se escabullía, desempeñando ante la petición de los otros el simulacro del diablo, pero no sabiendo, al hacerlo, si era su juguete, su objeto, su instrumento, o si no era también el elegido de un dios avisado y astuto. Quizás la esencia de la salvación no es anunciarse por signos, sino operarse en la profundidad de los simulacros.

Y puesto que todas las figuras que Klossowski dibuja y pone en movimiento en su lenguaje son simulacros, es preciso escuchar bien esta palabra en la resonancia que ahora podemos darle: vana imagen (opuesta a la realidad); representación de algo (en la que eso se delega, se manifiesta, pero se retira y en un sentido se oculta); mensaje que lleva a tomar un signo por otro;<sup>22</sup> signo de la presencia de una divinidad (y posibilidad recíproca de tomar ese signo por su contrario); venida simultánea del Mismo y del Otro (simular es, originariamente, venir *ensemble* [juntos])<sup>23</sup>. Así se establece esta constelación propia de Klossowski, y maravillosamente rica: simulacro, similitud, simultaneidad, simulación y disimulo.

\* \* \*

Para los lingüistas, el signo no retiene su sentido más que por el juego y la soberanía de todos los otros signos. No tiene relación autónoma, natural o inmediata con lo que significa. Vale no solamente en función de su contexto, sino también por toda una extensión virtual que se despliega como en punteado sobre el mismo plano que él: está constreñido a decir lo que dice mediante aquel conjunto de significantes que definan la lengua en un momento dado. En el dominio de lo religioso, se encuentra frecuentemente un signo de una estructura completamente distinta: lo que dice lo dice por una profunda pertenencia al origen, por una consagración. No un árbol en la Escritura,

22. Marmontel decía admirablemente: «Fingir expresaba los mensajes del sentimiento y el pensamiento» (*Œuvres*, París, Verdière, 1819, t. X, pág. 431).

23. El castellano, a diferencia del francés *ensemble*, no puede mantener esta relación de «juntos» o «conjunto» con el *simulare* latino. [N. de T.].

no una planta viva o desecada que remite al árbol de la Cruz —sino a aquella madera tallada en el Primer Árbol a cuyo pie ha sucumbido Adán. Semejante figura se escalona en profundidad a través de formas movedizas, lo que le confiere al signo esa doble y extraña propiedad de no designar ningún sentido, sino de referirse a un modelo (a uno simple, del cual sería su doble, pero que lo recobraría en sí como su difracción y su transitorio desdoblamiento) y estar ligado a la historia de una manifestación que nunca está acabada; en esta historia, el signo se puede remitir siempre a un nuevo episodio en el que un simple aún más simple, un modelo más primordial (pero ulterior en la Revelación) aparecerá dándole un sentido totalmente contrario: de este modo el árbol de la Caída se ha convertido un día en lo que siempre fue, el de la Reconciliación. Un signo así es a la vez profético e irónico: está suspendido por completo de un porvenir que repite por adelantado y que a su vez lo repetirá a plena luz; dice esto, luego aquello, o más bien decía ya, sin que se haya podido saber, esto y aquello. En su esencia es simulacro —diciéndolo todo simultáneamente y simulando sin cesar algo distinto de lo que dice. Ofrece una imagen dependiente de una verdad siempre en retroceso —*fabula*; liga en su forma, como un enigma, los avatares de la luz que le acacerá —*fatum*. *Fabula* y *fatum* que remiten ambos a la enunciación primera de donde vienen, a esa raíz que los latinos escuchan como habla, y donde los griegos ven además la esencia de la visibilidad luminosa.<sup>24</sup>

Sin duda hay que establecer una partición rigurosa entre signos y simulacros. No competen a la misma experiencia, incluso si a veces les ocurre que se superpongan. Y es que el simulacro no determina un sentido; es del orden del aparecer en el estallido del tiempo: iluminación del Mediodía y eterno retorno. Tal vez la religión griega sólo conocía los simulacros. Los sofistas primero, después los estoicos y los epicúreos han querido leer estos simulacros como signos, lectura tardía donde los dioses griegos se han borrado. La exégesis cristiana, cuya patria es alejandrina, ha heredado esta interpretación.

24. *Fabula* y *fatum* son palabras derivadas del verbo latino *fari* [hablar], el cual, a su vez, procede del griego φημί [hablar], de la misma raíz que φαίνω [mostrar, hacer visible, sacar a la luz]. [N. de T.]

En el gran rodeo que hoy es el nuestro y por el que procuramos circunvalar todo el alejandrismo de nuestra cultura, Klossowski es quien, desde el fondo de la experiencia cristiana, ha vuelto a encontrar los prodigios y las profundidades del simulacro, más allá de todos los juegos de ayer: los del sentido y del sinsentido, del significante y del significado, del símbolo y del signo. Eso es sin duda lo que le da a su obra su sesgo cultural y solar por cuanto que en ella se vuelve a encontrar aquel movimiento nietzscheano donde se trata de Dionysos y el Crucificado (ya que son, Nietzsche lo ha visto, simulacros uno del otro).

El reino de los simulacros obedece, en la obra de Klossowski, a reglas precisas. El vuelco de las situaciones se hace en un momento y del pro al contra de un modo casi policial (los buenos se convierten en malvados, los muertos reviven, los rivales se revelan cómplices, los verdugos son sutiles salvadores, los encuentros están preparados desde tiempo atrás, las frases más banales tienen doble significado). Cada vuelco parece estar hecho en el camino de una epifanía; pero en realidad cada exploración hace más profundo el enigma, multiplica la incertidumbre, y no desvela un elemento sino para velar la relación que existe entre todos los demás. Pero lo más singular y difícil del asunto es que los simulacros no son cosas ni huellas, ni esas bellas formas inmóviles que eran las estatuas griegas. Los simulacros, aquí, son seres humanos.

El mundo de Klossowski es avaro de objetos; éstos todavía no forman más que tenues repetidores entre los hombres cuyo doble son y algo así como su pausa precaria: retratos, fotografías, vistas esteoscópicas, firmas en cheques, corsés abiertos que son como la cáscara vacía y rígida aún de un talle. En contrapartida, los Hombres-Simulacros proliferan: todavía poco numerosos en *Roberte*,\* se multiplican en *La Révocation*\*\* y sobre todo en *Le Souffleur*,\*\*\* has-

\* KLOSSOWSKI, P., *Roberte, ce soir*, en *Les Lois de l'hospitalité*, Gallimard, col. «Le Chemin», 1965. [Klossowski, Pierre, *Roberta esta noche*, trad. de Michèle Alban y Juan García Ponce, Ed. Montesinos, Barcelona, 1989.]

\*\* KLOSSOWSKI, P., *La Révocation de l'édit de Nantes*, en *Les Lois de l'hospitalité*, Gallimard, col. «Le Chemin», 1965. [Trad. de Michèle Alban y Juan García Ponce, Ed. Montesinos, Barcelona, 1989.]

\*\*\* KLOSSOWSKI, P., *Le Souffleur ou le Théâtre de la société*, en *Les Lois de l'hospitalité*, Gallimard, col. «Le Chemin», 1965.

ta el punto de que este texto, casi desprovisto de cualquier decorado, de cualquier materialidad que pudiera traer signos estables y ofertas a la interpretación, no forma apenas sino una encajadura sucesiva de diálogos. Y es que los hombres son simulacros mucho más vertiginosos que los rostros pintados de las divinidades. Son seres perfectamente ambiguos puesto que hablan, hacen gestos, envían guiños, agitan sus dedos y se asoman a las ventanas como semáforos (¿para lanzar signos o dar la impresión de que los envían es, entonces, por lo que hacen solamente simulacros de signos?).

Con tales personajes uno no tiene que habérselas con los seres profundos y continuos de la reminiscencia, sino con seres encomendados, como los de Nietzsche, a un profundo olvido, que permite en el «sub-venir» el surgimiento de lo Mismo. Todo en ellos se fragmenta, destella, se ofrece y se retira en un instante; pueden de hecho estar vivos o muertos, poco importa; el olvido en ellos vela por lo Idéntico. No significan nada, se simulan a sí mismos: Vittorio y von A., el tío Florence y el monstruoso marido, Théodore que es K., Roberte sobre todo que simula a Roberte en la distancia ínfima, infranqueable, por la que Roberte es tal como es, *esta* noche.

\* \* \*

Todas estas figuras-simulacros giran sobre su eje sin moverse del sitio: los depravados se convierten en inquisidores, los seminaristas en oficiales nazis, los turbios perseguidores de Théodore Lacase se vuelven a encontrar en un semicírculo amistoso alrededor de la cama de K. Esas torsiones instantáneas se producen por el solo juego de los «alternadores» de experiencia. Estos alternadores son en las novelas de Klossowski las únicas peripecias, pero en el estricto sentido de la palabra: lo que asegura el rodeo y el retorno. Así: la prueba-provocación (la piedra de la verdad que es al mismo tiempo la tentación de lo peor: el fresco de la *Vocation*,\* la tarea sacrílega confiada por von A.); la inquisición sospechosa (los censores que se hacen pasar por viejos depravados, como Malagrida, o el psiquiatra de oscuras intenciones):

\* KLOSSOWSKI, P., *La Vocation suspendue*, París, Gallimard, «Collection blanche», 1950. [Klossowski, Pierre, *La vocación suspendida*, trad. de Michèle Alban y Juan García Ponce, Ed. Era, México, 1976.]

el complot a dos bandos (la red de «resistencia» que ejecuta el doctor Rodin). Pero, sobre todo, las dos grandes configuraciones que alternan su apariencia son la hospitalidad y el teatro: dos estructuras que se enfrentan en simetría invertida.

El huésped (la palabra ya se arremolina sobre su eje interior, diciendo una cosa y su complementaria), el huésped ofrece lo que posee, porque no puede poseer más que lo que declara —lo que está ahí frente a sus ojos y para todos. Es, como se dice con una palabra maravillosa por lo equívoca, «mirado».<sup>25</sup> Subrepticamente y con toda avaricia, esta mirada que da entresaca su parte de gozo y confisca con toda soberanía una cara de las cosas por las que sólo él *mira*. Pero esta mirada tiene el poder de ausentarse, de dejar vacío el sitio que ocupa y de ofrecer lo que rodea de atenciones con su avidez. De manera que su regalo es el simulacro de una ofrenda, desde el momento en que no conserva de lo que da sino su frágil silueta distante, su simulacro visible. En *Le Souffleur*, el teatro sustituye a esta mirada que da, del mismo modo que reinaba en *Roberte* y en *La Révocation*. El teatro impone a *Roberte* el papel de *Roberte*: es decir, que tiende a reducir la distancia interior que se abría en el simulacro (bajo el efecto de la mirada que da) y hacer que la propia *Roberte* habite su doble que ha desatado *Théodore* (acaso K.). Pero si *Roberte* interpreta su papel con naturalidad (lo que le sucede por lo menos en una réplica), eso no es más que un simulacro de teatro, y si en cambio *Roberte* recita con torpeza su texto, es *Roberte-Roberte* la que se escabulle bajo una pseudoactriz (y que es mala en la medida en que no es actriz sino *Roberte*). Por eso, sólo puede interpretar ese papel un simulacro de *Roberte* que se le parece tanto que la propia *Roberte* es quizás ese simulacro. Así pues, es preciso que o bien *Roberte* tenga dos existencias, o bien que haya dos *Roberte* con una existencia; es preciso que sea puro simulacro de sí. En la mirada [*regard*], es el Mirado [*Regardant*]

25. *Regardant* significa a la vez «el que mira» y «agarrado» o «tacaño». La palabra española «mirado», como cuando se dice de alguien que es muy mirado con sus cosas, puede servir para decir lo mismo: alguien que mira, y que mira por lo suyo, y que es visto mirando así. Pero, también, *regarder* es *re-garder*, lo que nos lleva, por un lado, por el camino de la reduplicación o de los dobles tan frecuente en Foucault, y, por otro lado, nos devuelve a la misma raíz de *guetter* (el alemán *warten* [aguardar]) de la que ya se hablaba en nota anterior, abriéndonos paso hacia el «acecho», la «guarda» o la «espera». [N. de T.]

quien se desdobla (y hasta la muerte); en la escena del falso teatro, es la Mirada [*Regardée*] la que está alcanzada por una irreparable escisión ontológica.<sup>26</sup>

Pero, tras todo este gran juego de experiencias alternantes que hacen parpadear los simulacros, ¿hay un Operador absoluto que por este conducto envía signos enigmáticos? En *La Vocation suspendue* parece que todos los simulacros y sus alternancias estuvieran organizados en torno a una llamada superior que se hiciera oír en ellos, o acaso, además, permaneciera mudo. En los textos siguientes, este Dios imperceptible, pero que llama, ha sido reemplazado por dos figuras visibles, o más bien dos series de figuras que están en relación con los simulacros a la vez en el mismo plano y en perfecto desequilibrio: desdoblantes y doblados. En un extremo, la dinastía de los personajes monstruosos, en el límite de la vida y de la muerte: el profesor Octave, o aún ese «maestro venerable» al que se le ve al principio de *Le Souffleur* encargarse de las agujas de una estación de las afueras, en un vasto vestíbulo de vidrio anterior o posterior a la existencia. Pero, ¿interviene este «operador» verdaderamente? ¿Cómo anuda la trama? ¿Quién es con precisión? ¿El Maestro, el tío de Roberte (el que tiene dos rostros), el doctor Rodin (el que ha muerto y resucitado), el aficionado a los espectáculos estereoscópicos, el fisioterapeuta (que amolda y amasa los cuerpos), K. (que roba las obras y quizás la mujer de los demás, a menos que no dé la suya), Théodore Lacase (que hace que Roberte actúe)? ¿O el marido de Roberte? Inmensa genealogía que va desde el Todopoderoso hasta aquel que está crucificado en el simulacro que es (puesto que él, que es K., dice «yo» cuando habla Théodore). Pero, en el otro extremo, también ella, Roberte, es la gran operadora de los simulacros. Sin parar, con sus manos, con sus largas y bellas manos, acaricia hombros y cabellos, alumbra deseos, vuelve a llamar a antiguos amantes, desprende un corsé de lentejuelas o el uniforme de las salutistas, se entrega a soldados o busca por las miserias ocultas. Es ella sin ninguna duda la que difracta a su marido en todos los personajes monstruosos o lamentables en que se dispersa. Ella es legión. No la que siempre dice no. Sino la que, a la inversa, sin cesar dice sí. Un sí bifurcado que alumbra ese espacio del entredós en que

26. Aquí se encuentra, pero como forma pura y en el juego desprovisto de ornamento del simulacro, el problema de la presencia real y de la transustanciación.

cada uno está del lado de sí. No decimos Roberte-el-Diablo y Théodore-Dios. Sino que decimos más bien que uno es el simulacro de Dios (el mismo que Dios, luego el Diablo) y que la otra es el simulacro de Satán (el mismo que el Maligno, luego Dios). Pero uno es el Inquisidor-desairado (irrisorio buscador de signos, intérprete obstinado y siempre decepcionado: porque no hay signos, sino únicamente simulacros) y la otra es la Santa-Bruja (siempre a punto de partir hacia un Sabbat donde su deseo invoca en vano los seres, porque no hay nunca hombres, sino solamente simulacros). Pertenece a la naturaleza de los simulacros el no soportar ni la exégesis que cree en los signos ni la virtud a la que le gustan los seres.

Los católicos escrutan los signos. Los calvinistas no confían en ellos porque creen solamente en la elección de las almas. Pero, ¿y si no fuéramos ni signos ni almas, sino simplemente los mismos que nosotros mismos (ni hilos visibles de nuestras obras, ni predestinados) y por tal camino descuartizados en la distancia en sí del simulacro? ¡Pues bien! los signos y el destino de los hombres no tendrían ya patria común, el Edicto de Nantes habría sido revocado, y en lo sucesivo estaríamos en el vacío dejado por la partición de la teología cristiana;<sup>27</sup> en esta tierra desierta (o rica quizás por ese abandono) podríamos prestar oídos a las palabras de Hölderlin: *Zeichen sind wir, bedeutunglos*, y acaso, más allá todavía, a todos aquellos grandes y fugitivos simulacros que los dioses hacían centellear al sol naciente, o como grandes arcos de plata en el fondo de la noche.

Por esto *Le Bain de Diane*\* es sin duda, de entre todos los textos de Klossowski, el más cercano a esta luz resplandeciente, pero tan sombría para nosotros, de donde nos llegan los simulacros. Se encuentra en esa exégesis de una leyenda, una configuración semejante a la que organiza los demás relatos, como si todos ellos encontraran allí su gran modelo mítico: un fresco anunciador como en *La Vocation*; Acteón sobrino de Artemisa, como Antoine lo es de Roberte;

27. Cuando Roberte, calvinista, viola, para salvar a un hombre, un tabernáculo donde *no* se oculta para ella la presencia real, es agarrada bruscamente, a través de ese templo minúsculo, por dos manos que son las suyas mismas: en el vacío del signo y de la obra, triunfa el simulacro de Roberte desdoblada.

\* KLOSSOWSKI, P., *Le Bain de Diane*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1950. [KLOSSOWSKI, Pierre, *El baño de Diana*, trad. de M<sup>a</sup> Dolores Díaz Vaillagou, Ed. Tecnos, Madrid, 1990.]

Dionysos tío de Acteón, y antiguo señor de la embriaguez, del desgarramiento, de la muerte renovada sin cesar, de la perpetua teofanía; Diana desdoblada por su propio deseo, Acteón metamorfoseado a la vez por el suyo y el de Artemisa. Y, sin embargo, en este texto dedicado a la interpretación de una leyenda lejana y de un mito de la antigüedad (el hombre castigado por haber intentado acercarse a la divinidad desnuda) la ofrenda se hace a lo más cercano. Allí los cuerpos son jóvenes, bellos, intactos; huyen uno hacia el otro en la más absoluta certidumbre. Lo que sucede es que el simulacro se da aún con su frescor chispeante, sin recurrir al enigma de los signos. Las fantasías son en él acogida de la apariencia en la luz de origen. Pero es un origen que, desde su propio movimiento, retrocede a una lejanía inaccesible. Diana en el baño, la diosa hurtándose en el agua en el momento en que se ofrece a la mirada, no es solamente el desvío de los dioses griegos, es el momento en que la unidad intacta de lo divino «refleja su divinidad en un cuerpo virginal», y por ahí se desdobra en un demonio que la hace, a distancia de sí misma, aparecer casta y la ofrece al mismo tiempo a la violencia del Macho Cabrío. Y cuando la divinidad deja de centellear en los calveros para desdoblarse en la apariencia en que sucumbe justificándose, sale del espacio mítico y entra en el tiempo de los teólogos. La huella deseable de los dioses se refugia (se pierde tal vez) en el tabernáculo y en el juego ambiguo de los signos.

Entonces la pura habla del mito deja de ser posible. ¿Cómo transcribir a partir de ahora en un lenguaje parecido al nuestro el orden perdido pero insistente de los simulacros? Habla forzosamente impura que saca tales sombras a la luz, y quiere restituir a todos estos simulacros, en la otra orilla, algo que sería como un cuerpo visible, un signo o un ser. *Tam dira cupido.*<sup>28</sup> Éste es el deseo que la diosa ha puesto en el corazón de Acteón en el momento de la metamorfosis y de la muerte: si puedes describir la desnudez de la diosa, tú verás.

El lenguaje de Klossowski es la prosa de Acteón: habla transgresora. ¿No lo es acaso cualquier habla, cuando negocia con el silencio?

28. VIRGILIO, *Eneida*, Libro VI, v. 720 : «¿De dónde les viene a estas desgracias tan funesto deseo de luz?», le pregunta Eneas en los infiernos a su padre, ante el espectáculo de las almas bebiendo las aguas del Leteo para reencarnarse de nuevo. [N. de T.]

Gide y muchos otros con él querían transcribir un silencio puro en un lenguaje puro, no viendo sin duda que tal habla sólo recibe su pureza de un silencio más profundo que no nombra y que habla en ella, a pesar suyo —haciéndola por ese camino turbia e impura.<sup>29</sup> Sabemos ahora, después de Bataille y de Blanchot, que el lenguaje le debe su poder de transgresión a una relación contraria, la de un habla impura con un silencio puro, y que en el espacio indefinidamente recorrido de esa impureza es donde el habla puede dirigirse a un silencio así. En Bataille, la escritura es una consagración deshecha: una transustanciación ritualizada en sentido contrario, donde la presencia real vuelve a convertirse en cuerpo yacente y se halla reconducida al silencio en un vómito. El lenguaje de Blanchot se dirige a la muerte: no para triunfar sobre ella con palabras de gloria, sino para mantenerse en esa dimensión órfica donde el canto, hecho posible y necesario por la muerte, no puede nunca mirar a la muerte cara a cara ni hacerla visible: de manera que le habla y habla de ella en una imposibilidad que lo encomienda al infinito del murmullo.

Klossowski conoce estas formas de la transgresión. Pero las recupera en un movimiento que le es propio: trata su propio lenguaje como un simulacro. *La Vocation suspendue* es un comentario simulado de un relato que es él mismo simulacro, puesto que no existe o más bien reside por completo en el comentario que se hace de él. De modo que en una sola capa de lenguaje se abre esa distancia interior de la identidad que le permite al comentario de una obra inaccesible darse en la presencia misma de la obra y a la obra escabullirse en ese comentario que es sin embargo su única forma de existencia: misterio de la presencia real y enigma de lo Mismo. La trilogía de Roberte está tratada de forma diferente, por lo menos en apariencia: fragmentos de diarios, escenas dialogadas, largas conversaciones que parecen inclinar el habla hacia la actualidad de un lenguaje inmediato y sin altos vuelos. Pero entre estos tres textos se establece una relación compleja. *Roberte ce soir* existe ya en el interior del propio texto, ya que éste cuenta la decisión de censura tomada por Roberte contra uno de los episodios de la novela. Pero este primer relato existe también en el segundo que lo impugna desde el interior por medio del diario de Roberte, y después en el tercero donde se ve cómo se prepara su representación teatral, representación

29. Sobre el habla y la pureza, véase *La Messe de Georges Bataille*, en *Un si funeste désir*, págs. 123-125. [KLOSSOWSKI, Pierre, *Tan funesto deseo*, ob. cit., págs. 93-95.]

teatral que se desvanece en el texto mismo de *Le Souffleur*, donde Roberte, llamada a dar vida a Roberte desde su presencia idéntica, se desdobra en un boquete irreductible. Al mismo tiempo, el narrador del primer relato, Antoine, se dispersa en el segundo entre Roberte y Octave, y después se disemina en la multiplicidad de *Le Souffleur*, donde quien habla es, sin que se sepa determinarlo, o bien Théodore Lacase, o bien K., su doble, que se hace pasar por él, quiere atribuirse sus libros y se encuentra finalmente en su lugar, o bien quizás también el Viejo, que vela por las agujas y sigue siendo el invisible Apuntador de todo este lenguaje. Apuntador ya muerto. ¿Apuntador-Apuntado, acaso Octave que habla de nuevo más allá de la muerte?

Ni unos ni otros, sin lugar a dudas, sino seguramente esa superposición de voces que se «soplan» unas a otras: insinuando sus palabras en el discurso del otro y animándolo sin cesar con un movimiento, con un «pneuma» que no es el suyo; pero soplando también en el sentido de un aliento, de una *expiración* que apaga la luz de una bujía; soplando finalmente en el sentido en que uno se adueña de una cosa destinada a otro (soplarle su lugar, su papel, su situación, su mujer). De este modo, a medida que el propio lenguaje de Klossowski se recoge, saca de quicio lo que acaba de decir en la voluta de un nuevo relato (hay tres, tantos como espirales en la escalera de caracol que adorna la cubierta de *Le Souffleur*), el sujeto hablante se dispersa en voces que se soplan, se sugieren, se apagan, se reemplazan unas a otras —dispersando el acto de escribir y al escritor en la distancia del simulacro donde se pierde, respira y vive.

De ordinario, cuando un autor habla de sí mismo como autor, es según la confesión del «diario» que dice la verdad cotidiana —esa impura verdad en un lenguaje sin ornamento y puro. Klossowski inventa, en esta recuperación de su propio lenguaje, en ese retroceso que no se inclina hacia ninguna intimidad, un espacio de simulacro que es sin duda el lugar contemporáneo, pero aún oculto, de la literatura. Klossowski escribe una obra, una de esas raras obras que descubren: uno se percata en ella de que el ser de la literatura no concierne ni a los hombres ni a los signos, sino a este espacio del doble, este vaciado del simulacro donde el cristianismo se ha encantado con su Demonio y donde los griegos han temido la presencia centelleante de los dioses con sus flechas. Distancia y proximidad del Mismo donde nosotros en particular, ahora, encontramos nuestro único lenguaje.

## EL LENGUAJE DEL ESPACIO

Escribir, durante siglos, ha estado regido por el tiempo. El relato (real o ficticio) no era la única forma de esta pertenencia, ni la más cercana a lo esencial; es incluso probable que haya ocultado su profundidad y su ley, en el movimiento que parece manifestarlas mejor. Hasta el punto de que eximiendo al relato de su orden lineal, del gran juego sintáctico de la concordancia de los tiempos, se ha creído que se relevaba al acto de escribir de su vieja obediencia temporal. De hecho, el rigor del tiempo no se ejercía en la escritura por medio de la oblicuidad de lo que ella escribía, sino en su espesor mismo, en lo que constituía su ser singular —eso incorporal. Dirigiéndose o no al pasado, sometiéndose al orden de las cronologías o aplicándose a desanudarlas, la escritura estaba atrapada en una curva fundamental que era la del retorno homérico, pero también la del cumplimiento de las profecías judías. Alejandría, que es nuestro lugar de nacimiento, había prescrito este círculo a todo el lenguaje occidental: escribir era retornar, era regresar al origen, reiterarse desde el primer momento; era estar de nuevo por la mañana. De allí, la función mítica, hasta nosotros, de la literatura; de allí, su relación con lo antiguo; de allí, el privilegio que ha concedido a la analogía, a lo mismo, a todas las maravillas de la identidad. De allí, sobre todo, una estructura de repetición que designaba su ser.

El siglo xx es quizás la época en la que se desanudan tales parentescos. El retorno nietzscheano ha cerrado de una buena vez la curva de la memoria platónica, y Joyce ha vuelto a cerrar la del relato homérico. Lo que no nos condena al espacio como a la única otra posibilidad demasiado tiempo descuidada, pero desvela que el lenguaje es (o, quizás, ha llegado a ser) cosa de espacio. Que lo describe o lo

recorre no es aquí lo más esencial. Y si el espacio es en el lenguaje de hoy la más obsesiva de las metáforas, no es que ofrezca en adelante el único recurso; pero en el espacio es donde el lenguaje desde el principio se despliega, se desliza sobre sí mismo, determina sus elecciones, dibuja sus figuras y sus traslaciones. En él es donde se transporta —donde su ser mismo se «metaforiza».

El aparte, la distancia, el intermedio, la dispersión, la fractura, la diferencia no son los temas de la literatura de hoy; sino aquello en lo que el lenguaje ahora nos es dado y viene hasta nosotros: lo que hace que hable. No les ha entresacado estas dimensiones a las cosas para restituir su análogo y algo así como su modelo verbal. Ellas son comunes a las cosas y a él mismo: el punto ciego de donde nos llegan las cosas y las palabras en el momento en que van a su punto de encuentro. Esta «curva» paradójica, tan diferente del retorno homérico o de la consumación de la Promesa, es sin duda por ahora lo impensable de la Literatura. Es decir, lo que la hace posible en los textos en que podemos leerla hoy día.

\* \* \*

*La veille* de Roger Laporte<sup>30</sup> se mantiene en el punto más cercano a esa «región» a la vez pálida y temible. Está señalada en ella como una prueba: peligro y comprobación, abertura que instaura pero que queda con la boca abierta, cercanía y lejanía. Lo que impone de este modo su inminencia, pero de pronto y tanto más cuanto que se desvía, no es el lenguaje. Sino un sujeto neutro, «él» sin rostro por el que cualquier lenguaje es posible. Escribir sólo está dado si él no se retira en lo absoluto de la distancia: pero escribir se vuelve imposible cuando él amenaza con todo el peso de su extrema proximidad. En esta separación llena de peligros, no puede haber (no más que en el *Empédocles* de Hölderlin) ni Centro, ni Ley, ni Medida. Porque nada está dado sino la distancia y la vigilia del acechante abriendo los ojos al día que aún no está allí. De un modo luminoso, y absolutamente reservado, este él dice la medida sin medida de la distancia en vela donde habla el lenguaje. La experiencia contada por Laporte como el pasado de una prueba es eso mismo en que está dado el lenguaje que la

30. Roger LAPORTE, *La veille*, ob. cit., Gallimard, 1963.

cuenta; es el pliegue en que el lenguaje redobla la distancia vacía de donde nos viene y se separa de sí en la cercanía de esta distancia a la cual le corresponde, a él solo, velar.

En este sentido, la obra de Laporte, en la vecindad de Blanchot, piensa lo impensado de la Literatura y se acerca a su ser por la transparencia de un lenguaje que no busca tanto alcanzarlo como acogerlo.

\* \* \*

Novela adánica, *Le procès-verbal*<sup>31</sup> es también una vigilia, pero en la luz del pleno mediodía. Extendido en la «diagonal del cielo», Adam Pollo está en el punto en que las caras del tiempo se repliegan una sobre otra. Es quizás, al comienzo de la novela, un evadido de la prisión donde está encerrado al final; acaso viene del hospital cuya concha de nácar, pintada de blanco y de metal, vuelve a encontrar en las últimas páginas. Y la anciana sofocada que asciende hacia él, con toda la tierra como aureola alrededor de la cabeza es sin duda, en el discurso de la locura, la joven que, al comienzo del texto, ha trepado hasta su casa abandonada. Y en este repliegue del tiempo, nace un espacio vacío, una distancia aún no nombrada donde el lenguaje se precipita. En la cumbre de esta distancia que es *pendiente*, Adam Pollo es como Zaratustra: desciende hacia el mundo, la mar, la ciudad. Y cuando asciende de nuevo a su antro, no son el águila y la serpiente, inseparables enemigos, círculo solar, quienes lo esperan; sino la sucia rata blanca que desgarrar a cuchilladas y pone a pudrirse en un sol de espinas. Adam Pollo es un profeta en un sentido singular: no anuncia el Tiempo; habla de aquella distancia que lo separa del mundo (del mundo que «le ha salido de la cabeza a fuerza de ser mirado») y, por la marea de su discurso demente, el mundo refluirá hasta él, como un gran pez remontando la corriente, lo engullirá y lo tendrá encerrado por tiempo indefinido e inmóvil en la habitación cuadrículada de un asilo. Encerrado en sí mismo, el tiempo se reparte ahora sobre ese tablero de barrotes y de sol. Enrejado que es tal vez la reja del lenguaje.

31. LE CLEZIO, J. M. G., *Le procès-verbal*, París, Gallimard, col. «Le Chemin», 1963.

\* \* \*

La obra entera de Claude Ollier es una investigación del espacio común al lenguaje y a las cosas; en apariencia, ejercicio para ajustar en los espacios complejos de los paisajes y de las ciudades largas frases pacientes, deshechas, reiniciadas y hechas bucles en los movimientos incluso de una mirada o de un camino. A decir verdad, la primera novela de Ollier, *La mise en scène*, revelaba ya entre lenguaje y espacio una relación más profunda que la de una descripción o un alzado: en el círculo dejado en blanco de una región no cartografiada, el relato había alumbrado un espacio preciso, poblado, surcado por acontecimientos donde quien los describía (alumbrándolos) se hallaba comprometido y como perdido; porque el narrador había tenido un «doble» al que, en ese mismo lugar inexistente hasta él, habían matado a través de un encadenamiento de hechos idénticos a los que se tramaban a su alrededor: de manera que ese espacio aún no descrito nunca no era nombrado, relatado, medido, sino al precio de un redoblamiento mortífero; el espacio accedía al lenguaje por un «tartamudeo» que abolía el tiempo. El espacio y el lenguaje nacían juntos, en el *Le Maintien de l'ordre*, de una oscilación entre una mirada que se miraba vigilada y una doble mirada obstinada y muda que la vigilaba y era sorprendida vigilándola por medio de un juego constante de retrovisión.

*Été indien*,<sup>32</sup> obedece a una estructura octagonal. El eje de abscisas es el coche que desde el final de su capó corta en dos la extensión de un paisaje, es el paseo a pie o en coche por la ciudad; son los tranvías o los trenes. Para la vertical de las ordenadas, hay la subida por la cara de la pirámide, el ascensor en el rascacielos, el belvedere que domina desde lo alto la ciudad. Y en el espacio abierto por estas perpendiculares, todos los movimientos compuestos se despliegan: la mirada que gira, aquel que se sumerge en la extensión de la ciudad como en un plano; la curva del avión a reacción que se lanza por encima de la bahía y más tarde vuelve a descender hacia los suburbios. Además, algunos de estos movimientos están prolongados, repercutidos, desplazados o fijados por fotos, vistas fijas, fragmentos de pelí-

32. OLLIER, C., *Été indien*, París, Éd. de Minuit, 1963.

culas. Pero todos están desdoblados por el ojo que los sigue, los relata o los realiza por sí mismo. Porque esta mirada no es neutra; aparenta dejar las cosas allí donde están; de hecho, las «entresaca», desprendiéndolas virtualmente de sí mismas en su espesor, para obligarlas a entrar en la composición de una película que todavía no existe y cuyo escenario ni siquiera ha sido escogido. Son esas «vistas» no decididas pero «con preferencia» las que, entre las cosas que ya no son y la película que todavía no es, forman con el lenguaje la trama del libro.

En este nuevo lugar, lo que ha sido percibido abandona su consistencia, se desprende de sí, flota en un espacio y según combinaciones improbables, gana la mirada que las desprende y las anuda, de manera que penetra en ellas, se desliza en esa extraña distancia impalpable que separa y une su lugar de nacimiento y su pantalla final. Al entrar en el avión que lo trae de nuevo a la realidad de la película (los productores y los autores), como si hubiera entrado en ese tenue espacio, el narrador desaparece con él —con la frágil distancia instaurada por su mirada: el avión cae en una ciénaga que se vuelve a cerrar sobre todas aquellas cosas vistas en este espacio «entresacado», no dejando encima de la perfecta superficie ahora en calma más que flores rojas «ante ninguna mirada», y el texto que leemos— lenguaje flotante de un espacio que ha sido engullido con su demiurgo, pero que permanece presente aún y para siempre en todas esas palabras que no tienen ya voz para ser pronunciadas.

\* \* \*

Tal es el poder del lenguaje: él, que está tejido de espacio, lo suscita, lo adquiere por medio de una abertura originaria y lo entresaca para recuperarlo en sí. Pero de nuevo está encomendado al espacio: ¿dónde podría flotar y posarse sino en ese lugar que es la página, con sus líneas y su superficie, en ese *volumen* que es el libro? Michel Butor, en muchas ocasiones, ha formulado las leyes y paradojas de este espacio tan visible que el lenguaje cubre de ordinario sin manifestarlo. La *Description de San Marco*<sup>33</sup> no busca restituir en el lenguaje el modelo arquitectónico de aquello que la mirada puede recorrer. Pero

33. BUTOR, M., *Description de San Marco*, París, Gallimard, 1963.

utiliza sistemáticamente y por su propia cuenta todos los espacios de lenguaje que están conectados al edificio de piedras: espacios anteriores que éste restituye (los textos sagrados ilustrados por los frescos), espacios inmediata y materialmente superpuestos a las superficies pintadas (las inscripciones y leyendas), espacios ulteriores que analizan y describen los elementos de la iglesia (comentarios de libros y guías), espacios vecinos y correlativos que se enganchan un poco al azar, cogidos con alfileres por palabras (reflexiones de turistas que miran), espacios cercanos pero cuyas miradas están giradas como a otro lado (fragmentos de diálogos). Estos espacios tienen su lugar propio de inscripción: rollos de manuscritos, superficie de los muros, libros, cintas de magnetófono recortadas con tijeras. Y ese triple juego (la basílica, los espacios verbales, su lugar de escritura) distribuye sus elementos según un sistema doble: el sentido de la visita (él es la resultante encabestrada del espacio de la basílica, de la marcha del paseante y el movimiento de su mirada), y aquello que está prescrito por las grandes páginas blancas en las que Michel Butor ha hecho imprimir su texto, con cintas de palabras recortadas por la única ley de los márgenes, otras dispuestas en versículos y otras en columnas. Y esta organización acaso remite a ese otro espacio que es todavía el de la fotografía... Inmensa arquitectura que obedece al orden de la basílica, pero diferente absolutamente de su espacio de piedras y pinturas —dirigido hacia él, pegado a él, atravesando sus muros, abriendo la extensión de las palabras desaparecidas en él, añadiéndole todo un murmullo que se le escapa o se desvía de él, haciendo brotar con un rigor metódico los juegos del espacio verbal en las conexiones con las cosas.

La «descripción» no es aquí reproducción, sino más bien desdramatización: empresa metódica para desencajar ese batiburrillo de lenguajes diversos que son las cosas, para restablecer a cada uno en su lugar natural, y hacer del libro el emplazamiento blanco donde todos, después de la descripción, pueden volver a encontrar un espacio universal de inscripción. Y ahí está sin lugar a dudas el ser del libro, objeto y lugar de la literatura.

## EL MALLARMÉ DE J.-P. RICHARD

Puesto que este libro<sup>34</sup> tiene ya dos años de antigüedad, aquí lo encontramos solidario de sus efectos. Aún no es descifrable la serie de sus consecuencias, pero, por lo menos, en su figura de conjunto, sí de las reacciones que ha provocado. Un libro no es importante por las cosas que remueva, sino cuando el lenguaje, a su alrededor, se desarregla, habilitando un vacío que se convierte en su lugar de residencia.

No criticaré a los que han criticado a Richard. Querría solamente llamar la atención sobre el aparte que se ha dibujado en el contorno de su texto: en sus márgenes que están en apariencia cubiertos por los signos de la polémica, pero que, de una manera muda, definen el blanco de su emplazamiento. Cuando se lo remite para más rigor o actualidad a un método francamente psicoanalítico<sup>35</sup> o a la lectura de las discontinuidades estructurales,<sup>36</sup> ¿no sale de hecho a relucir lo que en él está más cerca del futuro que esas mismas objeciones?, ¿acaso no se dibuja desde el exterior el lugar nuevo desde donde repentinamente él, y sólo él, se ha puesto a hablar y que su lenguaje no podía nombrar puesto que desde el origen hablaba en él?

\* \* \*

¿De qué habla Richard exactamente? De Mallarmé. Pero he ahí que no está en absoluto claro. El dominio en que Richard ejerce su

34. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, París. Éd. du Seuil, 1962.

35. MAURON, C., *Des méthaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, París, José Corti, 1963.

36. GENETTE, G., «Bonheur de Mallarmé?», *Tel Quel*, n.º 10, 1962.

oficio de analista es cierta cantidad de lenguaje con los límites un poco desflecados, donde se suman poemas, prosas, textos críticos, notas sobre la moda, palabras y temas ingleses, fragmentos, proyectos, cartas, borradores. Masa inestable, a decir verdad, sin lugar propio y de la que poco se sabe qué es: ¿*Opus* envuelto por sus esbozos, por sus primeros brotes, por sus ecos biográficos, por sus correspondencias anecdóticas y vestimentas? ¿O bien arena de un lenguaje incesante que es preciso tratar como una obra esparcida pero virtualmente única? ¿Se puede estudiar, en función de sí mismo y sólo en él, este lenguaje que desborda los límites rematados de una obra en la que, sin embargo, solamente la parte gráfica es del propio Mallarmé?

Se le ha reprochado a Richard haber sido tentado por la metáfora de la profundidad y haber querido suspender más allá de un lenguaje en fragmentos un «espejeo de soslayo»: es decir, lo que doscientos años de psicologismo nos han enseñado que está antes que el lenguaje —algo así como el alma, la psique, la experiencia, lo vivido. Así se habría producido en Richard un deslizamiento perpetuo hacia Mallarmé (no ya la obra, sino el hombre), hacia su sueño, su imaginación, su relación onírica con la materia, con el espacio y con las cosas, en pocas palabras, hacia el movimiento (mitad azar, mitad destino) de su vida. Ahora bien, ya se sabe, el análisis literario ha llegado a esa edad adulta que lo exime de la psicología.

Por otra parte, está el reproche de inicio: ¿por qué Richard ha acortado y como recortado sistemáticamente sus análisis? Para establecer el principio de coherencia del lenguaje mallarmeano, y el juego de sus transformaciones, se ha servido de métodos casi freudianos. Pero, ¿es posible no ir más allá? ¿Preservan los conceptos del psicoanálisis su sentido si se limita su aplicación a las relaciones del lenguaje consigo mismo y a sus redes interiores? Desde el momento en que se habla, a propósito de *Igitur*, de la experiencia depresiva de Tournon, tiene de hecho ocasiones para quedar en precario e infundado, si, preocupado por respetar la dimensión de lo literario puro, no se utilizan las categorías ahora conocidas de la pérdida del objeto, de la identificación y del castigo suicida. Es imposible permanecer en estos límites indecisos, donde la obra no es ya el problema, ni aún la psique, sino solamente, en un vocabulario un poco hegeliano, la experiencia, el espíritu o la existencia.

Alrededor de estos reproches se han organizado todas las críticas

que se han dirigido contra Richard: la ambigüedad de una psicología existencial, el equívoco mantenido sin cesar entre la obra y la vida, la lenta fusión y como el empaste de las estructuras en la continuidad temporal de sus metamorfosis, la vacilación entre el punto de vista del *significante* y el del *significado*. Incertidumbres que llegan a resumirse todas en la noción de «tema» (a la vez red manifiesta del lenguaje, forma constante de la imaginación y muda obsesión de la existencia).

Ahora bien, el tematismo de Richard no es esta oscilación, nombrada y enmascarada. Es, en el orden del método, el correlato de un nuevo objeto propuesto al análisis literario.

Hasta el siglo XIX, se ha tenido de la obra de lenguaje (entendida en su extensión) una noción al menos práctica, pero bastante clara y bien delimitada: era el *Opus*, que podía comprender, además de la obra publicada, fragmentos interrumpidos, cartas, textos póstumos; pero se les reconocía a todos cierta evidencia hoy perdida: era la del lenguaje vuelto hacia el exterior, destinado cuando menos a una forma de consumo; era *lenguaje propagado*. Ahora bien, el siglo XIX ha inventado la conservación documental absoluta: ha creado con los «archivos» y la «biblioteca» un fondo de *lenguaje estancado* que no está ahí sino para ser redescubierto en función de sí mismo, en su ser bruto. Esta masa documental de lenguaje inmóvil (hecho de un amontonamiento de borradores, fragmentos, garabatos) no es solamente una adición al *Opus*, como un lenguaje de entorno, satélite y balbuceante, destinado solamente a hacer que se comprenda mejor lo que está dicho en el *Opus*; no es su exégesis espontánea; pero no es tampoco una adición a la biografía del autor, permitiendo levantar sus secretos, o hacer que surja una trama no visible aún entre «la vida y la obra». De hecho, lo que emerge con el lenguaje estancado es un tercer objeto, irreductible.

Naturalmente, hace mucho tiempo que los críticos y los historiadores de la literatura han cogido el hábito de servirse de los documentos. El recurso al documento se ha convertido con los años en una prescripción moral. Moral, justamente y no otra cosa. Es decir, que si el siglo XIX ha instaurado de hecho la conservación documental absoluta, el XX no ha definido todavía los dos correlatos de este acontecimiento: el modo de tratar exhaustivamente el documento verbal y la conciencia de que el lenguaje estancado es para nuestra

cultura un objeto nuevo. Paradójicamente este objeto, tras muchos decenios, nos ha llegado a ser familiar: y, sin embargo, nunca nadie se ha dado cuenta claramente de que no estaba hecho de fragmentos más ingenuos o más arcaicos que el *Opus*; y que tampoco era un simple monumento de la vida; que ni siquiera era el lugar de encuentro de una obra y una existencia; en pocas palabras, que no rellenaba la página tradicionalmente dejada en blanco en los libros antiguos entre las últimas líneas del *Elogio* o de la *Vida* y la primera de las *Obras completas*.

Esta conciencia y el método que se articularía sobre ella todavía nos hacen falta actualmente.<sup>37</sup> Por lo menos nos harían falta, porque me parece que es aquí donde vienen a alojarse la originalidad del libro de Richard y la solitaria dificultad de su empresa. Es fácil criticarlo en nombre de las estructuras o del psicoanálisis. Sucede que su dominio no es ni el *Opus* ni la *Vida* de Mallarmé, sino ese bloque de lenguaje inmóvil conservado, yacente, destinado no a ser consumido, sino iluminado —y que se llama Mallarmé.

Así pues, se trata de mostrar «que los *Cuentos Indios* prolongan el *Soneto fúnebre*, que *Herodías* es la hermana del *Fauno* y que *Igitur* desemboca directamente en la *Última Moda*»; se desea instituir «entre todas las obras particulares y todos los registros —serio, trágico, metafísico, rebuscado, enamorado, estético, ideológico, frívolo— de esa obra, una relación de conjunto que los obligue a esclarecerse mutuamente».<sup>38</sup> Es decir, que antes de determinar un método de análisis o de desciframiento, antes de optar por un «estructuralismo» o un «psicoanálisis», antes incluso de anunciar su elección (lo que es un signo de honestidad intelectual, pero no es en absoluto un gesto fundador), Richard hace explícitamente esta diligencia esencial que consiste en constituir un objeto: volumen verbal abierto, puesto que toda nueva huella encontrada podrá tener sitio en él, pero absolutamente

37. El problema es el mismo en el dominio de lo que se llama la historia de las ideas. La conservación documental ha hecho aparecer al lado de las ciencias, las filosofías, las literaturas, una masa de textos que se trata injustamente como falsas ciencias o cuasifilosofías, u opiniones débilmente expresadas, o aun como el esbozo previo y el reflejo ulterior de eso que va a llegar a ser y de lo que era con anterioridad literatura, filosofía o ciencia. De hecho, se trata ahí de un objeto cultural nuevo que espera su definición y su método y que rehúsa que lo traten con el modo analógico del «casi».

38. Pág. 15.

cerrada, porque ella sólo existe como lenguaje de Mallarmé. Su extensión es casi infinita por derecho. Su comprensión, en contrapartida, es tan restringida como es posible: se limita al siglo mallarmeano.

\* \* \*

Desde entonces, están prescritos un cierto número de caminos que excluyen a todos los demás.

1) Ya no es cuestión de oponer ni siquiera de distinguir el fondo y la forma. No porque se hubiera encontrado por fin el lugar de su unidad, sino porque el problema del análisis literario se ha desplazado: se trata ahora de confrontar la *forma* y lo *informe*, de estudiar el movimiento de un murmullo. En lugar de analizar lo formal por ese lado diurno que mira hacia el sentido, en lugar de tratarlo en su función frontal de significante, se lo considera por su lado sombrío o nocturno, por esa cara de sí mismo que mira hacia su propio desenlace: allí de donde viene y a donde va de nuevo a perderse. La forma no es sino un modo de aparición de la no forma (el mero quizás, pero ella no es otra cosa que esa transitoria figuración). Es preciso leer el muy bello análisis que Richard ha hecho de la «Tumba» mallarmeana:<sup>39</sup> se trata de edificar con palabras vivientes, frágiles, pasajeras la estela levantada para siempre de lo que ya no es. La «tumba», al esculpir las palabras que él emplea, les dará muerte, convirtiéndose así doblemente en forma: dice (por su sentido) la tumba, y es (por sus palabras) el monumento. Pero no dice nunca la muerte sin decir fatalmente (porque está hecha de palabras reales) la resurrección en el lenguaje: la piedra negra, entonces, se volatiliza; sus valores se invierten; su mármol que era sombrío bajo el cielo claro se convierte en fulgor infinito por la noche; es ahora fulgor bizqueante del reverbero o todavía «poco profundo arroyo calumniado». La forma-signo de la tumba se disipa a partir de sí misma; y las palabras que formaban el monumento se desatan, no sin llevarse consigo el hueco donde la muerte está presente. De manera que la Tumba se convierte o vuelve a convertirse en el murmullo del lenguaje, el ruido de sonidos frágiles consagrados todos a perecer. La Tumba no ha sido sino la forma centelleante de lo informe y la relación arruinada sin cesar del habla con la muerte.

39. Págs. 243-283.

Injusto, pues, el reproche hecho a Richard de esquivar el rigor de las formas haciéndolas continuas y absolutamente plásticas. Porque su proyecto es el de decir justamente la disolución de las formas, su perpetua derrota. Cuenta el juego de la forma con lo informe; es decir, el momento esencial, tan difícil de enunciar, en que se anudan y se desanudan la literatura y el murmullo.

2) Pero ¿quién habla en esa masa de lenguaje extendida según su murmullo discontinuo y reiterado? ¿No es nadie? ¿O es ese hombre real que fue Stéphane Mallarmé, que ha dejado de su vida, de sus amores, de sus emociones, de su existencia histórica estas huellas que hoy leemos? La respuesta a esta pregunta es importante: es ahí donde acechan con una impaciencia igual los antipsicólogos que tienen mucha razón al pensar que las biografías tienen poco peso, y los psicoanalistas que saben bien que no se puede limitar la tarea de la interpretación una vez emprendida. Ahora bien, ¿qué hace Richard? El Mallarmé al que refiere sus análisis no es ni el sujeto gramatical puro, ni el espeso sujeto psicológico; sino aquel que dice «yo» en las obras, las cartas, los borradores, los esbozos, las confidencias; es, pues, aquel que, desde lejos y por aproximaciones sucesivas, hace la experiencia de su obra siempre futura, en cualquier caso nunca acabada a través de la neblina continua de su lenguaje; y en este sentido salta siempre por encima de los límites de su obra, merodeando en sus confines, poniéndose en contacto con ella y no penetrando en ella sino para ser rechazado de ella al punto, como el imaginaria más cercano y el más excluido; pero, a la inversa, es aquel que, en la trama de la obra y desbordándola esta vez en profundidad, descubre en ella y a partir de ella las posibilidades todavía futuras del lenguaje; de tal manera que él mismo, desde esta obra necesariamente fragmentaria, es el punto virtual de unidad, la única convergencia hasta el infinito. Así pues, el Mallarmé que estudia Richard es exterior a su obra, pero con una exterioridad tan radical y tan pura que no es otra cosa que el sujeto de esta obra: es su única referencia; pero para cualquier contenido sólo la tiene a ella; sólo mantiene relación con esta forma solitaria. De manera que Mallarmé es también, en esta capa de lenguaje, el pliegue interior que ella dibuja y alrededor del cual ella se reparte —la forma más interior de esta forma.

Naturalmente, cada punto del análisis de Richard está amenaza-

do por dos conminaciones posibles y perpendiculares: una para formalizar, otra para psicologizar. Pero lo que surge, en la línea que se mantiene recta de su discurso, es una dimensión nueva de la crítica literaria. Dimensión poco más o menos desconocida hasta él (salvo sin duda Starobinski), y que se podría oponer tanto al «Yo» literario como a la subjetividad psicológica, designándola solamente como *sujeto hablante*. Se sabe cuántas dificultades opone (o propone) a las teorías lógicas, lingüísticas y psicoanalíticas; y, sin embargo, las tres, por diversos caminos y a propósito de problemas diferentes, están retornando actualmente hacia ella. Tal vez es igualmente para el análisis literario una categoría fundamental.

3) Él en cualquier caso es quien permite reconocer en la *imagen* algo distinto de una *metáfora* o un *fantasma* y analizarla por primera vez quizás como *pensamiento poético*. Curiosamente, se le ha reprochado a Richard haber sensualizado la experiencia de Mallarmé y haber restituido en términos de disfrute lo que fue más bien la sequedad y la desesperación de la idea: como si la succulencia del placer pudiera ser el paraíso, perdido pero siempre buscado, de aquel cuya obra ha estado muy tempranamente marcada por la noche de *Igitur*. Pero que se recuerde el análisis de Richard.<sup>40</sup> La historia de ese Elbehnon, (*I'll be none*) no es para él ni la transcripción de una crisis melancólica ni el equivalente filosófico de un suicidio libidinal. Ve en ella más bien la instalación o la liberación del lenguaje literario alrededor de una vacante central —cavidad que no es otra cosa que eso mismo que habla: en adelante la voz del poeta no llegará de unos labios; en el hueco del tiempo, será el habla de Medianoche. Vela soplada.

Por eso, Richard no puede disociar la experiencia de Mallarmé de estas dos imágenes inversas y solidarias que son la gruta y el diamante: el diamante que destella en el espacio en torno a partir de un corazón secretamente sombrío; y la gruta, inmenso volumen de noche que repercute el eco de las voces en el perímetro interior de los peñascos. Pero estas imágenes son algo más que objetos privilegiados; son las imágenes mismas de todas las imágenes; dicen mediante su configuración cuál es la necesaria relación del pensamiento con lo

40. Págs. 184-208.

visible; muestran cómo el habla, desde el momento en que se convierte en habla pensativa, se ahueca en su centro, deja que zozobre en la noche su punto de partida y su coherencia subjetiva y no se reconcilia consigo misma sino en la periferia de lo sensible, en el centelleo ininterrumpido de una piedra que gira lentamente sobre sí misma, o en la prolongación del eco que duplica con su voz los peñascos de la caverna. La imaginación mallarmeana, tal como Richard la analiza a partir de estas dos metáforas fundamentales donde se alojan todas las otras imágenes, no es, pues, la superficie dichosa del contacto entre el pensamiento y el mundo; es más bien ese volumen de noche que sólo centellea y vibra en sus confines. La imagen no manifiesta la suerte de un pensamiento que hubiera encontrado por fin su paraíso sensible; su fragilidad muestra un pensamiento abismado en su noche y que en adelante ya sólo puede hablar a distancia de sí mismo, hacia ese límite donde las cosas son mudas. Por eso, Richard analiza las imágenes de Mallarmé de una manera tan singular y tan turbadora para la tradición contemporánea: no va de la metáfora a la impresión, ni del elemento sensible a su valor significante; va de la figura nombrada a la muerte del poeta que se pronuncia en ella (como se va del destello del diamante a su corazón carbonoso); y la imagen aparece entonces como el otro lado, el reverso visible de la muerte: desde que es la muerte quien habla, su habla merodea por la superficie visible de las cosas, quitándoles cualquier otro sentido que no sea el de su desaparición. La cosa percibida o sentida se convierte en imagen, no cuando funciona como metáfora o cuando oculta un recuerdo, sino cuando revela que el que la ve y la designa y la obliga a venir al lenguaje está, para siempre, irremediablemente ausente. El «sensualismo» de Richard, si se quiere emplear esta palabra, no tiene nada en común con la felicidad cosmológica de Bachelard; es un sensualismo «vaciado», ahuecado en su centro; imaginar, para él, es el acto de un pensamiento que atraviesa su propia muerte para ir a acogerse en la distancia de su lenguaje.

4) Si la muerte o la negación del sujeto hablante son el poder que constituye las imágenes, ¿cuál va a ser su principio de coherencia? Ni el juego metafórico de los fantasmas, ni las proximidades metonímicas del mundo. Las imágenes concuerdan y se articulan según un espacio profundo; Richard ha visto bien que tal espacio no se debe

relacionar ni con el mundo ni con la psique, sino con esa distancia que lleva consigo el lenguaje cuando nombra a la vez lo sensible y la muerte. Le es innato a la palabra mallarmeana el ser «ala» (el ala que desplegándose oculta el cuerpo del pájaro; muestra su propio esplendor pero enseguida lo esquiva en su movimiento, y lo arrastra al fondo del cielo, para no devolverlo finalmente sino bajo la forma de un plumaje marchito, caído, prisionero, en la ausencia misma del pájaro cuya forma visible es); le es también innato el ser «abanico» y pudor contradictorio (el abanico oculta el rostro, pero no sin mostrar él mismo el secreto que mantenía replegado, de modo que su poder de recelo es manifestación necesaria; a la inversa, cuando se vuelve a cerrar sobre sus nervaduras de nácar, oculta los enigmas pintados en su membrana, pero dejando a la luz el rostro descifrado cuyo cometido era resguardar). Por eso, la palabra, la verdadera palabra es pura: o más bien es la virginidad misma de las cosas, su integridad manifiesta y como ofrecida, pero además su inaccesible alejamiento, su distancia sin transgresión posible. La palabra que hace que surja la imagen dice a la vez la muerte del sujeto hablante y la distancia del objeto hablado.

Trazando tal análisis, el libro de Richard, todavía allí, se vuelve una obra ejemplar: estudia sin recurrir a conceptos ajenos, ese dominio aún mal conocido por la crítica literaria que se podría llamar la *espacialidad de una obra*. La caída, la separación, el cristal, el surgimiento de la luz o del reflejo, no los descifra Richard como las dimensiones de un mundo imaginario reflejado en la poesía, sino como una experiencia mucho más sorda y retirada: lo que se arroja o lo que se despliega son a la vez las cosas y las palabras, la luz y el lenguaje. Richard quiere alcanzar la región anterior a cualquier separación donde la tirada de dados lanza, con un mismo movimiento sobre la página en blanco, las letras, las sílabas, las frases dispersas y el chorrear azaroso de la apariencia.

\* \* \*

Para hablar de una obra literaria, existe actualmente cierto número de modelos de análisis. Modelo lógico (metalenguaje), modelo lingüístico (definición y funcionamiento de los elementos significantes), modelo mitológico (segmentos del relato fabuloso y correlación

de estos segmentos), modelo freudiano. Antiguamente, han existido muchos otros (el modelo retórico, el exegetico); y existirán aún con seguridad (tal vez un día el modelo informativo). Pero ningún eclecticismo puede quedarse satisfecho utilizándolos unas veces sí y otras no. Y todavía no se puede decir si el análisis literario descubrirá pronto un modelo exhaustivo —o la posibilidad de no utilizar ninguno de ellos.

¿Qué modelo ha utilizado Richard? Y después de todo, ¿se ha servido él de un modelo? Si es verdad que ha querido tratar a Mallarmé como una masa cúbica de lenguaje, y si es verdad que ha querido definir en él cierta relación con lo informe, encontrar en él la voz de un sujeto que está como ausente de su habla, dibujar en él imágenes que son el reverso y el límite del pensamiento, continuar en él el recorrido de una espacialidad que es más profunda que la del mundo o las palabras, ¿no se ha expuesto a lo arbitrario? ¿No se ha dado la libertad de trazar el recorrido que él escogía o privilegiar, sin control, las experiencias a su gusto? ¿Por qué haber reconstituido un Mallarmé de la refulgencia, del espejeo, del reflejo a la vez precario y continuo, cuando hay también el del ocaso, del drama y de la risa —o aun el del pájaro fuera del nido?

De hecho, el análisis de Richard obedece a una necesidad muy estricta. El secreto de este libro tan continuo, es que en sus últimas páginas se desdobra. El último capítulo, «Formas y medios de la literatura», no es la prolongación de los nueve primeros: en un sentido es su repetición, su imagen en el espejo, su microcosmos, su configuración similar y reducida. Todas las figuras analizadas precedentemente por Richard (el ala, el abanico, la tumba, la gruta, el destello luminoso) son recuperadas en él, pero en su necesidad de origen. Ahí se ve que para Mallarmé la palabra arraigada en la naturaleza de la cosa significada, al ofrecer su ser mudo mediante el juego de su sonoridad, está sin embargo sumida en la arbitrariedad de las lenguas: no nombra sin mostrar y ocultar a la vez; es la figura más cercana a la cosa y su distancia indeleble. Así pues, aquí está, en sí misma, en su ser, delante de todas las imágenes que a su vez puede suscitar, vuelo de la presencia y tumba visible. Igualmente, esto no es el diamante con sus valores cosmológicos que viene a alojarse en un libro; la forma del diamante no era en el fondo sino el doblete interior y derivado del propio libro cuyas hojas, palabras, significa-

ciones, desprenden en cada ceremonia de la lectura un reflejo azaroso que se apoya en los otros, remite a los otros, y sólo se manifiesta durante un instante aboliendo los demás y al punto prometiéndolos.

De esta manera, todos los análisis de Richard se hallan fundados y hechos necesarios por una ley revelada finalmente, aunque su formulación haya corrido de un modo insensible a lo largo de todo el libro, adelantándolo y justificándolo en cada uno de sus puntos. Esta ley no es ni la estructura de la lengua (con sus posibilidades retóricas) ni el encadenamiento de lo vivido (con sus necesidades psicológicas). Podría designársela como la experiencia desnuda del lenguaje, la relación del sujeto hablante con el ser mismo del lenguaje. Esa relación ha recibido en Mallarmé (en aquella masa de lenguaje por nosotros llamada «Mallarmé») una forma históricamente única: es ella quien dispuso soberanamente las palabras, la sintaxis, los poemas, los libros (reales o imposibles) de Mallarmé. Y, sin embargo, es solamente en ese lenguaje concertado y hecho trizas, que nos fue efectivamente transmitido, donde se la puede descubrir; es solamente en él donde Mallarmé la estableció. En esta medida, el «modelo» que Richard ha seguido en su análisis lo ha encontrado en Mallarmé: era esa relación con el ser del lenguaje que las obras hacen visible, pero que a cada instante hacía posibles las obras en su centelleante visibilidad.

En este punto, me parece, es donde el libro de Richard descubre sus más profundos poderes. Ha puesto al día, fuera de cualquier referencia a una antropología constituida en otra parte, lo que debe ser el objeto propio de cualquier discurso crítico: no la relación de un hombre con un mundo, ni la de un adulto con sus fantasmas o su infancia, ni la de un literato con una lengua, sino la de un sujeto hablante con este ser singular, difícil, complejo, profundamente ambiguo (ya que designa y da su ser a todos los demás, incluido a sí mismo) y que se llama lenguaje. Y demostrando que esa relación no es de pura aceptación (como en los charlatanes o en los hombres corrientes), sino que, en una obra verdadera, ella problematiza y trastorna el ser del lenguaje, Richard hace posible una crítica que es al mismo tiempo una historia (hace lo que se podría llamar en el sentido estricto un «análisis literario»): su *Mallarmé* hace visible, en efecto, eso en lo que se ha convertido, tras el acontecimiento de los años 1865-1895, el lenguaje que le da quehacer a cualquier poeta. Por esto

los análisis publicados más recientemente por Richard (sobre Char, Saint-John Perse, Ponge, Bonnefoy) se alojan en el espacio descubierto por su *Mallarmé*: experimenta en ellos la continuidad de su método, y la unidad de esa historia inaugurada en el espesor del lenguaje por Mallarmé.

## LA TRASFÁBULA

En cualquier obra que tiene forma de relato, hay que distinguir *fábula* y *ficción*. Fábula, lo que es contado (episodios, personajes, funciones que ejercen en los relatos, acontecimientos). Ficción, el régimen del relato o, más bien, los diversos regímenes según los cuales aquél es «relatado»: postura del narrador respecto a lo que cuenta (según que forme parte de la aventura, o que la contemple como un espectador ligeramente retirado, o que esté excluido de ella y la sorprenda desde el exterior), presencia y ausencia de una mirada neutra que recorre las cosas y la gente, asegurando una descripción objetiva; compromiso de todo el relato en la perspectiva de un personaje o de varios sucesivamente o de ninguno en particular; discurso que repite los acontecimientos a destiempo o los desdobra a medida que se desarrollan, etc. La fábula se hace de elementos situados en cierto orden. La ficción es la trama de las relaciones establecidas, a través del propio discurso, entre quien habla y aquello de lo que habla. Ficción, «aspecto» de la fábula.

Cuando se habla realmente, es posible de hecho decir cosas «fabulosas»: el triángulo dibujado por el sujeto hablante, su discurso y lo que cuenta está determinado desde el exterior por la situación: no hay ficción. En ese análogo de discurso que es una obra, esta relación sólo puede establecerse en el interior del acto mismo de habla; lo que se cuenta debe indicar, por sí solo, quién habla, a qué distancia, según qué perspectiva y qué modo de discurso está utilizando. La obra se define menos por los elementos de la fábula o su ordenación que por los modos de la ficción, indicados de soslayo por el propio enunciado de la fábula. La fábula de un relato se aloja en el interior de las posibilidades míticas de la cultura; su escritura se aloja en el interior

de las posibilidades de la lengua; su ficción, en el interior de las posibilidades del acto de habla.

Ninguna época ha utilizado simultáneamente todos los modos de ficción que pueden definirse en abstracto; se excluyen algunos considerados parásitos; otros, en compensación, se privilegian y definen una norma. El discurso del autor, que interrumpe su relato y levanta los ojos de su texto para hacer un requerimiento al lector y convocarlo como juez o testigo de lo que sucede, era frecuente en el siglo XVIII; casi ha desaparecido, sin embargo, en el último siglo. En contrapartida, el discurso ligado al acto de escribir, contemporáneo de su desarrollo y encerrado en él, ha hecho su aparición desde hace menos de un siglo. Tal vez ha ejercido una muy poderosa tiranía, desterrando con la acusación de ingenuidad, de artificio o de realismo cualquier ficción que no tuviera su lugar en el discurso de un sujeto único, y en el propio gesto de su escritura.

Desde que han sido admitidos nuevos modos de la ficción en la obra literaria (lenguaje neutro hablando completamente solo y sin lugar, en un murmullo ininterrumpido, hablas ajenas irrumpiendo desde el exterior, marquetaría de discursos, poseedor cada uno de un modo diferente), vuelve a ser posible leer, según su arquitectura propia, textos que, poblados de discursos «parásitos», habían, por eso mismo, sido expulsados de la literatura.

\* \* \*

Los relatos de Julio Verne están maravillosamente llenos de esas discontinuidades en el modo de la ficción. Sin cesar, la relación establecida entre narrador, discurso y fábula se desanuda y se reconstituye según un nuevo perfil. El texto que cuenta se rompe a cada instante; cambia de signo, se invierte, toma distancia, viene de otra parte y como de otra voz. Se introducen, surgidos no se sabe de dónde, hablantes, éstos obligan a callar a los que los precedían, sostienen durante un instante su discurso propio, y, de repente, ceden la palabra a otro de esos rostros anónimos, a otra de esas siluetas grises. Organización completamente contraria a la de *Las mil y una noches*: allí, cada relato, incluso si está relacionado con un tercero, está contado —ficticiamente— por aquel que ha vivido la historia; a cada fábula su voz, a cada voz una nueva fábula; toda la «ficción» consiste en el mo-

vimiento por el que un personaje se desgaja de la fábula a la que pertenece y se convierte en relator de la fábula siguiente. En Julio Verne hay una sola fábula por novela, pero contada por voces diferentes, encabalgadas, oscuras, e impugnándose unas a otras.

Tras los personajes de la fábula —los que se ven, que tienen un nombre, que dialogan y a quienes les ocurren las aventuras— reina todo un teatro de sombras, con sus rivalidades y sus luchas nocturnas, sus justas y sus triunfos. Voces sin cuerpo se baten para contar la fábula.

1) Completamente al lado de los personajes principales,<sup>41</sup> compartiendo su familiaridad, conociendo su rostro, sus hábitos, su estado civil, pero también sus pensamientos y los pliegues secretos de su carácter, escuchando sus réplicas, pero experimentando sus sentimientos como desde el interior, habla una sombra. Está alojada bajo la misma enseña que los personajes esenciales, ve las cosas como ellos, comparte sus aventuras, se inquieta con ellos por lo que va a ocurrir. Ella es quien transforma la aventura en relato. Por más que esté dotado de grandes poderes, este relator tiene sus límites y sus constreñimientos: se ha deslizado al proyectil lunar, con Ardan, Barbicane y Nicholl, y sin embargo hay sesiones secretas en el Gun-Club a las que no ha podido asistir. ¿Es el mismo relator? ¿Acaso otro que está aquí y allí, en Baltimore y en el Kilimanjaro, en el cohete sideral, en tierra y en la sonda submarina? ¿Hay que admitir una especie de personaje de más a todo lo largo del relato, errando continuamente por los limbos de la narración, una silueta hueca que tuviera el don de la ubicuidad? ¿O bien suponer, en cada lugar, para cada grupo de personas, genios atentos, singulares y charlatanes? En cualquier caso, estas figuras de sombra están en el primer rango de la invisibilidad: están muy cerca de ser personajes verdaderos.

2) Un paso más atrás que estos «relatores» íntimos, figuras más discretas y más furtivas pronuncian el discurso que cuenta sus movimientos o indican el tránsito de uno a otro. «Esa noche, dicen estas voces, un extranjero que se hubiera encontrado en Baltimore no ha-

41. Por comodidad, tomaré como ejemplo privilegiado los tres libros: *De la Tierra a la Luna*, *Alrededor de la Luna*, *Sin arriba abajo*.

bría conseguido, ni siquiera a precio de oro, penetrar en la gran sala... »; y, sin embargo, un invisible extranjero (un relator del nivel 1) ha podido a pesar de todo traspasar las puertas y contar el relato de las subastas «como si hubiera estado allí». Todavía son tales voces las que hacen que pase el habla de un relator a otro, asegurando de este modo el huroneo del discurso. «Si el honorable M. Maston no oyó los hurras lanzados en su honor» (acaban de aclamarlo en el obús gigantesco), «por lo menos, le zumbaron los oídos» (y el sostenedor del discurso acaba de alojarse en Baltimore).

3) Aún más exterior a las formas de la fábula, un discurso la vuelve a captar en su totalidad y la relaciona con otro sistema de relato, con una cronología objetiva o, en cualquier caso, con un tiempo que es el del propio lector. Esta voz enteramente «fuera de la fábula» indica las referencias históricas («durante la guerra federal, un nuevo club muy influyente...»); recuerda otros relatos ya publicados por Julio Verne sobre un tema análogo (incita hasta la exactitud, en una nota de *Sin arriba abajo*, a hacer la distinción entre las verdaderas expediciones polares y la contada en *El desierto de hielo*); trata de reanimar a lo largo del relato la memoria del lector («Recordemos que...»). Esta voz es la de un relator absoluto: la primera persona del escritor (pero neutralizada), que anota a los márgenes de su relato lo que es necesario saber para utilizarlo cómodamente.

4) Detrás de él, y aún más lejana, se eleva de vez en cuando otra voz que impugna el relato, subraya sus inverosimilitudes, muestra todo lo que en él fuera imposible. Pero responde de inmediato a esa impugnación que ha alumbrado. No creáis, dice, que hay que ser insensato para emprender semejante aventura: «No asombrará a nadie: los yanquis, primeros mecánicos del mundo...». Los personajes encerrados en el cohete lunar se ven afectados por extraños malestares; no estéis sorprendidos: «Sucede que, después de una docena de horas, la atmósfera del proyectil se había cargado con ese gas absolutamente deletéreo, producto definitivo de la combustión de la sangre». Y, como precaución suplementaria, esta voz justificadora plantea por sí misma los problemas que debe resolver: «Nos asombrará quizás ver a Barbicane y sus compañeros tan poco preocupados por el porvenir...».

5) Existe un último modo de discurso aún más exterior. Voz por completo blanca, articulada por nadie, sin soporte ni punto de origen, viniendo de otra parte indeterminada y surgiendo en el interior del texto mediante un acto de pura irrupción. Lenguaje anónimo depositado allí en grandes placas. Discurso inmigrante. Ahora bien, este discurso es siempre un discurso docto. Ciertamente, hay de hecho largas disertaciones en los diálogos, o exposiciones, o cartas, o telegramas atribuidos a diversos personajes; pero no están en esa posición de exterioridad que marca los fragmentos de «información automática», por los que, de vez en cuando, es interrumpido el relato. Cuadro de horarios simultáneos en las principales ciudades del mundo; cuadro de tres columnas que indican el nombre, la situación y la altura de los grandes macizos montañosos de la Luna; mediciones de la Tierra introducidas por esta mera fórmula: «Júzguese por las siguientes cifras...». Depositadas allí por una voz que no se puede asignar, estas morrenas de saber residen en el límite externo del relato.

\* \* \*

Habría que estudiar en función de sí mismas, en su juego y en sus luchas, estas voces de la trasfábula, cuyo intercambio dibuja la trama de la ficción. Limitémonos a la última.

Es extraño que en estas «novelas científicas» el discurso docto venga de otra parte, como un lenguaje añadido. Extraño que hable completamente solo en un rumor anónimo. Extraño que aparezca bajo las especies de fragmentos irruptivos y autónomos. Ahora bien, el análisis de la fábula revela la misma disposición, como si reprodujera, en la relación de los personajes, el encabalgamiento de los discursos que cuentan sus imaginarias aventuras.

1) En las novelas de Julio Verne, el sabio permanece al margen. No es a él a quien le sucede la aventura, por lo menos no es su héroe principal. Formula conocimientos, despliega un saber, enuncia las posibilidades y los límites, observa los resultados, espera, con calma, constatar que ha dicho la verdad y que en él el saber no se ha equivocado. Maston ha hecho todas las operaciones, pero él no es quien va a la Luna; no es él quien va a disparar el cañón del Kilimanjaro. Cilindro registrador, desarrolla un saber ya constituido, obedece a im-

pulsos, funciona completamente solo en el secreto de su automatismo, y produce resultados. El sabio no descubre; es aquel en quien se ha inscrito el saber: libro de conjuros en blanco de una ciencia hecha en otra parte. En *Hector Servadac*, el sabio no es sino una piedra de inscripción: precisamente se llama *Palmyrin Roseta*.

2) El sabio de Julio Verne es un puro intermediario. Aritmético, mide, multiplica y divide (como Maston o Roseta); técnico puro, utiliza y construye (como Schultze o Camaret). Es un *homo calculator*, nada más que un « $\pi r^2$ ». Ahí está la razón por la que es distraído, no solamente con esa despreocupación que la tradición les ha prestado a los sabios, sino con una distracción más profunda: retraído ante el mundo y la aventura, aritmetiza; retraído ante el saber inventivo, lo cifra y lo descifra. Lo que lo expone a todas esas distracciones accidentales que manifiestan su ser profundamente *abstraído*.

3) El sabio está siempre situado en el lugar de la falta. En el peor de los casos, encarna el mal (*Frente a la bandera*); o bien, lo permite sin verlo ni quererlo (*La asombrosa aventura de la misión Barsac*); o bien, es un exiliado (*Roberto*); o bien, es un maníaco (como lo son los artilleros del Gun-Club); o bien, si es simpático y está muy cerca de ser un héroe positivo, en sus cálculos mismos es entonces donde surge el rasgón (Maston se equivoca copiando las medidas de la Tierra). De cualquier manera, el sabio es aquel a quien le falta algo (el cráneo hendido, el brazo artificial del secretario del Gun-Club lo proclaman suficientemente). De ahí, un principio general: saber y falta están vinculados; y una ley de proporcionalidad: cuanto menos se equivoca el sabio, más perverso es, o demente, o ajeno al mundo (Camaret); cuanto más positivo, más se equivoca (Maston, como lo indica su nombre y lo muestra la historia, no es sino un tejido de errores: está equivocado acerca de las *masas*, cuando se puso a buscar en el fondo del mar el cohete que flotaba; y acerca de las *toneladas*, cuando quiso calcular el peso de la Tierra). La ciencia sólo habla en un espacio vacío.

4) Frente al sabio, el héroe positivo es la ignorancia misma. En algunos casos (Michel Ardan), resbala por la aventura que el saber autoriza, y si penetra en el espacio acondicionado por el cálculo es

como en una especie de juego: para ver. En otros casos, cae involuntariamente en la trampa tendida. Ciertamente, aprende al hilo de los episodios; pero su papel no consiste nunca en adquirir ese saber y convertirse a su vez en su dueño y señor. O bien, puro testigo, está allí para contar lo que ha visto; o bien, su función consiste en destruir y borrar hasta las huellas del infernal saber (es el caso de Jane Buxton en *La asombrosa aventura de la misión Barsac*). Y, bien mirado, las dos funciones se juntan: se trata, en ambos casos, de reducir la (fabulosa) realidad a la pura (y ficticia) verdad de un relato. Maston, el sabio inocente, ayudado por la inocente e ignara Evangelina Scorbitt, es aquel cuya «grieta» hace a la vez posible la imposible empresa y, sin embargo, la encomienda al fracaso, la borra de la realidad para ofrecerla a la vana ficción del relato.

Hay que observar que en general los grandes calculadores de Julio Verne se proponen o reciben una tarea muy precisa: impedir que el mundo se detenga por el efecto de un equilibrio que sería mortal para él; encontrar de nuevo fuentes de energía, descubrir el hogar central, prever una colonización planetaria, escapar de la monotonía del reino humano. En pocas palabras, se trata de luchar contra la entropía. De ahí (si se pasa del nivel de la fábula al de la temática), la obstinación con la que las aventuras regresan del calor y del frío, del hielo y del volcán, de los planetas incendiados y de los astros muertos, de las altitudes y de las profundidades, de la energía que propulsa y del movimiento que se extingue. Sin cesar, en contra del mundo más probable —mundo neutro, blanco, homogéneo, anónimo—, el calculador (genial, loco, malvado o distraído) permite descubrir un hogar encendido que asegura el desequilibrio y garantiza el mundo contra la muerte. La falla en que se aloja el calculador, el rasgón de su sinrazón o su error dispuesto sobre la gran superficie del saber precipitan a la verdad en el fabuloso acontecimiento en que se torna visible, donde las energías se esparcen de nuevo con profusión, donde el mundo es devuelto a una nueva juventud, donde todos los ardores flamean e iluminan la noche. Hasta el instante (infinitamente cercano al primero) en el que el error se disipa, en el que la locura se suprime a sí misma, y en el que la verdad es devuelta a su demasiado probable arremolinamiento, a su indefinido rumor.

Se puede captar ahora la coherencia entre los modos de la fic-

ción, las formas de la fábula y el contenido de los temas. El gran juego de sombras que se desarrollaba detrás de la fábula era la lucha entre la probabilidad neutra del discurso científico (esa voz anónima, monocorde, lisa, que viene de no se sabe dónde y que se insertaba en la ficción, imponiéndole la certidumbre de su verdad) y el nacimiento, el triunfo y la muerte de los discursos improbables en los que se esbozaban, en los que desaparecían también las figuras de la fábula. Contra las verdades científicas y rompiendo su voz helada, los discursos de la ficción volvían a ascender sin cesar hacia la mayor improbabilidad. Por encima del monótono murmullo en el que se enunciaba el fin del mundo, hacían que crepitara el ardor asimétrico de la suerte, del azar inverosímil, de la impaciente sinrazón. Las novelas de Julio Verne: neguentropía del saber. No la ciencia convertida en recreo; sino la re-creación a partir del discurso uniforme de la ciencia.

Esta función del discurso científico (murmullo que hay que devolver a su improbabilidad) obliga a pensar en el papel que Roussel les asignaba a las frases que encontraba ya hechas del todo, y que rompía, pulverizaba, sacudía, para hacer que surgiera de ellas la milagrosa extrañeza del relato imposible. Lo que le restituye al rumor del lenguaje el desequilibrio de sus poderes soberanos no es el saber (siempre cada vez más probable), no es la fábula (que tiene sus formas obligadas), son, entre ambos, y como en una invisibilidad de limbos, los juegos ardientes de la ficción.

\* \* \*

Por sus temas y su fábula, los relatos de Julio Verne están muy cerca de las novelas de «iniciación» o de «formación». Por la ficción, están en sus antípodas. Sin lugar a dudas, el héroe ingenuo atraviesa sus propias aventuras como otras tantas pruebas marcadas por los acontecimientos rituales: purificación del fuego, muerte helada, viaje a través de una región peligrosa, ascenso y descenso, paso al punto último desde donde no debería ser posible regresar, regreso casi milagroso al punto de partida. Pero, más aún, cualquier iniciación o cualquier formación obedecen regularmente a la doble ley de la decepción y de la metamorfosis. El héroe ha venido a buscar una verdad que conocía de sobra y que centelleaba ante sus ojos inocentes. No encuentra esta verdad, porque era la de su deseo o su vana curiosidad; en

compensación, una realidad que no sospechaba se le ha revelado, más profunda, más reticente, más bella o más sombría que aquella con la que estaba familiarizado: esta realidad consiste en él mismo y el mundo transfigurados uno por el otro; carbón y diamante han intercambiado su negrura, su brillo. Los *Viajes* de Julio Verne obedecen a una ley completamente opuesta: una verdad se desarrolla, según sus leyes autónomas, ante los ojos asombrados de los ignorantes, ahítos de lo que saben. Esta capa lisa, este discurso sin sujeto hablante, permanecería en su retraimiento esencial si el «apartamiento» del sabio (su falta, su maldad, su distracción, el rasgón que produce en el mundo) no hubiera provocado que se mostrara. Gracias a esa tenue fisura, los personajes atraviesan un mundo de verdad que permanece indiferente y que se recluye en sí mismo tan pronto como han pasado. Cuando regresan, ciertamente han visto y aprendido, pero no ha cambiado nada, ni en el rostro del mundo ni en la profundidad de su ser. La aventura no ha dejado ninguna cicatriz. Y el sabio «distráido» se retira al esencial retraimiento del saber. «Por voluntad de su autor, la obra de Camaret estaba muerta enteramente y nada transmitiría a las épocas futuras el nombre del inventor genial y demente.» Las voces múltiples de la ficción se reabsorben en el murmullo sin cuerpo de la ciencia; y las grandes ondulaciones de lo más probable borran de su arena infinita las aristas de lo más improbable. Y eso hasta la desaparición y la reaparición probables de toda la ciencia, que Julio Verne promete, en el momento de su muerte, en *El eterno Adán*.

«La señorita Mornas tiene una manera muy suya de abordarlo a usted por medio de un Iniciado (buenos días), sólo le digo esto.» Pero en el sentido en que uno dice: Iniciado, buenas noches.